

CAP

Cadernos de
Arte Pública

Public Art Journal

Sculpture: Studies/

Escultura: Estudios

Vol. 2 / N° 1

Urbancreativity.org

Title:
Cadernos de Arte Pública
CAP - Public Art Journal

Editor:
Pedro Soares Neves

Co-editor:
Sergio Vicente
FBAUL/ CIEBA

Lisbon, December 2020
ISSN (Print): 2184-6197
ISSN (Online): 2184-8157

Licensed under a Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0 International License.

You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. You may not use the material for commercial purposes.

Sculpture: Studies/ Escultura: Estudos	4
Editorial, Sergio Vicente FBAUL/ CIEBA	
Articles	
Performative Materials and Activist Commemoration	6
Mechtild Widrich - School of the Art Institute of Chicago, USA	
Esoteric vandalism and dialogical graffiti as ruses for symbolic appropriations of public space	14
Cynthia Montier, Artist & Independent Researcher, Strasbourg, France	
The Portuguese Neo-Baroque Sculpture: state of the art, between Traditional and Modern	24
A Escultura Neobarroca Portuguesa: um estado da arte, entre o Tradicional e o Moderno	
Ana Lourenço Pinto, FBAUL, Lisboa, Portugal	
Trabalho artístico e espaço urbano: Separação como estratégia de resistência no colectivo OT301	36
Catarina Pires, IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal	
A cultura popular na pavimentação artística da Praça do Império na Exposição do Mundo Português, de 1940	47
Popular culture in the artistic pavement of Praça do Império at the 1940 Portuguese World Exhibition	
Ernesto Matos	
CiberÀtrações: Do sensualismo radical ao animismo, devir bicho	62
Gastão Frota	
A terra nos trabalhos artísticos latino-americanos e ibéricos da década de 1970.	73
The earth in Latin American and Iberian artistic works of the 1970s.	
Isabelle Catucci da Silva	
Os cavalos de terracota do sul da Índia: Investigação e trabalho de campo em escultura	82
The terracotta horses of south India: Research and fieldwork in sculpture	
João Rolaça, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes; Vicarte - Vidro e Cerâmica para Artes	
Anotações para a elaboração de um Monumento ao Autoexílio Ameríndio Kaiwá e Guarani	90
Notes for the elaboration of a Monument to the Kaiwá and Guarani Amerindian's Self-exile	
Letícia Larin, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes; CIEBA	
Conditional Fictive Objects in Contemporary Sculpture Practice	101
Objetos Condicionais e Fictícios na Prática de Escultura Contemporânea	
Rajaa Paixão, FBAUL/ CIEBA	
Bunkers, guerrilha urbana e “assaltos” em Lisboa: o colectivo artístico Estrela Decadente	110
Bunkers, urban guerrillas and “assaults” in Lisbon: the artistic collective Estrela Decadente	
Rita Barreira, PhD candidate in Artistic Studies- Art and Mediations at NOVA-FCSH	
Escultura e sustentabilidade: a dimensão interna	120
Sara Inácio, PhD candidate, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa	
Projeto para uma tese de Doutoramento. Reflexão e prática: esculpir o ser humano em pedra.	132
A project of a Ph.D. thesis. Reflection and practice: to carve the human being in stone.	
Susana Alexandre Miranda	
Ephemeral Bodies <i>Corpos Efêmeros</i>	140
Tania Sousa	
A defesa dos direitos humanos através de práticas artísticas em cenários de conflito: Um estado da questão	152
Human rights defense through artistic practices within conflict scenarios: a state of the art	
Susana C. Gaspar, Universidade Nova de Lisboa	

Sergio Vicente

FBAUL/ CIEBA

Co - Editor

Neste número dos Cadernos de Arte Pública, discute-se a Escultura a partir de um campo de práticas e reflexões que tendem a assumir a dimensão pública da obra como uma ampliação da experiência social.

Posicionamo-nos num campo aberto de discussão, o qual subentende uma estreita relação da presença e, ou, materialidade da obra na organização de sentido do Lugar. Desde meados do século passado, a prática escultórica vem questionando insistentemente a natureza das formas e processos que lhe dão sentido urbano. A materialidade foi-se diluindo no abandono de lógicas convencionadas pela categorização histórica, substituindo-a pela lógica da corporalização da experiência no espaço.

Por um lado, apontamos que a escultura implantada na cidade constitui um elemento estável e definidor de lugar; ou seja, percebida como desenho, estrutura orgânica, permite o desenvolvimento volumétrico e expansivo da matéria no território. Por outro lado, é um corpo identitário, mas sobrevivente nas transformações e esquecimentos que foram alterando o corpus do território planificado. Tais transformações estão a provocar um défice narrativo, uma impossibilidade discursiva, ou um lugar dessimbolizado.

A relação do indivíduo na paisagem construída é cada vez mais parcelar, uma captação limitada: a narrativa fica presa no encadeamento unidirecional de referências registadas nos modos virtuais de comunicação. A relação do indivíduo com a paisagem urbana tem-se convertido numa relação solitária com a envolvente.

Defendemos que a escultura, como campo de práticas sociais, deverá ser vista no quadro de um olhar disciplinar, pressupondo, deste modo, uma determinada ordem e sentido histórico. Ou, partilhando a ideia de “espaço” como “um lugar praticado” (Certeau, 1998, 201), que nos leva a considerar a escultura como expressão política sobre o espaço público, um movimento reativo num campo circunstancia-

do pelas dinâmicas socio-ambientais que o delimitam, constituindo-se a obra como a tradução dos modos de atuação do operador estético (Argan, 1988: 91), assumindo deste modo o papel de mediador entre um determinado conteúdo social e o território que o abarca. Este envolvimento implica um olhar estético sobre o espaço público, no sentido em que trabalha em vários domínios da criação visual, num cruzamento disciplinar que passa pelas ciências sociais, ou no domínio da acção política na esfera pública — “o artista deve valer-se das técnicas “sociais”, assim como delas se deve valer a sociedade para tornar utilizáveis, por parte da comunidade, os valores produzidos pelo artista” — objetivando a criação de sinergias entre as vertentes física e imaterial, cultural e social, garantindo formas de diálogo com o território através da arte.

Frente às rápidas transições no uso do espaço público do mundo contemporâneo, que nos obrigam, como artistas, a tomar partido contra a transformação reacionária dos seus usos, a escultura, num modelo aberto de práticas e formas coletivas de expressão, procura saturar com a sua ação a fratura histórica da cidade neo-liberal. Deste modo, os Cadernos pressupõem um leque abrangente e aberto de abordagens à arte pública, constituindo-se a escultura o ponto de encontro histórico da discussão.

Deixo esta referência e agradecimento aos contributos de Ana Mena, Castro Silva, Cristina Cruzeiro e Helena Elías na preparação e organização do Seminário de Investigação em Escultura e Estudos Artísticos que permitiu reunir um conjunto alargado de investigadores com contributos fundamentais para o enriquecimento destes Cadernos.

Argan, Giulio Carlo. (1988). *Arte e Crítica de Arte*. Editorial Estampa.

Certeau, Michel de. (2008). *A Invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Vozes.

Krauss, Rosalind. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 31-44.

Scientific Committee

Cristina Pratas Cruzeiro- FCSH / UNL / IHA – Lisboa

Helena Elias – FBAUL /VICARTE – Lisboa

Sergio Vicente – FBAUL/ CIEBA – Lisboa

Sepideh Karami KTH – Stockholm

Teresa Espantoso Rodríguez, Universidad de Buenos Aires

Sofia Ponte - FBAUP / i2ADS – Porto

Co - Editor - Sergio Vicente FBAUL/ CIEBA

Editor - Pedro Soares Neves, University of Lisbon Faculty of Fine Arts / Artistic Studies Research Centre (CIEBA/FBAUL)

Associate Laboratory of Robotics and Engineering Systems / Interactive Technologies Institute (ITI/LARSyS)

Contact and information

info@urbancreativity.org

Urbancreativity.org

Performative Materials and Activist Commemoration

Mechtild Widrich

Associate Professor, The School of the Art Institute of Chicago
116 S Michigan Avenue, Chicago, IL 60603 - mwidrich@saic.edu

Abstract

Monument debates in the second decade of the twenty-first century, turning almost entirely on questions of *who* is represented and *by whom*, might benefit from considering questions of *how* and with what *material resources* first raised in the context of post-WWII commemoration of the Holocaust and other traumatic events. The involvement of audiences in the memorial's physical substance, entering its spaces and otherwise performing *acts* of commemoration rather than just looking upon public art meant to broadcast an ideal official history, has been central to the most durable memorials of the last half century, and is given a particularly radical turn by artist interested in justice and restitution. In Colombia, Doris Salcedo has taken the very fabrication of a memorial space—made from surrendered FARC firearms by women who had suffered in the war in cathartic acts of hammering sheet metal—as a performative process making commemoration physical. The same phenomena can be observed spontaneously in acts of public imagination directed at more conventional memorial objects, such as the Korean *Statue for Peace*, whose bronze girl commemorates the victims of sexual exploitation during WWII is clothed by anonymous contemporary Koreans. The task for theorists of monumentality today, as much as for monument-makers, is to understand how an ethics of care can meet and interact forcefully with a politics of taking responsibility.

Keywords

Monuments, Public Space, Activism, Materiality, Performativity, Participation, Care, Conflict

Commemoration – which I would define as public remembrance – is always a reclamation of the past in the present. This applies to monuments as well as memorials, to rituals, activism and even to vandalism or the destruction of monuments. In the last hundred years, negative reactions against traditional monuments and their claim to stand in for (state-)approved history have intensified: monuments have been criticized for their authoritarian or colonizing force, for their literal invasion of space, and, conversely, for falling silent due to their endurance, their immobility, and their banal appearance (think of a man on a horse). This criticism was and is important. Monuments have not stood still before this criticism, but have themselves gone through rapid change, especially in the second half of the 20th century. The authoritarian regimes of National Socialism and Stalinism in Europe – and I would add colonial regimes in Asia, Africa, and the Americas – worked with what the modernist architectural critic Sigfried Giedion called, in the mid 1940s, “pseudo-monumentality” – using a style borrowed from antiquity, without any reason beyond the hint of pow-

er and endurance. (Giedion 1944) Such monumental forms were especially suspect after World War II: so much so that the German philosopher Theodor Adorno could write in his *Aesthetic Theory*, first published in 1970, that “the more people were tortured in the cellar, the more...the roof rest on [classical] columns.” (Adorno, 1997, 49) People saw the problems with monumentality, but did not want – or could not – let go of the energy monuments could create. How to make monuments democratic? How to allow people to think through history, and to incorporate memory and personal approaches? How to *question* historical dogma instead of simply affirming it? How to bring more voices and histories into the History with capital H?

I will talk about commemoration, performative power – a concept I will explain – and, maybe surprisingly, care. I will make the case that history is of utmost importance for a functioning society and a functioning public sphere. And I will think about physical objects and sites in relationship to the virtual spheres of today's media world.

Today, in an age of rapidly expanding use of electronic media, history and its images are complicated topics. Online platforms increasingly serve (or pretend to serve) as the voices of conscience, whistleblowing, and protest, but they are also bastions of conformity and self-congratulation, not to say of political manipulation. Social media also, however, needs to be taken seriously as part of the public sphere, in fact as part of public space: with smart phones, we are both offline and online, in physical and virtual space at the same time. It might not be easy in such an era to make a case for commemoration, for memorials and monuments that stand still somewhere pointing at history, much quieter than the “viral” chatter (a term that seems inappropriate to use in the middle of a pandemic). I am certainly not the only one who has “liked” or shared a political article before properly reading it, much less questioning its sources or argument. The presentism of social media is in conflict with the patience needed to listen to and work through history. But it might also be able to help it. Whether we think that Facebook, Instagram and Snap Chat are culturally important or a waste of time, we have to admit they play a role in today’s construction of history, and in how we use and define public space.

I am starting with our contemporary social-media-condition in order to ask my first question. Do we still need actual objects in public space in order to commemorate? Do we even need a physical public space to come together? What does the materiality of monuments mean, the fact that physical monuments are *made*, constructed, that they need labor to be made and to preserve? What does it mean that material-based monuments require long and often unresolved debates about their location, not to mention large sums of money that could be spent otherwise? Would it not be easier to avoid all this and go into virtual spheres, not annoying those who do not want to engage in the act of commemoration, and bringing those together who want to? I wrote this paragraph before March 2020, claiming that this was a dangerous approach. It seems we all feel this now, as most of the world has been, or still is, under lockdown, and we all have experience with stay-at-home-orders or curfews, while in the last weeks, protests are again making people meet up outside. But why do I think we need to have debates, conflict, tensions, and *objects*, or *sites*, actual physical sites, no matter how small, if we want a democratic access to history and commemoration, which are necessary for a democratic society.

Here I have changed my point of view a bit in the last few years, or maybe I am just defining it more clearly, not, I want to add, to favor traditional, big statues or the massive use of materials. I am still unsympathetic to traditional monumental forms, and have also started to think more deeply about the use of materials in art making and to minimize a wasteful approach to natural resources - I teach at an art school, where students dumped a lot of their materials once a course was finished, but now I can see that they think through the impact of the economy of resource extraction from our ecosystem in their own practice.

Let me briefly discuss the role of the object, and what I see as its connection with bonds of responsibility, a responsibility to history and to each other. My first example is the debate about Confederate monuments in the US. These monuments commemorate the short-lived Confederacy of the Southern States that wanted to hold on to slavery, seceded from and attacked the United States (which had not yet abolished slavery) in 1861. The Confederate States were defeated in 1865 at the end of one of the nineteenth century’s bloodiest wars. As you might expect the former Confederate States were hardly allowed (or wanted to) celebrate their defeat in the immediate postwar years, but with the passage of time and the intensification of race terror against African-Americans, commissions arose to celebrate Confederate war heroes. The war became a grand and honorable Lost Cause, and ultimately, an insistence on White Supremacy of the Settler Colonists, as my colleague Kirk Savage has shown in his research. (Savage, 1999)



Figure 1 Robert Lee statue in Charlottesville, Virginia, (author cville dog; image in the public domain).

The Robert Lee Memorial in Charlottesville, Virginia, was built *after* the First World War, for example, a time of race riots and segregation. It was also a time of nostalgia for the slave-owning South powered by the Hollywood media machine, notably in films like *Gone with the Wind*—which is still the best-selling film in history, adjusted for inflation! In any case, the Charlottesville monument, ignored for decades, led to protests and calls for removal some years ago, partly because of the political tensions under President Trump. Unlike Trump’s remarks about preserving such monuments for their “beauty” (a moot point, since most would be removed to museums rather than destroyed), both the right-wing partisans of the monument and its left critics cited the preservation and rectification of history as their motive. But they had very different senses of history.

I would like to focus on notions of history, but only insofar as they connect to the physical nature of a monument. The reason stone and metal are central to traditional monuments is obvious: they are durable materials, they change little outdoors, especially bronze with its protective

coating. They seemed as stable as the history they represented, a history constructed from above, and told to the people. But bronze can be used very differently, for more interactive projects. One of my students, Sandra Shim, wrote her MA thesis on the Korean monuments erected for the victims of sexual exploitation under the Japanese occupation – they are inappropriately called *Comfort Women*. (Shim 2018)

Entitled *Statue of Peace*, the first statue by Seo-kyong Kim and Woon-sung Kim was made on the occasion of the 100th occurrence of the so-called Wednesday Demonstration, a weekly protest demanding an apology by the Japanese government, and public acknowledgment of the “comfort system” of World War II. (Shim, Chapter 1) She showed me the images you see here in which people had given the statue of the girl standing in for all women who were forced into sexual slavery, a coat, a scarf, and other warm clothing during winter. On one hand this was part of the success of the monument, that it allowed for care, for empathy, that one could start understanding the history



Figure 2 *Statue of Peace*, Busan, South Korea (public commons license).

through those small gestures. You see a chair next to the girl inviting the audience to sit with the statue – and become part of the work. The bronze sculpture itself is idealized: the girl is wearing a ceremonial *hanbok* dress and has a bird on her shoulder, as if a sentimental symbol of her pure soul rather than any direct confrontation with pain. The monument was replicated many times, popping up in Korea via crowdfunding and several initiatives and later even in the US in Korean communities. I am glad the monument became so popular, but there is something off-putting to the traditional material and form, which the audience might have sensed. The clothes make her more approachable, individual, changes the statue, makes it malleable – or at least hint at that. The history of the project is complicated, with the political activism by several survivors coming first. Going public was difficult for them, and they needed to fight off prejudice that they had voluntarily gotten involved with the enemy. The acts of care then are important, performative gestures that allow for a change in attitude. The chair in which the audience can sit and commit to listening, to

acknowledging these women's history, is an obvious invitation to engage, but it is also conventional, and I am more interested in the act of clothing, the sensed tension between the foregrounding of a history of violence and the choice of material. Showing these acts on social media also played a role, of course. But what I'd like to emphasize is how the material, perhaps even its apparent limits (hardness, coldness, brutality) worked in the object's transformation by living people: it is not *just* the image of a girl, that elicited these reactions, just as the real survivors struggled so long without sympathy. I think the cold metal, bronze is in fact copper with an addition of zinc, tin, or other materials, and not just the form it took, is one reason there seemed to be need for something soft and warm. Is the statue then a failure or a success? In any case, it is productive, for the care that it made possible, and second, for showing us that activism and monuments have become closely linked, and not always just as activism against monuments.

In both cases, the Confederate Monuments, and the *Statue for Peace*, activism was helped by social media to bring at-



Figure 3 Construction of *Fragments. Espacio de Arte y Memoria*, Bogotá, Colombia. Photograph of Juan Fernando Castro. Courtesy of *Fragments, Espacio de Arte y Memoria* of the Ministry of Culture of Colombia.

tention to the underlying topics in society. In both cases, the monuments in public space are at the center of the debate, the Confederate statues as examples of long outdated ideologies the remains of which keep reminding us that history always needs work, if sometimes the labor of removal of such signs of racist ideologies, and the girl in bronze that the empathy that emerged in the society can become a visible sign on the object. Here I can already answer some of the questions I asked at the beginning, namely about the need of actual objects in public space – they are needed. While they might connect to public spaces online, these alone are just not open enough – they are too controlled by companies, administrations and the law of the strongest (often in terms of money). On the other hand, materials and objects need to be different in our contemporary society. There is a need for new forms, forms that allow democratic access (the chair might literally allow this symbolically), but they also need to be forward looking in terms of material: how these relate to our state of the world does need consideration.

Here in Bogotá, for example, *Fragmentos*, Espacio de Arte y Memoria is an exhibition space, but it is also a memorial. The memorial is the very basis, the architecture, a project by Doris Salcedo dedicated to the Columbian Peace Process between FARC and the government.

Fragmentos connects to my two examples via the material, metal, but this is where we need to pause: the metal here in Bogotá is not a resource taken from the ground – it is a “recycled” material if you wish – weapons taken out of the circuit of violence and melted, reshaped with the help of victims of sexual violence, and made into the floor of the space.

This change of the material disconnects from, but also connects to traditional monuments. Both stable and not, steady and lasting, and also showing us the exact opposite: no matter how tough and uncompromising history seems, and how impossible it seems to react against injustice, and to bring voices to the foreground that have been silenced, it can be done. The performative act of the engagement of female survivors of sexual violence becomes one step to change history, but is also the labor of commemoration for them, a labor that allows for negative feelings and aggressive force. The material and its changes symbolizes history and how we as individuals have the right and the power to shape it. Here, the “monumentalization” is not stable, but

one step in a construction of history full of tensions, ambivalences, and interpretations. The circulation instead of the use of new material is also an acknowledgment that history *cannot* be erased – the weapons, and the violence, are and will remain part of it, but the material shift shows that they can be re-activated differently – and this is the brilliant and surprising, maybe even shocking part – to move through the violence. Both audience and object change, and the interacting between them is both historical and visceral.



Figure 4 Women participating in Doris Salcedo’s project, *Fragmentos*, Bogotá, Colombia. Photograph of Juan Fernando Castro. Courtesy of *Fragmentos*, Espacio de Arte y Memoria of the Ministry of Culture of Colombia.

Let me come back to traditional monuments and their changes in site or material. Monuments can fall out of use, “fall silent” and they can be contextualized, or moved into a different context to stand in for a new version of history, or even to stand in for a new historical event – this applies to stolen war trophies, but also to artistic practice – may it be a proposal to let plants overgrow an unwanted monument, or just a conceptual detail that changes the way we see the monument. How is this connected to the change or removal of material? When the activists in the US called for the removal of Confederate statues – they did not always discuss what this would mean. I agree that some of the monuments need to leave public space, but I want to be clear here: the notion that the disappearance of the material would solve history is simplistic. And this is apart from legal difficulties, as some of the monuments were paid for by private organizations or are on ground not owned by city or state. Monuments are part of the construction of history; however, you cannot destroy history by destroying a monument. Howev-

er, a shift of the material presence can change the future. Here we are again asking what the *object* does, and what the *interaction* with an object means? A performative gesture can initiate a different social reality. The reason for this is that monuments function only in relation to the audience. They are nothing without us interacting with them. But this is also their force. The value of art lies exactly in how such shifts occur – not because objects are magical or operating on their own, but because they can be made operative in a performative operation between participants and their relation to history. (Gamboni, 1997) To explain this process, I need to recall my earlier work on commemoration.

In my book *Performative Monuments*. (2014), I explained commemoration in the last decades of the twentieth century as a social practice emerging from performance art around 1970. In calling these monuments “performative”, I don’t just mean they “perform” something, but employ a term coined by British philosopher J.L. Austin (*How to do Things with Words*) to describe how certain speech acts, like a promise or a marriage ceremony, enact the very reality they describe. “I promise” can be a legal contract sometimes, but in any case, it is a social one. I claim that a functioning memorial enables an interaction with its audience resting on just such a social contract, requiring the right context, performer and witness, and documents to mark the very act of commemoration. (Widrich 2014) In the political context of central Europe, Germany, Austria, and Yugoslavia in particular, I considered works as they functioned for a much belated, and often also geographically dislocated audience. After the Second World War, as I noted at the beginning of this lecture, monuments were accused of always being authoritatively installed ‘from above’, oblivious to their site, and socially dysfunctional or ineffective. Similar insights were already voiced by critics in the wake of World War I (and again, II), and led to demands that statues be replaced by gardens to walk in, community centers, or cubist dispersals of form under the slogan of “Living Memorials”. (Shanken 2002) This phrase contains a clue: the very emergence of performance art in the 1960s, a mode of art making that has been seen as the opposite of the monument in its temporality and embodiment. Against this, I think that performance art in fact held the key to the monument’s revival as a supposedly ‘democratic’ community-builder. Austrian artist VALIE EXPORT’s early street actions, especially *Touch Cinema* and *Genital Panic*, and their (after)life in

carefully staged photographs, are relevant in their mission to interact in public space, and to use her body to challenge the notion of an oppressive public sphere full of authoritative power. In the 1960s and ‘70s, she inserted herself into buildings and spaces as a feminist statue, both the director and the subject of the action, in order to shift the social fabric of the future. The performances were supposed to make visible power structures, and possibly change them. There was a strong connection to architecture, and in some of the works, the historicist columns and statues of 19th century Vienna are the frame and counter of the body, which moves in reaction to the shape of the architecture, while challenging its supposed oppressive, imperial tendencies. EXPORT’s relatively unknown project for the Holocaust memorial in Vienna (the competition was won by Rachel Whiteread) is a good case study of how the thinking in terms of performance fit perfectly the engagement with historical content that, in the wake of the 1960s and ‘70s, came to be demanded of monuments.

EXPORT’s design for the Vienna memorial does not feature her performing, but delegates a performance of history to the audience. We are meant to walk through a tunnel, one side of which consists of dark stone, one side of glass. In doing so, the individual acts of remembering, or at least its outer appearance, are visible and become very public, with the audience as part of the works. EXPORT envisioned a computer-selected audio program featuring Jewish authors to be randomly played during the walk, resulting in individualized aural experiences. The site was chosen by the city, and it is important: it is the authentic location on top of a medieval synagogue that was destroyed at the time of medieval pogrom against Viennese Jews. But this is not just a matter of placing a piece of sculpture: it is our movement over this place that, as in performance, establishes a geographic and with it a historical link. EXPORT wanted the medieval dig exposed and visible through a glass floor, with running water between it and us, mediating the view. The project was wildly impractical (imagine what archaeologists would say about installing a stream over the old excavations!), but in her aesthetic ideas, EXPORT is not alone. Some of the key artists of the 1980s and ‘90s practice surrounding commemoration involved in both practices and developed both genres in relation and sometimes tension with each other. Visible mourning was used as a means to take on responsibility – for whom, was not completely clear in the country of

Holocaust perpetrators, and this might have been another problem with this particular project.

The concept of performative access to history by the audience also allows for individuals to approach and work through the past more easily than if they are just fed a historical dogma. The corporeal being-in-space can open up history to a broader range of personal approaches. The outcome of what history is, remains open, and is being made in the encounter with the often fragmented object presented— that EXPORT works with fragments is not a coincidence — because the engagement of the audience is part of the process of history making.



Figure 5 VALIE EXPORT, *Proposal for the Memorial for the Austrian Jewish Victims of the Shoah*, courtesy of the artist.

This means that the body can be activated in the process of commemoration and making history. There is the danger, of course, of replacing historical consciousness with mere bodily “feeling”, and I discussed this elsewhere, but I overall believe that performative commemoration, or performative monuments, are a good way to connect individuals with their own experiences to History with a capital H. Ideally historical consciousness and history become part of the creation of a functioning public sphere. I believe that the public sphere is always contested and that it is important to claim histories and historical consciousness, and to be aware that governments or majority groups are not always willing to allow everyone access. The impulse (often by politicians) to “leave the past behind” cannot work if the experiences of individuals in the past are simply dismissed. This also prevents the creation of a functioning society, in which the past informs the present. This all sounds easier than it is, of course, and gets even more complex in the

case of traumatic events. I mentioned the problem of replacing history with feeling, which, in some cases leads to a simplistic equation: if I can make an audience, who did not personally experience the trauma feel a bit of it (unstable seeming architecture, claustrophobic installations, etc.) it might lead to an understanding. It needs more than that, though, if we want empathy, maybe even care; it needs the ability for those who want to commemorate to explore and relate, interact and question, slowly build history in relation to memory and commemoration, in relation to other people and their own histories.

This brings me back to the question if objects — the “performative monuments” do anything by themselves. They cannot. But, if set up openly enough, they can invite a performative process, in the interaction between object and audiences, which can expand to interaction between people, of course. This can also include later audiences. This is where mediation can become useful and important, be it mediation via discourse or communication, or via photographic images and film, online or off-line. (Widrich 2018)

History in the present is politics, and the discourse in which history is constructed takes part in the creation of the public sphere. I would like to think of it as commemorative action that involves the making of history for the future. Performative means a social interaction that changes the fabric of history. Here I am again going back to its original meaning in Speech Act Theory. Would that need an object, or a performance on the ground? I feel that some kind of material or physical event, while not entirely necessary, enables a grounding of history in the fabric of its geographical or imaginative site. We can engage in stories, sites, and material in different yet equal ways, but for me at least, the material presence, or a physical site, in particular in its changing form, seem an adequate form to both stabilize and destabilize historical narratives. I do not mean to make a claim for authenticity, I am merely trying to understand how interaction with our surrounding world works best. Social media plays a role here, as even a performance that only takes place once, is usually mediated online, circulated via the channels of reproduction and recontextualization, and is, like all art, already a mediation in its symbolic value. It can be further stabilized, anchored in the frames of algorithms and hashtags. This is sometimes enough, and a successful activation of the public sphere. But sometimes it is not.

A factor I did not discuss in my book is one that seems to matter more and more in recent years: care.

First prominent in feminist discussions, “care ethics” has emerged as a powerful category from psychology to architectural discourse – thanks for Elke Krasny in Vienna. Care relates back to the question about the relevance of the labor needed to make and preserve objects. Without care, objects and sites can disappear, and without care for commemoration and for public discourse, the past will not help us for a better future. But more broadly, we are at a point in history in which we understand that care for our environment is necessary for our survival as species. The care as attitude also relates to the performative engagement with the past, and the care extends to objects or sites that might allow an easier access to this past. Activism for or against monuments can be seen as care for the society. And to see care for the survivors starting with a coat for the Korean girl in bronze might seem strange, but it seemed a shift in the approach, away from the simple aggression against Japan (even though there was quite a bit of this too), towards and engagement with those who had to live the horrible history. What I would still criticize in these particular memorials is that there was no careful reflection about the material, that it was chosen for traditional historical connection with monuments and elevation in the traditional sense. But, if monuments work in the present, if they want to connect the past to a (hopefully changes) future, it seems important to work with the condition of the present tense, to react to where we are now as a public. How to find materials of care that are not taken from the ground as if we had endless supply?

The reuse of the weapons as materials in Salcedo's work also speaks to this current moment. Care can be forceful and allow for the tensions and negative feelings to emerge as part of the process of moving forward, like here. But care is also a gesture in itself, performative in how it allows for change, and performative, because the gesture of caring can be used to invite a broader audience into the performative change of a historical narrative. I am therefore delighted to be able to discuss these concepts here in a space – virtual unfortunately -- that, in my opinion, has brought together these ideas in such a powerful and moving way.

Acknowledgements:

This paper is the result of an invitation to give a talk at Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, Bogotá, Colombia, which was planned for spring 2020. Due to covid-19,

the lecture was postponed and ultimately streamed online with a live Q&A on various platforms on September 10, 2020. Heartful thanks go to Maria Fernanda Ariza, Beatriz Dávila, Ines Arango, the Colombian Ministry of Culture, the Goethe Institute Bogotá and everyone else who was in dialogue with me.

Bibliography

- Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (University of Minneapolis Press), 1997.
- Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism*, 1997.
- Sigfried Giedion, “The Need for a New Monumentality,” in: Paul Zucker, ed., *New Architecture and City Planning. A Symposium* (New York: Philosophical Library, 1944).
- Kirk Savage, *Standing Soldiers, Kneeling Slaves* (Princeton University Press), 2018 [1999].
- Andrew M. Shanken, “Planning Memory: Living Memorials in the United States during World War I,” *The Art Bulletin*, Vol.84, No.1 (March 2002), 130-147.
- Sandra Shim, *From a Monument to a Movement: The Comfort Women Activism and The Statue of Peace as a Protest Monument* (MA Thesis: School of the Art Institute of Chicago), 2018.
- Mechtild Widrich, *Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art* (Manchester University Press), 2014.
- Mechtild Widrich, “Moving Monuments in an Age of Social Media,” *Future Anterior* 15/2.
- Carol Gilligan, *In A Different Voice* (Harvard University Press), 1982.

Endnotes

- 1 - I am here referring to the Austinian use of the “performative”. J.L. Austin, *How to Do Things With Words*. More in the following passage.
- 2 - The most prominent attempt to theorize an ethics of care in relation to gender is Gilligan, 1982. The Saas-Fee summer school devotes the 2020 iteration to Care, Caring and Repair in Cognitive Capitalism (<https://sfsia.art/2020-berlin/>), and a section of the performance studies international conference (no postponed to 2021) is entitled Crisis of Care (<http://psi2020rijeka.com/>). My colleague Elke Krasny has worked on the topic for years, I thank her for conversations.

Esoteric vandalism and dialogical graffiti as ruses for symbolic appropriations of public space

Cynthia Montier

Artist & Independent Researcher, Strasbourg (France)

Email: cynthia.montier@yahoo.fr

Abstract

This paper proposes an experimental approach of what is commonly called esoterism and vandalism as forms of symbolic appropriations of public space, from the point of view of historical observations, reported narratives and contemporary documents of situations.

My point deals with signs, traces and inscriptions in public spaces from the imaginary of the crook and clandestinity to the understanding of magic, esoteric and paganism leading to working class, labour, devotion but also insurrection as forms of symbolic appropriation and emancipation, such as in the tradition of the sign in the art of building and trademarking, or contemporary demonstrations for social justice.

Keywords: Esoterism, magic, inscriptions, graffiti, devotion, militantism, symbolic appropriation, public space

Regarding magic in its numerous interpretations and through specific registers of practicing, the notion can be understood as the art of manipulating elements from a context to transform abstract feelings, sensations or intuitions into material datas, engaging the practitioner to carry an intention through it.

Magic also can cover feelings of paranormal and beliefs into phenomenas that exceed the threshold of understanding. What is understood as “paranormal” refers to that which “is on the fringe of normality”, to allude to phenomena of “extra-normal appearance” (extra-sensory perception, premonition, communication or projected visions...) whose existence is disputed, or which can be explained by the intervention of unknown or disturbing forces, as well as political or symbolic demonstrations in public space can move logics of legislation, power and authority, or a consented order.

Another prism of apprehension that emerges from how magic can be received convenes the idea of superstition. “Superstition” reveals an “irrational belief”, based sometimes on concern, sometimes on doubt, which lends a supernatural or sacred character to phenomenas, acts or words.

But superstition also depicts a system of self-directed understanding and believing toward the existence of the phenomena and its deploying mythology.

To think of magic and its uses from the same lever as that of artistic, social and political engagement is to pose it as a support for intuition and symbolic appropriation rather than as a mystical truth.

Further on, the term “witchcraft” covers both the notion of magic (occultism) and the idea of witchcraft (spiritualism) where “-craft” refers as much to Do-It-Yourself (DIY) or craftsmanship.

And the expression “divinatory arts” also shows that these uses find in their etymology the idea of a know-how; in this way the notion of magic includes idea of crafting, or manufacturing, but also the idea of an art of doing and knowing.

The very evolution of the definition of art invites us to consider a form of transformative power over the world inherent to the artist and his work, that would be deployed beyond the material dimension of the work and the know-how that gives it form.

Considering magic as a know-how initiating a belief, and art as a belief beyond a know-how, magic and art would share this power over their users to redefine and transform perceptions through the potentials of the imagination, or even of the hallucination; an error, an illusion, or a visual change caused by the intervention of the hand, dazzling or «disrupting our epistemological assumptions»¹.

«The art of prestidigitation draws its artifice from the skill of the hands, from the subtleties of the mind, and from all the marvellous facts produced by the exact sciences.

This word, taken from the vocabulary of the ancient escamoteurs, has no equivalent in the French language. How, indeed, can one express what one says when performing a trick? It is not a speech, still less a sermon, a narration, a description. It is simply the fable intended to give each trick the appearance of truth;»²

For the art lover as for the magic lover, appreciating a performance, a trick, or a ritual would amount to a belief in the existence of this power, reinforcing «the audience's consciousness of the world's mutability.»³

Through the spectra of magic, a third meaning of “-craft” contained in “witchcraft” refers to trickery. DIY, craft and trickery consecrate the illusionist dimension of the practice which aims to motivate the belief in the capacity of magic to transform the world.

Illusionism or what is called “secular magic” such as depicted by Jonathan Allen (*All Done By Kindness*, 2013) quoting Simon During analysis (*Modern Enchantments*, 2004) can be understood as trickery, falsifying or forging, but also crookery, and even some time to a form of immaterial pilfering; a sleight-of-hand, or an artistic performance deconsecrating or dethroning a symbolic property or value from a monument in its immaterial form, and giving the illusion that its surrounding remains the same, or *vice versa*.

1 - Allen, Jonathan. *All Done By Kindness*. London: Jonathan Allen, 2013, p.93.

2 - Robert-Houdin, Jean-Eugène. *Comment on devient sorcier*. Paris: Omnibus, 2018, p.233.

3 - Allen, Jonathan. *Ibid.* p.93.

In *Modern Enchantments*, the New Zealand cultural historian Simon During operates a distinction between two forms of magic belonging to the same temporality of history: magic that is commonly associated with supernaturalism, New Age religions, or occult forces –that which refers to mystical, spiritualist or occultist traditions for example– and magic that does not –in a more flexible and less solemn way– “pretend” to appeal to a Beyond the human hand. During calls “secular magic”⁴ what he describes as “the domain of the sleight-of-hand or stage illusionist”, which is in the realm of the art of “prestidigitation” and “escamotage”.

This secular magic comes close

to the belief and projection power that can be conferred on art and its appearances –pageantry–, combined with craftsmanship and social technology. A sleight-of-hand or a game of escapism for individuals which seems to reveal an enchanting power, that of manipulating the elements of reality and arranging them. Furthermore, the imaginary of the robber, the crook or the thug finds intimate links with the idea of illusionism, as the action of what is hijacked or twisted can also be disguised in appearance.

Also it is relevant to notice that those professions are related to clandestinity and nomadism, where stallholder were forced to exercise their performances without a permanent legal framework and adapt each time temporarily to the city in which their spectacle take place, and to its territorial policies of public space.

From the point of view of clandestinity and traces that are printed through a work, this reminds from the Hobo community in the America of the late 19th who were jumping trains from camp to camp and performing temporary jobs. Hobos had a specific secret sign code between fellows and were sharing an ethical chart linked with a sense of community belonging that can be read in the symbols that compose their vocabulary.

4 - DURING, Simon. *Modern Enchantments: The Cultural Power of Secular Magic*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, 352p.

Furthermore, regarding pictographic aspects of some of the symbols, the shapes and figures of Hobo code find connections with symbols from different register of practicing and believing such as in alchemy or old Wicca magic⁵.

For example the circle in Hobo Code refers to prison or to the idea of danger, as in alchemy it is read as the sun or the gold; the solar metal which also finds echoes in the Gold Rush or the Gold Fever of miners in 19th century, reminding us of the Pyrite stone also called the "Gold of Fools". In lithotherapy Pyrite is considered as an architectural stone, very favorable to the perspective of projects, which bodes well for their foundations. Moreover, the name "Gold of Fools" comes from the history of miners blinded or exhausted from their work, for lack of light and silver, would have confused this stone, composed mainly of sulphur and steel, with the other prestigious gold so much sought-after. However, in the end it appears that the stone does contain gold, which does not make it more precious from the point of view of its monetary value, but the burden of a very different force: that of devotion linked to the labour force, and of the hand at work.

There it is interesting to mention that "chaos" in alchemy is heard as the "materia prima" that is to say the soul of the world, where in the Chaos Magic movement in England in the 1970s Osman Austin Spare occultist and artist could have this avant-garde approach to use magic as a revolutionnary way to move reality. Chaos Magic is an artistic and political movement that uses ritual and anarchist forms and borrows from fiction, literature, art and witchcraft. One of the fundamental concepts of Chaos Magic is Paradigm Shifting —giving shape to what you want to see in seeing it real— which reconsiders the traditional model of magic to open it up towards the belief in freedom and belief as a freedom.⁶

5 - A religious movement based on the ancient pagan religion, linking shamanism, Druidism, and mythology, Wiccanism is a political practice and a magical tradition centered on nature and the figure of the Goddess, carried notably in the 1970s in the United States by anti-militarist movements, anti-nuclear movements, and feminist struggles; see Starhawk. *Chroniquesaltermondiales: tisser la toile du soulèvement global*. Paris: Cambourakis, 2016.

6 - OnthisissueseeP-ORRIDGE,Genesis;JARMAN,Derek. *TheePsychickBible:ANewTestament*. Rosières en Haye: Camion Noir, 2010.

Further on, what American anarchist author and poet Peter Lamborn Wilson a.k.a Hackim Bey —who belonged to Chaos Magic— calls "Poetic terrorism" but also the Art of Chaos (Art of chaos, 2000) echoes this permeability between symbolisation and acts, devotion and labour.

«Graffiti brings a certain grace to ugly subways and rigid public monuments - poetic terrorism can also be used in public places: poems scrawled in courthouse washrooms, little fetishes abandoned in parks and restaurants, art photocopies placed under the windshield wipers of parked cars, slogans written in colossal characters stuck on the walls of playgrounds or playgrounds, anonymous letters posted at random or to selected recipients (mail fraud), pirate radio broadcasts, fresh cement... [...] It is not important whether poetic terrorism is aimed at one or several people, whether it is «signed» or anonymous, because if it does not change someone's life, except that of the artist, he fails.»⁷

Chaos Magic represents all the layers of life and art with extreme passion and totaly no bounds. In a way it's a cousin of direct action understood in activism as a way of doing directly as if we were already free, what he calls "immediatism" and "ontological anarchism": «a mastery of direct means to put this consciousness into practice in the game, immediately (immediately) and immediately (without mediation)».⁸

Ontological anarchism is one of the precepts of the Chaos Magic, following the motto «nothing is true, everything is allowed».

«WHEREAS NOTHING, absolutely nothing, can be asserted with real certainty as to the «true nature of things», any project can only be «based on nothing» (to use Nietzsche's word). And yet, there must be a project - if only because we refuse to fall into the category of «nothing». From nothing we will make something: the Uprising, the revolt against everything that pro-claims: «The nature of things is like this and not otherwise.» We disagree, we are unnatural, we are less than nothing in the eyes of the law - be it divine, natural

7 - BEY, Hakim. *L'Art du chaos. Stratégie du plaisir subversif*. Paris: Nautilus, 2000, p.17.

8 - BEY, Hakim. *L'Art du chaos. Stratégie du plaisir subversif*. *Ibid*, p.43.

or social (strike out what doesn't apply).»⁹

In this sense «nothing» covers both the non-existent, which cannot or would not be assumed to exist, but also the undesirable, which —if necessary— would go beyond a legislative framework, or a universal truth.

If we go back to *The American Hoboes, Riders of the rails* (*The American Hoboes, Riders Of the Trails*, 1999), Fran DeLorenzo refers to a, american working-class socialist song in Joe Hill's *the Preacher and the Slave*: "the song the Pie in the Sky goes to great lengths to give the impression that most religious thought more of saving a mans soul, for the hereafter, than filling his belly today". Furthermore, American experimental documentary film artist and curator Bill Daniel says (*Mostly True: The West's Most Popular Hobo Graffiti Magazine*, 2012) that "Hobos used their mythology as a kind of cover". Thus the notion of mythology covers a collective belief that in some ways the signs can also carry, linked with the notion of religion or mentioning the Sky as a limit.

This leads us to Lawrence Weiner in his work "Marelle ou Pie in the sky" (1990) where he designed a permanent installation of is Statement 636: large stones moved here and there between Heaven and Earth as in the traditional occidental hopscotch.

Its origin in occident goes back to the 17th and 18th centuries, when hopscotch was played as a random game, synonymous of fortune. The term of "puck" originally refers to a currency, taking the shape of a token or a stone used for board games. When traced on the ground, the structure of the hopscotch reveals a projected architecture, materializing a Beyond on the scale of the hand in public spaces. The sculpture of Weiner is made of stainless steel cut out and integrated into the concrete slab that forms the ground of the square. It is presented in the form of three hopscotch games. He placed the objects at the meeting point of the square's pedestrian pathways, in this way the sculpture refers to the founding values of the city in the 1930s, transcribed in the eponym book "La Marelle ou Pie in the Sky", title taken from the popular American socialist song.

If esoterism is understood as an occult disciplinary field

9 - BEY, Hakim. *L'Art du chaos. Stratégie du plaisir subversif*. *Ibid.*, p.29

referring to secret teachings, reserved for initiates or neophytes, it is also a collective medium that crosses from paganism to working-class, to signify something other than a down-to-earth interpretation of an experience —spiritually or pragmatically lived— to express either a deep meaning attached to it, or its representation through symbols. From its historical backgrounds what is called magic depicts a link with paganism, covering both working class and pagan communities through notions of labour, devotion but also insurrection. Workers movement find genealogies with the notion of paganism, where the term of paganism is used to designate rural or peasant populations that were cultivating certain ancient and pagan practices, but also to qualify communities that did not belong neither to Christianity nor to Judaism. Paganism rely above all with a rudimentary and laborious collective labor force.

From a devotional point of view, it seems that proletarians, workers, Luddites and pagans find themselves in the place of physical and/or spiritual investment in labor, whether industrial or more elementary. The labor that is on one side, the object of pagans, and on the other side, the object of proletarian practices finally comes close to a certain devotion in keeping with a respectful and elementary knowledge of the earth and its work. This allows us to weave a link between the hold of industrial capitalism on spirituality, from the point of view of proletarian, worker or militant communities. Besides, the magical skills inherited in particular from pagan traditions introduce a social dimension stemming from a people and its local customs (celebrating the Earth, the passing of the seasons, harvests, celebrating the community and its existence to the world, transmitting knowledge through festivals or ceremonies, etc.).

Then mirroring paganism, the proletariat, artistic work or political work, these skills take on a form of resistance to the look-see that echoes the practices of sabotage in reaction to industrialisation and its exploitation. Faced with the threat of seeing their trades disappear in an England at the height of the Industrial Revolution, textile workers revolted from 1811 onwards: they destroyed the machines that competed with them.

«Don't picket —vandalize. Don't protest —deface. When

ugliness, poor design, stupid waste are forced upon you, turn Luddite, throw your shoe in the works, retaliate. Smash the symbols of the Empire in the name of nothing but the heart's longing for grace.»¹⁰

The Luddites, the machine breakers at the beginning of the 19th century gave their name to what they were called *saboteurs*. Workers in the early 19th century in France in particular and in the United Kingdom thus introduced the term *chaboter* [shabbling] consisting in making noise with their hooves to make themselves heard. For railway workers the *sabot* [hoof] was the act of sabotaging the railways and tampering with their lines, for Luddist craftsmen to throw their hooves at their machines to break them, in order to compromise the smooth running of the business for which they were employed. This form of diversion is a way of singularizing the gesture at work for the workers, when their expertise and time are controlled and mechanized by the enterprise to which they lend their strength and knowledge. This desire to reappropriate their productive strength and craftsmanship is at soone of the objects of the *travail en perruque* [wigwork] in particular. The *travail en perruque* is the name given to an old industrial and creative diversion technique, which allowed workers from 1856 to deceive their bosses by diverting their production from their tools and gestures on their working hours in producing artefacts for themselves.

If we check the tradition of the sign in the art of building also, the hoof and the *travail en perruque* introduce questions of being author: to sign one's work or to be the author of one's work.

Which where I come with symbolic appropriation, and trickery to what we can hear as vandalism so far. The signature or the invoice find their origins in the notion of manufacture: "manu" which means "hand", and invoice of "facere" which means "to do"; *fait à la main* [handmade] shaped and made by his own hands. The manufacture thus takes on the idea of *main-d'œuvre* [work force], i.e. "hand at work", therefore of a know-how and a labour.

In the history of the first builders, this idea of marking one's

10 - BEY, Hakim. *L'Art du Chaos. Stratégie du plaisir subversif*. Paris: Nautilus. 2000. p.16.

time and one's work is part of an art of sign and trace through the signature or the seal, the trademark. For example, the art of the sign is used as an invoice where the *pierrots* [stoneworkers] left their mark on each stone cut to count their work time through their traces: the *facture* [invoice] that signifies both the bill, the brand and the signature. At weekends, at the end of the month, or at the end of a fortnight the marks were counted in order to establish the invoice, recognizable by the value and the work force as well as by the mark of its author.

Also, on several fortifications in particular, the symbol of the *triple enceinte* [triple enclosure] has been found: graffiti hammered or engraved on old buildings, such as on the fortifications of Loches between the end of the 12th century and the beginning of the 13th century. The triple enclosure is a symbol printed in stone by the hand of the builders. Its reading deviates according to the studies of documentary traces, but by its trinitarian form the symbol seems to represent the three constituent states of the medieval society and the city of men between Heaven, Purgatory and Earth, which gives its shape to the western diagram of the nine pawn hopscotch game.

This type of vernacular inscription is open to various interpretations, generally religious, alchemical, numerological or kabbalistic. They are sometimes linked to the traditions of masonic orders¹¹. Their anonymous authors are known to be workers, craftsmen, fortifiers, carpenters, peasants or shepherds. Signing or manufacturing take different meanings but similar symbolism for construction workers but also pagans and bergers in the idea that a form of devotion —for pagans— or labor —for workers— can be literally printed in the material during a work that is committed or intended, as a form of symbolic appropriation of the monument.

About signing or inscribing on buildings it is interesting also to look at Pixação when depicted by architect and typographer François Chastanet (*Pixação: São Paulo Signature, 2007; Cholo Writing: Latino Gang Graffiti in Los Angeles, 2009*). Chastanet draws a parallel between

11 - Freemasonry refers to a set of selective spaces and relationships, whose members practise initiation rites referring to a masonic secret and an ancestral building art in the 16th and 17th centuries.

the style of writing by Pixadores and the gothic style of «blackletters» fonts such as Fraktur mainly used in heavy-metal CD jackets, or even with the runic style and typefaces that can be read between a charge invested in the letterforms and a hidden sense engraved on ancient headstones.

This paper takes on basis vandalism as an image but also as a form of appropriating back or deconsecrate something that would have been turned into a cult.

In *Date Limite de conservation* (Date Limite de Conservation, 2009) the act of vandalizing is compared to a profane gesture regarding to the settings of the constitution and the law.

“Vandalizing is profaning, a term etymologically meaning to put under the gaze, to offer to the sight, to give to see that very thing that escaped the gaze and then the publicity. This is how Solon, the statesman who initiated Athenian democracy, put an end to the esoteric form of laws and political authority by having the laws engraved on tablets displayed on the Agora. The laws appear through the publicity of writing, accessible to all, an invention inseparable from the birth of democracy and reading, to give birth in the West to politics as it should be shared.”¹²

Grounded from the words of Adams' teacher Andreas Berg in *King Size* (King Size, 2004) “Graffiti is vandalism”, vandalism is depicted as “a tribe of people on the edge of the Roman Empire, that will always be associated with its fall. The sacking of Rome in 455 has immortalized their name in the verb to vandalize. According to the *Encyclopaedia Britannica*, the terms now means “an apparently meaningless and incomprehensible destruction of property” with the addition “in urban areas”, opening on the “oldest images of cave paintings”.

Where he says “it is generally assumed that these were created during some kind of a ritual and that they have some magical function, to evoke or to ward off something, though no one knows for sure. There is something undeniably magical in painting and drawing or writing. This is why

12 - *Date limite de conservation*. Stéphanie Airaud, Stéphanie Élarbi (éd(s).), cat. exp. (Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2009). Vitry-sur-Seine: MAC-VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2009, p.47.

texts and images are surrounded by so many rules and restrictions in our religions but the ability to communicate using signs and images must have been highly magical in the early history of mankind. I presume it was a question of life and death”¹³.

Leaving traces and inscribing is a form of archeology of the self and his political environment, but also a mythology with some kind of existential dimension. For instance, Joelle Leseaux in *Transmission et Mythologie dans le Graffiti* [Transmission and Mythology in Graffiti] (Transmission et Mythologie dans le Graffiti, 2015) writes that “myth is knowledge and narrative whose forms are far from universal and are very unevenly distributed in human cultures. Myth belongs to the realm of the supernatural and the marvellous”. She cites Norman Meiler in *The Faith of Graffiti*: “the name is the religion of graffiti” (The Faith of Graffiti, 1974).

If graffiti or vandalism appear as forms of shaping a narrative and a mythology, it is also a way and a system of covering and discovering objects, connecting and communicating within a surrounding.

“All the conversations on that winter afternoon were about the strange and distant passion of writing his name, as if it were, like the twist, something long gone. He wonders if CAY is fully aware of what he just said. The name says CAY, «is religion». And he knows exactly what he's saying. He's got his eyes on A-I, his eyes are serious. He abruptly declares that the title is «the religion of graffiti». And that's exactly what it is. The name is the religion of graffiti. Is it true that the only writing that does not express the best of its author is contained in those questions whose answers were not known from the beginning?”

If the work is the name, the life of the author looks like a myth and his work like a transmission and an initiation, going back to the idea of trademark with a dimension of symbolism that draws a parallel also to Chaos Magic in the practice of sigil writing.

13 - ADAMS (dir.); CASTLEMAN, Craig; BERG, Andreas; AUSTIN, Joe. *King Size*. A project about Tags, DIY-Craft & Subcultural Globalization. Stockholm: Adams, 2004, pp.133-151.

Sigil writing refers to a signature shaped into a kabbalistic seal. The practice of sigil is meant to symbolize and transmit the intention of a magician with symbols from different registers. It is composed with a pattern scheme on which the intention is formulated and reproduced into a sign, that will be the amulet of a magician, as well as for a writer.

Magic, since it is not real, introduces a stratagem that can legitimize poetic powers, potential for projection and action in the public space, but also account for other modes of transmitting knowledge and experience. I've made an intervention (Oracle Graffiti, 2020) echoing my recent researches around hauntology and *genius loci*. It is a metaphor to traditional Ouija board used to communicate with the dead souls and surrounding spirits. The "yes" and "no", and "dead" and "alives" mentions on the traditional board are replaced by citizens and municipality to highlight the idea of citizenship facing a superior power which is embodied by the municipal entity.

In this way the dimension of commemorating, remembering and interacting with gestures and specific postures covers a strategic and symbolic form of appropriating with the necessity of being covered or the indeniability of being forbidden. Symbolic appropriation depicts also an iconoclastic dimension, as signing and inscribing can also be seen as forms of believing and offering, a donation of the self to urban space.

From sabotaging to offering, this dimension is something really influent in eco-feminist and neo-pagan activist Starhawk's writings, when she describes the political gatherings of anti-nuclear and anti-militarist feminist groups in the 1970s in the United States as affective communities in which rituals serve as action, the magic as a will and the whole as a bond to weld together the energy of a group. Starhawk echoes a huge field of political magic and militantism in the 70s in USA such as for example the Women's Pentagon Action or the W.I.T.C.H (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell, 1968). Symbolic appropriation can be interpreted as a way to reclaim such as in Reclaiming traditions in the sense of taking back something we were expropriated from.

Reclaiming movements uses a lot symbols and rituals. Demonstrations can be rituals costumed in demonstrations when groups organise themselves with the aim of transforming the world, motivated by a belief in an ideal of emancipation and in the people's ability to take ownership of their future and their existence.

"I like to define an incantation or spell as «a symbolic act done in a deeper state of consciousness. When political action moves into the realm of symbols, it becomes magical. If we apply the principles of magic to politics, we can better understand political actions and make them more effective."¹⁴

Between art ontology and experience –art and life– feed a range of possible experiences of resistance, without detaching the production of theory from its gestures. Thus privileging concrete action and the production of knowledge –of symbols and narratives– from a field, its inherent experiences or their contextual creations. These methods are oriented towards the search for a power to do and an emancipation –empowerment– in creation and in experimental action (producing indeterminate experiences), which can be found in this sense in esotericism. Esotericism appears as a cover to support symbolic or direct (ritual) modes of action, political engagement in public space a lever to provide tools to its actors and methodologies to transmit their knowledge and experiences.

Esoteric vandalism and dialogical graffiti introduce another possible mode of dialogue and apprehending citizenship. Between psychogeographic or site-specific esoteric interpretations of the public space, supernatural adorns itself with beliefs to feign its own flaws and redefine itself as an omen, entering in communication thanks to what does not exist –the inconceivable/prohibited– or cannot be explained –the unspeakable–, which overflows reason –superstition– to dare to tell the world and re-enchants it as charm.

14 - Starhawk. *Dreaming the Dark*. Paris: Cambourakis, 2016.



Gravure figures de magie blanche, Illusionnisme. 1792.



Jeroen jongeleen. Ghosts. Amsterdam: 2010.



Hobo code for "nice lady lives here, Religious talk will get your food, And you can sleep in the loft here."



Lawrence weiner. La marelle Ou pie in the sky. Lyon: iac, 1999.



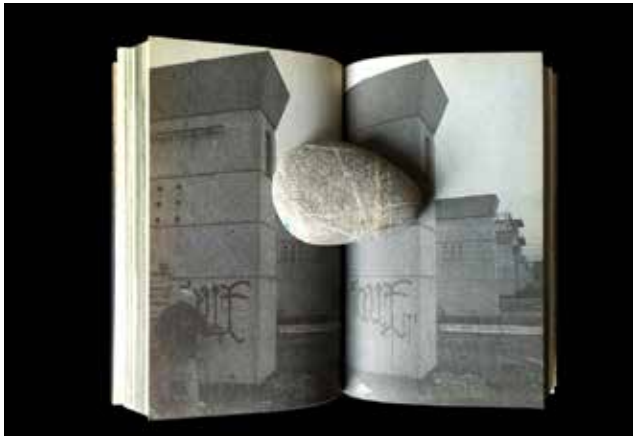
Allora & calzadilla, chalk, 1998/2019. Human-size sticks of chalk, Spontaneous mark-making on public places.



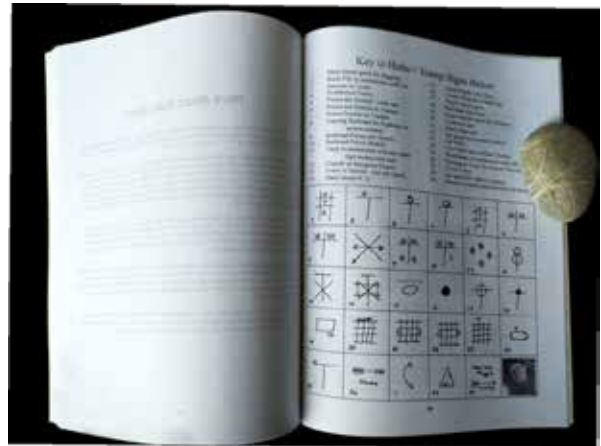
Stone through. Demonstration against the labour Law. Paris (fr): June 15, 2016.

Hopscotch game of skill. Livre d'heures De la famille ango ou livre des enfants. Rouen, 1500. Paris: bnf. Département Des manuscrits, nal 392, fol. 134v.





Adams (dir.); Castleman, craig; berg, andreas; austin, joe.
King size. A project about tags, diy-craft & subcultural globalization. Stockholm: adams, 2004, pp.133–151.



Delorenzo, fran. The american hoboos, riders of the trails. Fran delorenzo: 1999.



Lawrence weiner. La marelle ou pie in the sky. Lyon: iac, 1999.



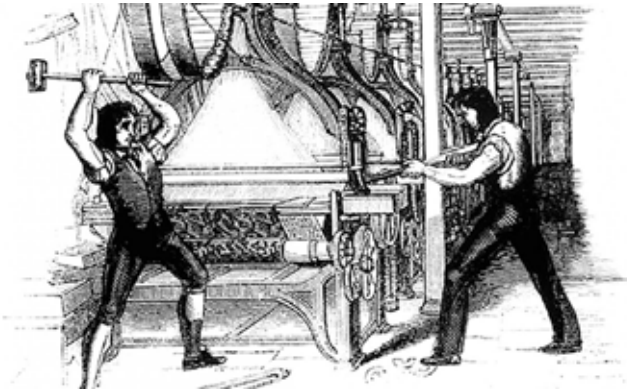
Chastanet, françois. Pixação: são paulo signature. Toulouse: xgpress, 2007.



Delorenzo, fran. The american hoboos, riders of the trails. Fran delorenzo: 1999.



Chastanet, françois. Pixação: são paulo signature. Toulouse: xgpress, 2007.



Luddite protests. Uprisings against a new economic structure Imposed by the industrial revolution. 1779.

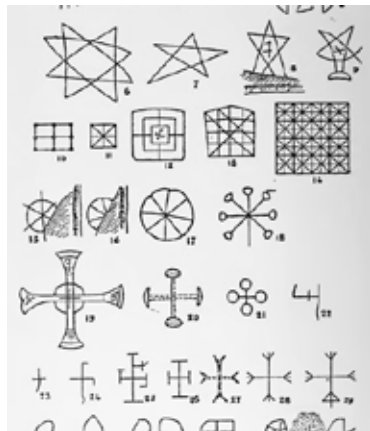
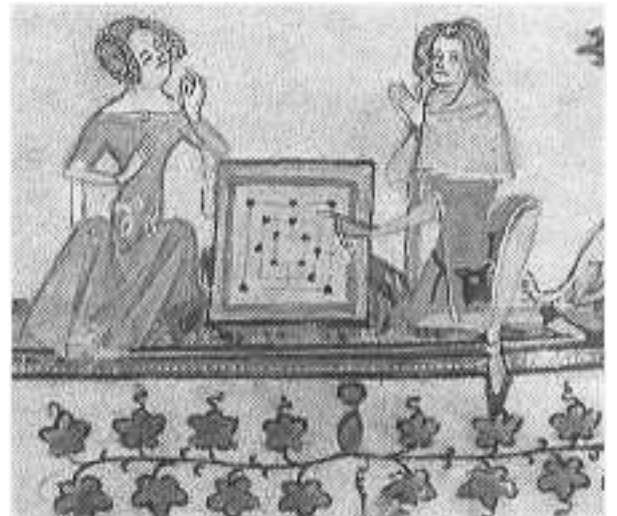


Cup stone with magic squares and a triple-enceinte. Bressanone, Italy.



Association of a single hopscotch And a triple-enceinte. Pierre du songe. Massif de la dame jouane, Larchant (fr).

Bodleian library ms. Bodl. 264. The romance of alexander in french verse. 1338-44; 112r



Masons' diagrams of the symbols Engraved on the roof of the temple Of kurna in Egypt, 1366-1333 bc.

Biancoshock. Fo rest in peace. 2011, Milan, Italy.



Chiara mulas. Barbagia. Ritual for the burial Of a faida. 2008, Uni-ai-gavoi-sardinia (fr).



The Portuguese Neo-Baroque Sculpture: state of the art, between Traditional and Modern

A Escultura Neobarroca Portuguesa: um estado da arte, entre o Tradicional e o Moderno

Ana Lourenço Pinto
FBAUL

Resumo/ Abstract

EN: Divided into two parts, this essay intends to make, in the first one, the state of the art of Portuguese Neobarroque Sculpture, through the bibliographic investigation already carried out. The second part is dedicated to the analysis of works of art and sculptors identified as belonging to this sculptural production, situated between the French eighteenth-century academic tradition and modern twentieth-century synthesis.

PT: Pretendemos fazer, na primeira parte do texto, o estado da arte da Escultura Neobarroca Portuguesa, através da investigação bibliográfica já realizada. A segunda parte é dedicada à análise de obras de arte e de escultores identificados como pertencendo a essa produção escultórica, situada entre a tradição académica francesa oitocentista e a a síntese moderna de Novecentos.

Introduction

This essay for the Research Seminar in Sculpture and Artistic Studies (SIEEA 2020) came to answer the need to carry out a point of view on Sculpture, in the context of our PhD, subordinated to the study of Portuguese Neo-Baroque Art, between Romanticism and the Estado Novo period (1926-1974).

If, in the first year, the work focused on the issues of the concept of Neo-Baroque, on the dialogue between national and foreign bibliography, and on the objective of defining a methodological approach adequate to the diagnosed potentialities, in this second year of the course it is intended to deepen the different artistic techniques, whose work plan sculpture is a fundamental axis.

Having already identified case studies of Neo-Baroque sculpture by Portuguese artists on national soil and abroad, we note, however, the lack of any sources in Portugal on how the Baroque was reinterpreted in national art, in that historical-artistic period. Then we lay the foundations for this study in the doctoral dissertation that is under development, in the area of Art and Heritage Sciences.

1. A state of the art from fragments

Circumscribing the concept of Neo-Baroque Portuguese Sculpture necessarily involves reading what was already written in relation to the theme, making the bibliographic state of the art, imbued with a critical reflection. In this case, the existing references in the national literature are residual, limited to adjectives and short notes, in relation to works of art or concrete historical-artistic periods.

If it is true that the “19th century, in artistic terms, has been dominated, conceptually, by criteria originating mainly from painting and that little adequacy and clarification lend to the true knowledge of our sculptural production”¹, it will be no less reasonable to note that 20th century sculpture in Portugal also reveals conceptual gaps that open new paths to explore. And it is precisely in the absence of the operative concept of *Neo-Baroque* in the bibliography, to define a specific production in Portuguese sculpture between the end of the 19th century and the first half of the 20th century, that our work resides.

1 - PEREIRA, José Fernandes, “Escultura Romântica e Naturalist”, in PEREIRA, José Fernandes (Dir.), *Dicionário da Escultura portuguesa*, Caminho, Lisbon, 2005, p.251.

In the Dictionary of Baroque Art in Portugal², from 1989, there is an entrance dedicated to the Neo-Baroque, where Raquel Henriques da Silva discusses the architectural aspect of this concept in late Romanticism and the Estado Novo - which is, by the way, the most assumed in portuguese art historiography, leaving in silence any reference to Neo-Baroque sculpture. However, in 2005, the same art historian left clues about the influence of the Baroque in the national sculptural culture of the period: "For almost two centuries, public sculpture made in Portugal, as in all of Europe, is governed by the cult of idealized beauty and mimetic in relation to nature, bringing together heritages of the various cycles of classicism (from the Renaissance, Mannerisms and Baroque) always referenced by the Greek and Roman models of Antiquity"³, although without the purpose of characterizing this phenomenon.

In 2003, Lúcia Matos had already signaled the "19th century baroque taste that then characterized the scarce national statuary"⁴, referring to the project entitled *Pela Pátria (For The Homeland)*, the final work sculpture students at the Academy of Fine Arts of Oporto produced in 1911, in Teixeira Lopes' class, in works that followed this iconographic execution of a marked sentimental tendency.

For its part, also the Portuguese Sculpture Dictionary, directed by José Fernandes Pereira, is silent on the same, more or less veiled, presence of a baroque matrix in national sculpture and statuary, whether in the period of Romantic and Naturalist sculpture, or already in the subsequent period of contemporary sculpture⁵ (here understood as the sculptural production of the 20th century), and there is also no possible exclusive entry dedicated to the Neo-Baroque.

Sparse and short are the remaining allusions located in the literature of the specialty consulted so far, insufficient to substantiate a coherent historiographic discourse on the theme, but which allow, at least for now, to verify the presence, even if at a level perhaps more intuitive than that rationally formulated, from the Baroque references in Portuguese sculpture of the First Republic and the dawn of the Estado Novo. Regarding the *Adamastor* statue, made by Júlio Vaz between 1921 and 1927, it is said that "Camonian inspiration, epic in the praise that underlies it, defies the theme in a grammar alluding to the Baroque, with a composition with a strong dramatic inclination"⁶, emphasizing the work's expressiveness. In 1928, Artur Portela was delighted with the modernizing plastic conception of the statue of Gonçalves Zarco, made in the previous year by Francisco Franco, when he considered it the antidote to "Romantic Baroquisms"⁷ of previous generations, whose works abundantly populated the city of Lisbon. Joaquim Saial, on the other hand, attributes the sculpture *Fonte da Vida*, created by João da Silva (1880-1960) for the Portuguese pavilion of the Ibero-American Exhibition in Seville in 1929, "para-Baroque decorative excesses", in order to integrate, with dignity, in that architectural work called

2 - Cf. SILVA, Raquel Henriques da Silva, "Neobarroco", in PEREIRA, Paulo (coord.); PEREIRA, José Fernandes (Dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, 1st ed., Lisbon, 1989, pp.316-318.

3 - SILVA, Raquel Henriques da, "Estatuária académica: entre a norma, a história e a sensibilidade romântica", in AA. VV, *Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisbon, 2005, p.28.

4 - MATOS, Lúcia Galdina Almeida, MATOS, Lúcia Galdina Almeida, *Escultura em Portugal no Século XX (1919-1969): Academismos, Modernismos e Vanguardas*, 2 vols, dissertation in Art Science, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, Oporto, 2003, p.29.

5 - PEREIRA, José Fernandes, "Romantic and Naturalist Sculpture", in PEREIRA, José Fernandes (Dir.), *Dicionário da Escultura Portuguesa*, Caminho, Lisbon, 2005, pp.251-258.

PEREIRA, José Fernandes, "Contemporary Sculpture", in PEREIRA, José Fernandes (Dir.), *Dicionário da Escultura Portuguesa*, Caminho, Lisbon, 2005, pp.258-264.

6 - AA. VV, *Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro*, Lisbon City Council, Lisbon, 2005, p.70.

7 - ELIAS, Helena, *Arte Pública e Instituições do Estado Novo. Arte pública das administrações central e local do Estado Novo em Lisboa: Sistema de encomendas da CML e do MOP/ MOPC (1938-1960)*, PhD thesis in Public Spaces and Urban Regeneration: Arts and Society, Facultat de Belles Arts/ Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006, p.59.

*Neo-Joanin*⁸, designed by brothers Carlos and Guilherme Rebelo de Andrade. Finally, in the biographical note of the sculptor Maximiano Alves (1888-1954), part of his initial works is described as having “agitated and vigorous forms, suggested by muscular hypertension and by the compositional options of a somewhat baroque tendency”⁹, that the figures of the Atlanteans are symptomatic on the pedestal of the Monument to the Dead of the Great War, inaugurated in Lisbon in 1931, in a work carried out in partnership with the brothers Rebelo de Andrade.

Before moving on to archival research, this bibliographic survey allows us to diagnose not only the absence of the study of Neo-Baroque sculpture in Portugal, but also to conclude the importance of filling this gap in Sculpture Research and Art Studies, returning to the sculptural production from the 19th and 20th centuries, a renewed critical eye, based on the inspiration that 17th and 18th century Baroque art breathed in its material and immaterial dimensions.

2. For a definition of the Portuguese Neo-Baroque Sculpture

Having verified that there is a conceptual vacuum in the national bibliography on Neo-Baroque sculpture, we look at the knowledge validated by foreign experts, to establish a methodology of approach, but also to compare our case studies with the production of artists from other countries, purpose of establishing a consistent characterization of the phenomenon and assessing the quality of Portuguese works of art.

In this context, Guillaume Peigné’s PhD (2005), partially published in 2012, converted into a dictionary of French Neo-Baroque sculptors from the period of the Third Republic¹⁰, between 1870 and 1914 serves as a mainstay, not only because of the coincident chronological scope and the guiding thread of the Neo-Baroque, but also because Paris was the European epicenter of academic sculpture in this period, where many of the Portuguese authors studied or found an opportunity, due to the taste trends of the time,

and which continued to resonate in Portuguese sculpture during the following decades. In order to trace the portrait of French Neo-Baroque sculpture, the author defines decorative overload, theatricality, the search for movement, alongside emphatic gestures, extravagant poses or languid contortions of the figures¹¹ as its general distinctive attributes and which, in fact, we recognize from the originally Baroque, 17th and 18th century sculpture, which, in turn, was based on the classic surviving specimens and later discovered by European civilization, starting from Renaissance Rome. Ultimately, based on works from the Greek Hellenistic period, such as the famous sculpting group of *Laocoon and His Sons* (whose production dates between 40 BC and 37 AD), it is possible to verify all those attributes, which would come to be episodically recurrent throughout the history of Western art, through the illustrative chisel of Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), which gave rise to some of the most expressive sculptures of the Baroque, precisely under the classical mythological theme, such as *The Rape of Proserpina* (1621-1622).

European sculpture will once again look at the heritage of these compositions, especially from the second half of the 19th century and in the first two decades of the following century, already imbued with this Neo-Baroque revivalist spirit, clearly identifiable in the *Ugolino and His Sons* group (1865-1867), performed by Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) or in *Le Rapt* (1903), by Auguste Suchetet (1854-1932). Peigné identifies the Neo-Baroque current as a component of Eclecticism, multifaceted by nature, which prevailed in French sculpture of the first two thirds of the Third Republic¹², which gained the official style of the regime from 1880, and reached its peak between 1898 and the Universal Exhibition of 1900¹³.

8 - Revivalism of the art of the reign of Portuguese king D. João V (1706-1750).

9 - <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Entities/EntitiesConsultar.aspx?IdReg=68123>, consulted on 2020/11/20.

10 - PEIGNÉ, Guillaume, *Dictionnaire des sculpteurs Néo-baroques français (1870-1914)*, Committee des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2012.

11 - Idem, *ibidem*, p.12.

12 - The regime of the Third Republic in France extended from 1870 until its dissolution in 1940.

13 - For Guillaume Peigné, the neo-Baroque apogee is located in 1898 (Cf. Peigné, *Op. Cit.*, p.15). Anne Pingeot points to the Universal Exhibition in Paris, two years later (Cf. Peigné, *Op. Cit.*, p.18).

Having observed the international situation, let us now look at the Portuguese Neo-Baroque sculpture of the period in question in this essay, which crossed artistic languages as distinct as Romanticism, Academism and Modernism.

First of all, we must bear in mind that Portugal has a Baroque sculptural tradition, largely made of wood or polychrome clay. The Baroque stone sculpture, of the most erudite language in this period, is related to the Italian import of the sculptures from the Mafra Monastery, commissioned by D. João V. This absence of national references, along with the late-19th century Romanticism tendencies, will be an important reason for Portuguese Neo-Baroque sculpture to seek inspiration in international models, such as French sculpture.

Especially from the 1880s onwards, some of the most relevant disciples of Assis Rodrigues (1801-1877) and Vítor Bastos (1830-1894) at the Lisbon Academy of Fine Arts (*Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa*), together with the generation of the so-called *Escola de Gaia* (*School of Gaia*, a city near Oporto), shared their stay in Paris¹⁴ to complete the studies, taking pulse of models in vogue in French sculpture. One of these students from Gaia was António Teixeira Lopes (1866-1942), who entered the *École des Beaux-Arts*, and would later teach at the Oporto Academy, on the one hand helping to reinforce the eclectic course that Portuguese sculptural practice was already following, within its own references¹⁵ and, on the other hand, influencing the following generations with the international Eclecticism *fin de siècle*, which marked the formation of his own generation.

Teixeira Lopes appears, until now and in the context of our investigation, as the most productive Portuguese sculptor of Neo-Baroque style with a French academic character, in number of works and also in the fortunate combination of the characteristics that Peigné identified for this typology. However, it is important to clarify that, in the case of the Portuguese artists identified so far, the Neo-Baroque feature characterizes only part of their production, and can sometimes even be sporadic, according to the context of the commission or the possible

14 - ALMEIDA, Sílvia Lucas Vieira de, *Forma e Conceito na Escultura de Oitocentos*, doctoral thesis in History of Contemporary Art, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisbon, 2012, Vol. 1, p.278.

15 - Cf. Idem, *Ibidem*, p.308.

partnership with architects, in the sculptural genre of the monument. We cannot, therefore, speak of Neo-Baroque sculptors, in the global understanding of their individual artistic path, but of Portuguese sculptors with Neo-Baroque production, more or less verbose, throughout their career. In the case of Teixeira Lopes, there is a relative coherence in this option over nearly four decades of his journey, in eloquent works such as the east portico of the Military Museum in Lisbon (1890), the sculptural group of the tomb ark of the third Duchess of Palmela (after 1909, at the family's private mausoleum, at the Prazeres Cemetery, Lisbon) or at the impressive monument to the Portuguese soldiers killed in France, at La Couture (inaugurated in 1928) the latter work, produced to be shown on French soil, where, precisely, this language was out of fashion since around the beginning of the Great War.

The present text will be too brief to list all the artists and their works already attributed to the Neo-Baroque style, with the purpose, therefore, of placing some of the most illustrative authors and production in demonstrating the existence of a Portuguese Neo-Baroque Sculpture, in its complex artistic connections.

Also born in Vila Nova de Gaia, Diogo de Macedo (1889-1959) kept the lessons of his professor Teixeira Lopes, even though he already belonged to the first generation of modernist sculptors in Portugal. It is not surprising, therefore, that he put these reminiscences into practice in works of great expressive drama and dynamism, such as the study for the figure of the *Revolution* (1933), but which reveals the appetite of Neo-Baroque sculpture Portuguese for allegorical themes, more than mythological ones. In this last aspect, the *Abduction of Ganymedes* (1898), which earned António Fernandes de Sá (1874-1959) an honorable mention in the Salon of 1898, the bronze medal in the 1900 Paris Exposition, and was also awarded in 1902 by the National Society de Fine Arts (*Sociedade Nacional de Belas Artes*), in Lisbon, is one of the few examples still identified, but that denounces the evident influence that the author drank in Paris, as a student of the eminent Neo-Baroque sculptors Alexandre Falguières (1831-1900) and Denys Puech (1854-1942).

But Portuguese Neo-Baroque Sculpture is made not only from the Parisian academic tradition, as there is an evolution

within the style itself, which adapts to the changing times. Despite the narrative of academic Romanticism ends late in the 1930s, in monumental works of long standing, such as the *Monument to the Marquis of Pombal* and the *Monument to the People and the Peninsular War*, inaugurated in 1932 and 1933, the truth is that the Neo-Baroque thread will remain alive, now in works guided by the approach of modern synthesis, although undeniably based on the references of Baroque sculpture.

Even in the Monument genre, in this case dedicated to the Portuguese military who fell in the First War, it is possible to appreciate this evolution, if we compare *La Couture* with the *Monument to the Dead of the Great War*, in Lisbon, resulting from the partnership between the architects Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade and the sculptor Maximiano Alves, opened in 1931. Despite maintaining the 19th century tradition of the figures on the pedestal having greater sculptural interest¹⁶, here the two figures move away from the historical narrative, resembling the purely decorative *Atlanteans* that appeared to hold the architectural sculptures of the Baroque altars, exhibiting a hyperbolized musculature, in unnatural or even forced poses, in a clear allusion to the sculpture of the Baroque period¹⁷. One of them was exhibited under the insignia «O Esforço da Raça» (*The Effort of The Portuguese Race*), at the Salon of the National Society of Fine Arts (*Sociedade Nacional de Belas-Artes*) of 1930, having even won the 1st Medal and the Rocha Cabral Prize¹⁸, which demonstrates the recognition of the artistic environment in the face of this renewed language, incorporated in the allegorization of the Portuguese race.

On the other hand, the allegory remains underlying in modern Neo-Baroque works that, instead of anatomical

16 - PEREIRA, José Fernandes, "Escultura Romântica e Naturalista", Op. Cit., P.252.

17 - José-Augusto França called the anatomies of these figures of "miguelangelescas" (inspired in Michelangelo), referring perhaps more to the pictorial than sculptural production of the Italian mannerist master (FRANÇA, José-Augusto, *Modernismo na Arte Portuguesa*, 3rd ed., ICALP / Ministério da Educação, Lisbon, 1991, p.57). The same adjectives will be reproduced by Joaquim Saial and the reference to Miguel Ângelo repeated by José Fernandes Pereira (PEREIRA, José Fernandes, "Escultura Contemporânea", Op. Cit., P.259). In our view, anatomical exaggeration is more related to Baroque sculpture than to Mannerist art, which preceded it.

18 - Cf. SAIAL, Joaquim, Op. Cit., P.31.

exaggeration or dramatic expressiveness, are guided by contained expression and greater plastic rigidity, of which the example of the two allegorical statues to *Art* and *Science* stands out, accomplished by Raul Xavier (1894-1964) in the 1940s and placed at the entrance to the transferred Pavilion of Industries of the International Exhibition of the Centenary of Independence of Brazil (held in Rio de Janeiro in 1922-1923) to Eduardo VII Park in Lisbon, under the project, once again, of Rebelo de Andrade brothers.

Both figures are compact, with an expressionless physiognomy, although departing considerably from the paradigm of Baroque sculpture; however, it is undeniable the classic inspiration in its characterization, in the garments that they show, that combine in a solemn Neo-Baroque, affirmed exactly in the allegories they represent. Walter Benjamin explains that the return to the Baroque allegory corresponded to a specific type of perception in a socially disruptive time, of intense suffering and material ruin after a historical experience of destruction, such as the First World War¹⁹, which is consistent with the context of these sculptures, the affirmation of abstract values in the form of iconographic attributes and the plastic tendency summary of its time.

Thus, in addition to the criteria defined by Peigné for Neo-Baroque sculpture, according to the foreign and national examples analyzed, we added others that we have been registering throughout this initial phase of the investigation: the horror of emptiness (*horror vacui*), the allegorical or mythological theme (the desecrated themes), idealized anatomies and beauty, drama in facial expression, iconographic codes whose subliminal message requires pre-existing knowledge for its decoding, the seduction of the senses or the attempt to cause emotional impact, the ambivalence of the reach by the observer (it can be sensorial, intellectual or both), the artificiality of the gesture, the sensuality, and the dynamism and the exuberance of the draperies.

However, as we have seen, these characteristics may or may not occur simultaneously in the same sculpture, depending also on the evolutionary phase of the Portuguese Neo-Baroque Sculpture in which it is found, between the

19 - Cf. BUCK-MORSS, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, London, The MIT Press, 1991, p.178.

traditional and the modern. And, on the other hand, not all sculpture that has one or more of these attributes is necessarily Neo-Baroque, which makes its categorization more intricate than it might seem at first. For example, some public art works of the so-called Naturalism or sculptural Realism in Portugal²⁰ bring together some of these traits; however, they seem to distance themselves from the baroque matrix that we seek in this work.

Conclusions

The bibliographic research that founded the first part of this essay allowed us to assess, first of all, that the influence of Baroque in contemporary art in Portugal with a special focus on sculpture is an open field, despite the fragmentary references that are often made, although never justified or duly substantiated. Indeed, the Neo-Baroque has been absent in the history of national art, as we had the opportunity to explain in the text “The Portuguese Neo-Baroque (1889-1962): the genealogy of a marginalized concept” which will soon be published as a chapter in a global anthology of modern art. And this silence is transversal to all artistic disciplines in which it was materialized, from architecture, to sculpture, or to painting on tiles.

The second part of the text starts from this bibliographic collection for the case studies and for the identification of the most prominent authors of the Neo-Baroque sculptural production, in a work that is in an initial phase, but that already allows foreseeing a path of novelty, above all in the crossing influences and paths that help explain their aesthetic options. Starting from the work of Guillaume Peigné dedicated to French Neo-Baroque Sculpture, we bring this new look to the Portuguese sculptural panorama, noting that this national case went beyond the revivalist mimicry of Baroque art, having even witnessed a figurative

20 - Regarding to public sculptures such as *Ao Leme (At the Helm*, Francisco dos Santos, started in 1913, and located since 1915 in Jardim Roque Gameiro, in Lisbon) and *Maria da Fonte* (Costa Motta - Tio, placed in 1920 at Jardim da Parada, in Campo de Ourique, Lisbon), at this stage, leaves us with some reservations about their classification as neo-baroque works, despite having some of the listed characteristics. We will therefore continue to work on the conceptual delimitation of Portuguese Neo-Baroque Sculpture, mainly related to authors less studied in the historiography of the Portuguese First Republic (1910-1926), and which gave rise to Paulino Montez's complaint in 1928 of an intention to replicate the «Epidemic danger of “statuomania”» in Lisbon (ELIAS, Op. Cit., P.56), which had been felt in Paris in the late 1800s.

plastic evolution, generating two neo-baroque aspects, one with clear French academic inspiration, and the other a modern Baroque reinterpretation.

Neo-Baroque is not, in effect, a question of chronological marks, but of the transversal adoption of this language that challenges to question the concepts instituted for Portuguese sculpture of the 19th and 20th centuries, such as those of *Naturalism* or *Romanticism*, and to go beyond the conventional simplistic categorizations of artists whose work reaches a high level of complexity, such as António Teixeira Lopes²¹. Thus, we present, as a methodological novelty, the look at works and artists well known, but now filtered through the characterization proposed here for the national neo-baroque sculpture, which is doubly revealed as a Romantic variant, but which was also a component of Modern sculpture in Portugal.

The approaches that we have systematized in this first approach to the theme, through the study of bibliography and concrete works of art are fundamental steps for us to proceed with the documentary investigation and the identification of other case studies, which will allow us to expand our knowledge of the Portuguese Neo-Baroque Sculpture paths, and contribute to the internationalization of the theme.

21 - “(...) a broader analysis of the work of António Teixeira Lopes, as well as the knowledge of his method and art views, reveals a sculptor who, inserted in the artistic time in which he lived, grounds his work on a classical matrix (that he considered to be the backbone of sculpture) and interprets the motive with a Romantic sensitivity which went on to transcend the 19th century. By challenging the naturalist label of the artist who is considered its major representative, the existence of naturalism in sculpture itself calls for revision. Therefore, we argue for a more comprehensive understanding of the art of the century in question, which hardly conforms to rigid compartments nor showcases disruption.” RIBEIRO, Marta Barbosa; BRITES, Joana, “Rethinking the Stylistic Categories of Portuguese 19th Century Sculpture: the Work of António Teixeira Lopes”, *Ars Longa*, nº 26, University of Valencia, 2017, p.166.

in PEREIRA, José Fernandes (Dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Caminho, Lisbon, 2005.

Bibliography

AA. VV, *Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisbon, 2005.

ALMEIDA, Sílvia Lucas Vieira de, *Forma e Conceito na Escultura de Oitocentos*, in *History of Contemporary Art*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisbon, 2012.

BUCK-MORSS, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, London, The MIT Press, 1991.

ELIAS, Helena, *Arte Pública e Instituições do Estado Novo. Arte pública das administrações central e local do Estado Novo em Lisboa: Sistema de encomendas da CML e do MOP/ MOPC (1938-1960)*, PhD thesis in Public Spaces and Urban Regeneration: Arts and Society, Facultat de Belles Arts/ Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006.

FRANÇA, José-Augusto, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, 3rd ed., ICALP/ Ministério da Educação, Lisbon, 1991.

MATOS, Lúcia Gualdina Almeida, *Escultura em Portugal no Século XX (1919-1969): Academismos, Modernismos e Vanguardas*, 2 vols, in *Art Science*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, Oporto, 2003.

PEIGNÉ, Guillaume, *Dictionnaire des sculpteurs Néobarroques français (1870-1914)*, Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2012.

PEREIRA, José Fernandes, "Escultura Romântica e Naturalista", in PEREIRA, José Fernandes (Dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Caminho, Lisbon, 2005.

PEREIRA, José Fernandes, "Escultura Romântica e Naturalista", in PEREIRA, José Fernandes (Dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Caminho, Lisbon, 2005.

PEREIRA, José Fernandes, "Escultura Contemporânea",

RIBEIRO, Marta Barbosa; BRITES, Joana, "Rethinking the Stylistic Categories of Portuguese 19th Century Sculpture: the Work of António Teixeira Lopes", *Ars Longa*, nº 26, Universidad de Valencia, 2017, pp. 157-166.

SAIAL, Joaquim, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*, Bertrand Editora, Mirandela, 1991.

SILVA, Raquel Henriques da Silva, "Neobarroco", in PEREIRA, Paulo (coord.); PEREIRA, José Fernandes (Dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, 1ª ed., Lisbon, 1989.

SILVA, Raquel Henriques da, "Estatuária académica: entre a norma, a história e a sensibilidade romântica", in A. VV, *Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisbon, 2005.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Entidades/EntidadesConsultar.aspx?IdReg=68123>, website consulted on 2020/11/20.

<https://galleriaborghese.beniculturali.it/en/opere/rape-of-proserpina/>, website consulted on 2020/11/17.

Aknowlegements:

Professora Doutora Helena Elias

Professora Doutora Cristina Azevedo Tavares

Professora Doutora Margarida Calado

Dr. Ernesto Matos



Fig. 1 - *Laocoon and His Sons*. Vatican Museums, Rome. Photo: Ana Lourenço Pinto, 2011.



Fig. 2- *The Rape of Proserpina*.
Gian Lorenzo Bernini, 1621-
1622. Borghese Gallery. (<https://galleriaborghese.beniculturali.it/en/opere/rape-of-proserpina/> - consulted on 11/27/2020)



Fig. 3- *Ugolino and His Sons*, Jean-Baptiste Carpeaux, 1865-1867. Metropolitan Museum of Art, New York. (<https://www.metmuseum.org/en/art/collection/search/204812>, accessed 11/27/2020)



Fig. 4- *Le Rapt*. Auguste Suchetet, 1906. Troyes (France).(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Rapt_Troyes_2016.jpg, consulted on 11/20/2020)

Fig. 5- Sculptural group in the east portico of the Military Museum, Lisbon. Teixeira Lopes, 1890. Lisbon. Photo: Ana Lourenço Pinto, 2019.





Fig. 6- Sculptural group in the tomb ark of the third Duchess of Palmela, in the Prazeres Cemetery. Teixeira Lopes, after 1909. Lisbon. Photo: Ana Lourenço Pinto, 2013.



Fig. 7- Monument of Portugal in La Couture. Teixeira Lopes, opened in 1928. La Couture (France). Photo: <https://web.fe.up.pt/~carvalho/fotoRICH.html>, consulted on 11/20/2020.



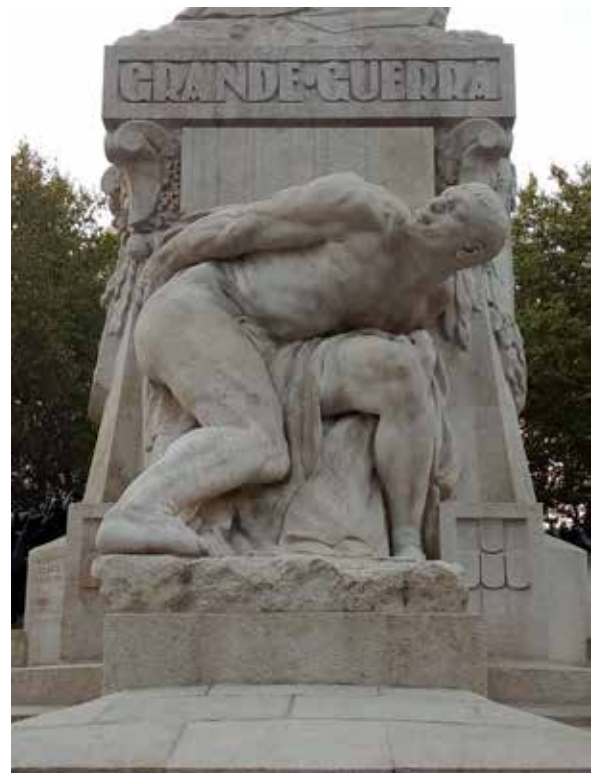
Fig. 8- *Revolution*. Diogo de Macedo, 1933. Patinated plaster (not completed on site). Photo: SAIAL, 1991.



Fig. 9- *The Abduction of Ganymede*. Fernandes de Sá, 1898. Porto. Photo: <https://portoantigo.net/2012/03/10/esculturas-do-porto-o-rapto-de-ganimedes/>, consulted on 11/20/2020.



Fig. 12- Allegorical statues to *Art* and *Science*, at the entrance of the current Pavilion Carlos Lopes, in Eduardo VII Park, in Lisbon (former Pavilion of the Industries of the International Exhibition of Rio de Janeiro, 1922). Raul Xavier, 1940s. Photo: Ana Lourenço Pinto, 2020.v



Figs. 10-11- *Atlanteans* on the pedestal of the Monument to the Dead of the Great War. Maximiano Alves, inaugurated in 1931. Lisbon. Photos: Ana Lourenço Pinto, 2019.

Trabalho artístico e espaço urbano: Separação como estratégia de resistência no colectivo OT301

Catarina Pires

catarina.pires@gmx.com

IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal

Resumo

À desvalorização do trabalho artístico e aos baixos rendimentos que este proporciona, juntam-se os processos de gentrificação a acontecer nas cidades, que contribuem para o levantamento de obstáculos adicionais à comunidade artística em encontrar habitação e espaços de trabalho acessíveis. Neste artigo, analisamos a separação como estratégia de resistência tendo em conta a posição do artista no contexto do capitalismo contemporâneo.¹ Como estudo de caso, abordamos o projecto OT301 em Amesterdão, um colectivo que ocupou uma antiga escola de cinema em 1999, de forma a colmatar a falta de espaços para os artistas na cidade. O OT301 combina habitação, ateliers e espaço público e procura ser um espaço alternativo para artes e política, focado na subcultura e afirmando o seu distanciamento face ao Estado e instituições hegemónicas. O OT301 estabeleceu-se como um marco da auto-organização e resistência colectiva dos artistas e garantiu o seu futuro através da propriedade colectiva. Do debate sobre as decisões tomadas e os resultados obtidos procuramos retirar informação relevante desta experiência e identificar algumas acções que possam ter aplicabilidade noutros contextos.

Abstract

Not only is artistic labour already undervalued and underpaid, but also gentrification processes taking place across the globe are contributing to further obstacles for the artistic community in finding affordable places where to live and work. In this article we analyse separation as a resistance strategy regarding the artist's position within contemporary capitalism. As a case study, we discuss OT301's project in Amsterdam, a collective which squatted a former film school in 1999 in order to fight against the shortage of affordable spaces for artists in the city and combining housing, art studios and public space. It intends to be an alternative space for arts and politics, focusing on subculture and stating a distance from the state and hegemonic institutions. The OT301 has established itself as a cornerstone of artists' self-organization and resistance and ensured its future through collective ownership. By discussing what steps were taken and what outcomes were achieved, we aim to learn from this experience and identify some actions that could also be applied to other contexts.

1 Este artigo é parte do nosso projecto de doutoramento "Arte e Trabalho: estratégias de resistência nas práticas artísticas contemporâneas" que contempla a análise de três estratégias utilizadas por artistas activistas relativamente ao trabalho artístico no capitalismo contemporâneo: Subversão, Organização e Separação.

Introdução

A situação económica dos artistas é normalmente frágil (Abbing, 2014; Gill & Pratt, 2013; La Berge, 2019; Menger, 2005). A precariedade e os baixos rendimentos aliados a cidades crescentemente gentrificadas tornam as condições para ser artista e viver da arte extremamente difíceis.

Uma das respostas encontradas pelos artistas foi a ocupação de edifícios vazios com vista à criação de projectos que combinam habitação, ateliers e espaço expositivo. Desta

forma, são supridas as necessidades de habitação acessível e são providenciados espaços de trabalho. Estes espaços, autogeridos e contra-hegemónicos, pretendem também valorizar a subcultura e afastar-se da oferta cultural *mainstream*. É, portanto, um movimento de e para dentro. Para dentro, porque se pretende construir um espaço com regras próprias, à margem do Estado e do mercado, de base colectiva, e que responda aos problemas sentidos todos os dias pelos artistas. De dentro, uma vez que

existe também uma preocupação com a necessidade de preservação da subcultura e com a existência de espaços onde seja possível produzir e tomar contacto com uma arte de cariz experimental. Enquadramos estes projectos no que definimos como estratégia de resistência de separação, isto é, a procura de autonomia em relação às instituições hegemónicas, públicas e privadas, através da criação de projectos alternativos.

Na década de 1990, assistimos a um ressurgimento do fenómeno das *art squats*, contribuindo para isso, entre outros factores, a legitimação social que as práticas artísticas conseguiram alcançar por serem vistas como uma mais-valia para a regeneração urbana (Drake, 2016). Pela primeira vez, as ocupações não estavam a ser vistas apenas como fardos e o movimento pôde utilizar essa margem negocial para estabelecer vários projectos.

Neste contexto, analisamos o caso do OT301, antiga escola de cinema em Amesterdão ocupada em 1999 e comprada em 2006, num regime de propriedade colectiva, pela associação EHBK, da qual os *squatters* iniciais e outros membros que, entretanto, se juntaram ao colectivo fazem parte. O *squatting* em Amesterdão tem uma longa tradição, e vários projectos acabaram por ser legalizados, mas olhamos para o OT301 pela sua longevidade e consistência. Muitos projectos radicais têm uma existência efémera, no entanto o OT301 conseguiu ultrapassar diversos obstáculos e estabelecer-se como uma referência cultural em Amesterdão. Analisamos neste artigo o percurso que o colectivo percorreu e as estratégias e táticas utilizadas, combinando prática artística e resistência urbana anticapitalista.

Trabalho artístico e autonomia

Frequentemente situa-se o trabalho artístico num plano distinto do restante trabalho e o primeiro é ainda mais permeável à precariedade (Carrotworkers' Collective, 2013; Gill & Pratt, 2013; Steyerl, 2011). Para uma grande maioria de artistas em início de carreira, o *outcome* mais provável são os baixos rendimentos, a incerteza, a mobilidade e a dependência da busca por financiamento.

O mundo da arte não funciona numa esfera paralela, reproduzindo igualmente relações de classe. O valor especulativo criado por administradores de instituições

artísticas ou chefias intermédias é desproporcionalmente remunerado em comparação com o trabalho dos artistas ou dos inúmeros trabalhadores que permitem o funcionamento diário das instituições e eventos artísticos (Rädle & Jeremic, 2017, p. 33).

Para Sholette, ao capitalismo contemporâneo interessa-lhe não só o “pensamento fora da caixa” ou a “flexibilidade inquieta” dos trabalhadores artísticos, mas também a possibilidade de o mundo da arte gerar uma quantidade imensa de mais-valia através da actividade de uma maioria de artistas “falhados” (Sholette, Szreder, Fischer, & Baravalle, 2017, p. 103).

Paralelamente, Hans Abbing também elabora sobre os intervenientes no sector artístico. O autor aponta para uma grande disparidade de rendimentos dentro do mundo da arte, em que o *establishment* artístico utiliza o valor simbólico da arte para consolidar a sua posição de prestígio. O sistema da arte, assente na exploração do trabalho de grande parte dos seus intervenientes, para benefício de uma *elite* artística, é reproduzido por todos os envolvidos, incluindo os artistas (Abbing, 2014). Abbing acrescenta que, nos países ocidentais, o rendimento total (incluindo segundos trabalhos) de 40 a 60% dos artistas coloca-os abaixo do limiar da pobreza (Abbing, 2014, p. 4).

Esta ideia é também partilhada por Sholette, que reforça a importância da *dark matter*, constituída por trabalhadores do sector artístico vetados à invisibilidade e que são responsáveis por fazê-lo funcionar (Sholette, 2011).

Estes, necessariamente, possuem algum grau de autonomia em relação às relações económicas do sistema da arte e afastamento daquilo que Abbing classifica como o *establishment* artístico, a matéria visível. Não obstante, enquanto a maioria constitui *dark matter* por força das circunstâncias, alguns são-no por escolha, como artistas que escolhem trabalhar nas margens do mundo da arte *mainstream*, por razões de crítica social, económica e política (Sholette, 2011, p. 4). Andrea Fraser refere que segundo a lógica da autonomia artística, os artistas trabalham para eles mesmos, para a sua satisfação, para a satisfação dos seus próprios critérios de julgamento, dependentes apenas da lógica interna da sua prática artística, das suas consciências e dos seus impulsos (2017). No entanto, a

liberdade conseguida é normalmente não mais do que a da auto-exploração (Fraser, 2017, p. 108).

Menger acrescenta que o artista é muitas vezes comparado ao trabalhador do futuro: “um profissional qualificado, inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias e que vive numa economia de incerteza” (Menger, 2005, p. 45). O artista é visto como o trabalhador “ideal” no contexto capitalista: apesar de todas as adversidades, os artistas querem continuar a fazer arte e estão dispostos a sacrificarem-se para atingir esse fim. Inúmeros artistas questionam, no entanto, estas premissas e escolhem organizar-se em colectivo, para desta forma tentar criar uma realidade onde a produção artística não esteja subjugada aos interesses económicos.

Cultura alternativa e organização colectiva

Muitos artistas aspiram a uma diferente configuração do mundo da arte e à possibilidade de transformação do mesmo. No entanto, no contexto social e político actual, é extremamente difícil um artista trabalhar sozinho, sem contribuir para o mercado e para a capitalização da sua obra por parte do *establishment*. A autonomia artística só é possível quando tem uma base colectiva e depende de diversas redes, aquilo a que Gielen chama “autonomia via heteronomia” (Gielen, 2015a, 2015b). Gielen relembra que autonomia pouco tem a ver com a noção romântica do artista isolado do mundo, a trabalhar no seu atelier nas águas furtadas e sim com a possibilidade de decidir autonomamente sobre o seu trabalho, que projectos realizar, com quem colaborar, etc. (2015b). Para o autor, a autonomia é muito necessária, não só para os artistas mas também para trabalhadores de outras profissões, e esta está a ser desconstruída pela lógica de mercado. Para poder haver autonomia tem necessariamente de existir uma base de interajuda e colaboração e Gielen desafia quem quer sair do modelo neoliberal a criar as suas próprias redes e estruturas e embarcar numa viagem colectiva (Gielen, 2015a).

Podemos referir como exemplo da materialização da criação de novas realidades o movimento *squatter*. A ocupação é um exercício de *produção de espaço* (Lefebvre, 1991) e os colectivos reconfiguram o espaço urbano. Para Lefebvre, o espaço pode ser entendido como o produto dos processos sociais, pelos quais é dado significado ao

espaço físico, através de negociações contínuas (1991). A ocupação responde de forma directa às necessidades reais dos indivíduos, quando aquelas não são supridas pelo modelo político e económico actual. A literatura tende a privilegiar a divisão entre ocupação “desorganizada”, isto é, não ligada a um movimento social, e a ocupação que pretende construir uma alternativa radical através da ocupação. Independentemente da situação, a base para todas as formas de ocupação é a insatisfação relativamente a necessidades ao nível da habitação (Neuwirth, 2004; Vasudevan, 2015). Partindo desta necessidade básica, colectivos um pouco por todo o mundo expandem a questão para a criação de estruturas e redes alternativas, que funcionam como centros sociais onde se desenvolve actividade política e muitas vezes artística.

Na cidade de Amesterdão, onde se localiza o OT 301, o início do movimento *squatter* pode ser datado em finais dos anos 60, quando a falta de habitação acessível na cidade foi recebida com crescente insatisfação. No entanto, pode considerar-se como um movimento organizado em larga escala a partir de 1975 (Uitermark, 2004a, p. 231). Esta fase é marcada por uma grande influência do activismo de bairro e do entendimento daquilo que os envolvidos viam como essencial preservar na cidade, que se pode sintetizar como a abordagem *save the city* (Uitermark, 2004a, p. 231). A crise da habitação agudizou-se na cidade e o movimento teve uma viragem para se focar na questão da habitação *per se*. A partir dos anos 80, crescentemente existia mais mobilização em torno da ideia que a ocupação é mais do que apenas habitação e confronto, mas envolve também uma forma de vida diferente (Uitermark, 2004a, p. 234). O que este modelo implica é a necessidade de alguma estabilidade, sem ameaças directas e constantes de despejo, para efectivamente ser possível criar e experienciar esse modo de vida. Daqui partiu-se para a ideia de *breeding place*, um espaço onde fosse possível combinar habitação, estilo de vida alternativo e actividades culturais (Uitermark, 2004a, p. 235). Grupos de *squatters* desenvolviam locais que combinavam essas valências¹ e começou a criar-se discurso em torno dos benefícios para a cidade que estes *breeding places* poderiam trazer.

1 - O local mais paradigmático foi o Wyers, ocupado em 1981 e despejado em 1984.

Na década de 90, a câmara municipal de Amesterdão percebeu que os edifícios ocupados podiam ser uma mais valia para a cidade e no final da década mostrou-se mais permissiva para com os apelos dos *squatters*. Estes afirmavam a necessidade de preservação das “ocupas” como locais de promoção de diversidade cultural e manutenção de habitação acessível, que estavam a ser arrasadas com a crescente comercialização da cidade (Uitermark, 2004b, p. 693). A câmara acabou por aprovar, em 1999, uma norma que protegia a diversidade em Amesterdão e os espaços que contribuíssem para o desenvolvimento social e económico do bairro e da cidade.² Esta nova atitude por parte das instituições que até aí raramente negociavam com o movimento foi também aproveitada por parte dos *squatters*. A margem de negociação com a câmara era agora maior, o que podia permitir a estabilidade e continuidade de muitos projectos alternativos.

OT301 e separação como estratégia de resistência

O slogan “*No Culture without Subculture*” foi o escolhido para a promoção dos *breeding places* pelo município de Amesterdão, uma frase que reunia as preocupações da totalidade dos intervenientes na questão e que se manteve presente como um símbolo durante toda a história do OT301.³ Precisamente em 1999, um grupo de artistas *squatters* ocupou uma antiga escola de cinema, na rua Overtoom nr. 301, e assim foi fundado o que conhecemos por OT301. Aquando da ocupação, a cidade começava a despertar para a necessidade de manutenção de iniciativas fora do *mainstream* e o OT 301 conseguiu beneficiar dessa tendência. O grupo ocupou o edifício com o intuito de criar três valências chave: habitação, ateliers e espaço público. Esta acção foi tomada tendo em conta a crescente gentrificação verificada na cidade e a dificuldade que

2 - A decisão da câmara em proteger e estimular os *breeding places* não é isenta de problemas. Alguns *squatters* apontam que esta foi uma manobra por parte do município para “explorar o movimento tendo em conta os seus interesses: facilitar o crescimento das indústrias culturais e a pacificação e cooptação do movimento” e fazer uma divisão entre “good squatters”, os que se dispunham a criar um projecto nos moldes dos *breeding grounds* e os “bad squatters”, cuja actividade continuava a ser para alienar (“Amsterdam: ‘Free’ Space and Squatting. No More Caged Chickens,” 2019; Lohman, 2017, p. 88).

3 - Figura na capa do livro *Autonomy by Dissent*, documento sobre a percurso do OT301 e escrito por membros do colectivo. Houve também lugar a uma série de discussões públicas no OT301 com o mesmo título.

os artistas sentiam, sendo já um grupo particularmente fragilizado economicamente, em encontrar habitação e espaços de trabalho acessíveis.

As negociações foram longas e demoradas⁴, mas tendo em conta que a cidade procurava criar mais *breeding places* e o OT301 estava já a desenvolver actividades culturais e artísticas, parecia fazer mais sentido manter o projecto já desenvolvido.⁵ O OT301 conseguiu assim algum apoio político e ao invés do despejo, foi-lhe concedido um contrato de uso temporário do espaço. No entanto, em 2004, ao discutir a renovação do contracto, o colectivo duvidou das promessas do município, não sendo certo que este salvaguardasse a existência do OT301. A proposta era renovar por 15 anos, no entanto o colectivo considerou este prazo insuficiente para efectivamente assegurar o projecto idealizado e propôs a compra do edifício. Depois de mais um período de longas negociações, a 31 de Julho de 2006, o colectivo assinou o contracto de compra e venda. O modelo escolhido foi o da propriedade colectiva, detida pela EHBK (*Eerste Hulp Bij Kunst / First Aid in Case of Art*), uma associação entretanto criada para oficializar o colectivo em questões legais, da qual todos os envolvidos no OT301 são membros. Para Ivo Schmetz, membro fundador do OT301, presente na ocupação de 1999 e ainda parte integrante do projecto, a compra é a única solução para a sobrevivência destes espaços. Segundo o activista, é a única forma de poder construir um projecto a longo termo, porque se existirem

4 - A ocupação foi comunicada à imprensa e aos organismos políticos, de forma a criar diálogo sobre a questão da escassez de espaços para actividades artísticas a preços comportáveis. O esforço foi bem sucedido e a iniciativa foi reconhecida por ambos, despoletando um debate sobre a questão. Em 1999, as ocupações eram legais na Holanda, desde que o edifício estivesse vazio há mais de um ano e não existissem planos a curto prazo para o edifício. O OT301 estava vazio há apenas três meses e com base nesse facto, apesar do apoio político, um mês depois, a 14 de Dezembro, o OT301 recebeu uma notificação de despejo. O colectivo decidiu avançar com a ocupação uma vez que os planos da cidade para o espaço envolviam o seu uso temporário através de *anti-kraak* (anti-ocupação), (Dee, 2015). Entendendo que este regime não seria a solução para o espaço, o colectivo EHBK, decidiu ocupá-lo mesmo sem o pressuposto legal do prazo de um ano estar satisfeito. Existiu alguma sensibilidade política em relação às reivindicações do colectivo e a ordem de despejo foi cancelada, sendo proposto um contrato de uso temporário do edifício. Um acordo foi conseguido em Novembro de 2001 e ficou determinado que o edifício não seria demolido.

5 - Segundo entrevista no âmbito do nosso projecto de tese, com o membro fundador do OT301 Ivo Schmetz, conduzida a 23/07/2020 no OT301.



Figura 1. Dia da ocupação do OT301. Foto: Hans. Cortesia de Ivo Schmetz

contactos de arrendamento, a renda pode ser aumentada para o dobro ou o triplo e o local tem de ser abandonado. Ivo Schmetz acrescenta que o modelo *Broedplaats/Breeding places* se baseia na mesma precariedade, são sítios temporariamente dedicados às artes mas com um prazo delimitado.⁶

Depois da compra, a dinâmica interna do OT301 tornou-se mais formal e a gestão necessariamente teve de ser mais criteriosa, perdendo alguma da liberdade e fluidez que o caracterizaram num período inicial. Para além disso, para poder iniciar o processo de compra, foi necessário pedir crédito a uma instituição bancária⁷ e o colectivo recebeu também vários subsídios públicos e patrocínios privados.

6 - Segundo entrevista no âmbito do nosso projecto de tese, com Ivo Schmetz, conduzida a 23/07/2020 no OT301.

7 - Ao banco Triodos.

A separação, ou autonomia, desejada pelo colectivo, consubstancia-se em duas fases da existência do OT301. Na primeira, a da ocupação, uma vez que o edifício já não se encontrava subjugado ao mercado e ao Estado e havia-se tornado numa zona autónoma onde as regras eram criadas colectivamente (Janse et al., 2014, p. 93). No entanto, nesta situação, os planos a longo prazo dificilmente poderiam existir, pois o despejo apresentava-se sempre como uma possibilidade iminente. A segunda fase, depois da compra, possibilitou que o colectivo efectivamente pudesse controlar o futuro do espaço, mas como contrapartida, tornou-se devedor do sistema bancário e recebeu financiamento por parte de várias entidades públicas e privadas, pondo em causa a ambicionada separação do estado e das instituições.

No processo de reflexão pelo qual o colectivo passou, todos estes factores foram equacionados, e foi concluído que a possibilidade de continuação do projecto do OT301 era

o mais importante.⁸ O colectivo acabou por aproveitar o momento político onde a câmara de Amesterdão pretendia criar mais espaços culturais na cidade para solidificar o projecto do OT301. Apesar das motivações distintas, acabou por haver uma convergência de interesses entre o município e os *squatters*, estes desenvolvem uma abordagem *breeding place* para poder salvaguardar os edifícios e actividades e a câmara concede apoios a estes projectos tendo em conta os benefícios culturais para a cidade (Uitermark, 2004a, p. 239). O OT301 pode ser classificado como *espaço comum*, um espaço que a comunidade decide gerir com os seus próprios meios, impulsionado pelas necessidades específicas desta comunidade. Esta pode escolher abrir esse *espaço comum* a toda a esfera pública (Diaz, 2018, p. 254).

8 - O empréstimo será totalmente pago dentro de alguns anos, e o colectivo, na qualidade de associação EHBK, será proprietário do edifício, tendo a garantia que os artistas residentes poderão continuar a habitar e a trabalhar neste espaço sem terem de abandonar o espaço por mudança de vontade política ou interesses económicos.

Hoje em dia, o OT301 define-se como um projecto sem fins lucrativos que alia espaço público, ateliers e habitação, contribuindo para as artes, política e subcultura e baseados nos valores da autonomia e auto gestão ("About the OT301," n.d.). Neste momento vivem no OT301 artistas das mais diversas disciplinas artísticas: teatro, performance, artes visuais, dança, música, etc. Alguns ateliers são ocupados por artistas a título individual e outros por grupos, possibilitando o acesso a um espaço de trabalho a um grande número de artistas e desenvolvendo actividades também com a comunidade. Localizam-se no OT301 o *Bodlabot*, espaço *non-profit* dedicado ao desenvolvimento de práticas artísticas ligadas ao movimento ou o *HoP - Home of Participation*, que explora e desenvolve metodologias de arte participativa de envolvimento cívico, para grupos em conflito ou risco. Existem quatro espaços públicos: (1) o *Cinema of the Damn'd*, cinema a preços reduzidos e com programação alternativa e *underground*, (2) o *Stichting Studio*



Figura 2. Workspace Leon Hendrickx, Maeve Stam. 2017 – Primeiro Piso. Foto: Anne Huijnen. Cortesia de Ivo Schmetz.



Figura 3. Vegan Culture Kitchen. 2012 - De Peper. Foto: Roel Determeijer. Cortesia de Ivo Schmetz.

301, onde se realizam concertos, festas e espectáculos de teatro e dança, (3) a galeria 4bid, espaço expositivo sem fins lucrativos e dedicado às artes visuais e performance e (4) o restaurante vegan *De Peper*, que não tem empregados de mesa nem preços fixos, funcionando num sistema de doações. O OT301 tem também, desde 2013, um programa de residências artísticas para 1/2 artistas a cada 3 meses. A resistência exercida pelo colectivo consubstancia-se não só nos processos que lhe permitiram ser autónomo, mas também na sua forma de funcionamento interno. Existe uma preocupação permanente com a acessibilidade dos eventos no OT301 e enquanto espaço contra cultural, promovem-se os preços reduzidos ou por doação, ao contrário do que sucede na maior parte dos espaços em Amesterdão (“OT301,” n.d.). A gestão dos assuntos do dia a dia é dividida equitativamente entre todos os membros e cada um é responsável por parte da organização e manutenção do OT301 (Janse et al., 2014, pp. 88–89). A horizontalidade é também um dos pilares chave e o projecto está em

constante mudança. Realizam-se plenários regulares e as decisões são discutidas colectivamente, tendo em conta os valores centrais do projecto.

Existem duas possibilidades na relação entre o Estado e os movimentos radicais urbanos: a repressão e a integração (Castells, 1977; Pruijt, 2003, p. 134). Dentro da integração podemos distinguir a institucionalização e a cooptação dos movimentos. A institucionalização implica que o movimento se torne estável e passe a basear-se num conjunto de regras e leis e o comportamento esperado torna-se claramente definido (Pruijt, 2003, p. 134). A cooptação materializa-se na conversão de grupos de oposição em “prestadores de serviços sociais” (Uitermark, 2004b, p. 688).

Nenhuma destas situações aconteceu no caso do OT301, este passou de facto por um processo de legalização e entrou em negociações com o Estado, no entanto a não interferência deste nos valores basilares do projecto, na

programação artística ou em qualquer decisão, sempre foi uma condição. Estabelecer uma relação dicotómica entre cooptado vs. radical é redutor. Há possibilidade de existir algum grau de cooptação – no sentido da actividade cultural proporcionada pelos colectivos estar em linha com os interesses do município ou haver uma mudança no discurso dos mesmos, de forma a legitimar o seu projecto como um *breeding place* – ao mesmo tempo que “retêm a sua identidade subversiva” (Uitermark, 2004b, p. 696).

Podemos considerar que o OT301 se tratou de um caso de “institucionalização anómala” (Martínez, 2014), uma vez que o projecto seguiu o caminho da legalização, fazendo alguns compromissos e cedências, mas mantendo na sua essência uma identidade radical. Antes da legitimação social, os movimentos sociais podem criar “instituições anómalas” que permanecem nas margens da sociedade e que experimentam um modelo social afastado do modelo *mainstream*. As instituições anómalas representam uma oposição contra cultural às instituições dominantes e esta situação pode ser conseguida mesmo apesar de alguma legitimação ou legalização das suas práticas (Martínez, 2014, p. 653). Pruijt faz notar que embora o município de Amesterdão tenha ajudado a legalizar vários edifícios ocupados, isso não apaziguou o movimento, que não perdeu oportunidades para ocupar ainda mais edifícios (2003, p. 139).

Para Foucault “onde há poder, há resistência” (1978, p. 95), no entanto, a resistência nunca se encontra numa posição de exterioridade em relação ao poder. As relações de poder implicam a existência de uma multiplicidade de pontos de resistência, com participações diferentes. Para o autor, as resistências estão inscritas nas relações de poder como um “oposto irreduzível” (Foucault, 1978, p. 96). O colectivo que ocupou o OT301 partiu de preocupações reais dos artistas em Amesterdão - a falta de habitação e espaços de trabalho acessíveis e a necessidade da existência de uma efectiva alternativa cultural e política - e face à inação das instituições tomou nas suas mãos a tarefa de criar a sua própria resposta a essas preocupações. Definimos separação como o afastamento em relação à **esfera das instituições públicas e privadas** e a criação de projectos e *vias*, na terminologia de Gielen (2015b), alternativas para a criação e fruição artísticas. Neste contexto, consideramos que o OT301 utilizou a separação como estratégia de

resistência, procurando a autonomia em relação ao Estado e às instituições hegemónicas e construindo um espaço alternativo, criado colectivamente.

Identificámos a ocupação, a negociação estratégica e a propriedade colectiva enquanto tácticas. As tácticas podem ser definidas como a operacionalização da estratégia. Como referimos, a estratégia de separação materializa-se em dois momentos na existência do OT301. O primeiro, da *ocupação*, onde foi possível criar um espaço autónomo, não subordinado à lógica de mercado e com formas de funcionamento e objectivos distintos de instituições culturais hegemónicas e o segundo, da *negociação estratégica*, onde existindo diálogo e negociação com as instituições das quais se pretendia um afastamento, é conseguida uma autonomia *a posteriori*, conseguindo assegurar a permanência do projecto e a continuação da sua actividade política e artística. O OT301 lutou com os meios do próprio sistema capitalista e num sistema económico baseado na propriedade privada, o colectivo entendeu que a ocupação ou os contractos de uso temporário estavam limitados a uma vontade política, válidos apenas enquanto a sua actividade continuasse em linha com os interesses do Estado, uma vez que este era este o proprietário do espaço. Adquirindo o edifício poderiam, no entanto, afirmar-se como uma alternativa cultural e ideológica com futuro. A fluidez da integração ou cooptação de colectivos radicais de que fala Uitermark (2004b) está ligada à impossibilidade de uma separação total das instituições hegemónicas. Inevitavelmente, no curso de um projecto com objectivos de intervenção política e social, será necessário o contacto, em maior ou menos grau, com aquelas. Há que analisar estrategicamente as interacções com o Estado e o mercado e aferir o retorno destas acções. No caso do OT301, não houve um deslocamento das linhas traçadas para *cabem* no modelo *breeding places*, a vertente cultural sempre foi uma prioridade para o colectivo de artistas e este acabou por beneficiar de um determinado momento temporal em que os seus interesses e os do município convergiram. Através da compra do edifício, mas optando pela *propriedade colectiva*, garantiu-se a continuidade do projecto não comprometendo a importância da discussão e trabalho colectivo, em regime de horizontalidade.

Conclusão

Face à situação de incerteza económica em que vivem os artistas e aos processos de gentrificação das cidades importa perguntar como podem os artistas resistir. Temos vindo a assistir à proliferação de micro instituições politizadas e informais, onde se exploram ideias, o prazer da comunicação, partilha de ensino e a construção de fantasias dentro de um contexto de prática artístico-social radical (Sholette, 2011, p. 4). Uma das mais importantes formas de resistência materializa-se na organização da *dark matter* (Sholette, 2011) artistas e trabalhadores artísticos que, desde a sua posição de invisibilidade, se organizam nas margens do mundo da arte.

O OT301 incorpora estas características e o seu percurso aponta possibilidades de construção colectiva de novos paradigmas. Através da aquisição do edifício e da sua institucionalização anómala, o colectivo garantiu a manutenção de espaços de habitação e trabalho para dezenas de artistas, assim como espaços abertos à comunidade com programação diversa. A estratégia de separação foi já utilizada noutros locais em Amesterdão, como o Vrankrijk ou o Plantage Dok, e o colectivo Amsterdam Alternative planeia expandir a rede de espaços alternativos através da compra de mais edifícios⁹.

Da análise do caso do OT 301, podemos concluir a importância do estabelecimento de redes de artistas e colectivos, que comunicam e se apoiam entre si. É também de relevar a importância do trabalho colectivo e da possibilidade de reapropriação do espaço urbano pelos artistas. Estes projectos, que desafiam a posição do artista no contexto do capitalismo contemporâneo, são essenciais para a reivindicação de direitos e permitem que os artistas se auto organizem, criando a sua própria conjuntura. Utilizando a metáfora de Gielen (2015b) só é possível aos artistas seguir viagem por vias alternativas quando existem infra-estruturas e postos de abastecimento ao longo do caminho que possibilitem essa viagem. É possível, no entanto, os próprios artistas construir colectivamente essas vias.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito da Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/141032/2018.

9 - Segundo entrevista com Ivo Schmetz, conduzida a 23/07/2020 no OT301.

Bibliografia

- Abbing, H. (2014). Notes on the Exploitation of Poor Artists. In M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski, & K. Szreder (Eds.), *Joy Forever: The Political Economy of Social Creativity* (pp. 83–100). London: MayFlyBooks.
- About the OT301. (n.d.). Retrieved November 11, 2020, from <http://www.ot301.nl/about-contact>
- Amsterdam: “Free” Space and Squatting. No More Caged Chickens. (2019). Retrieved November 2, 2020, from Squat!net website: <https://en.squat.net/2019/09/08/amsterdam-free-space-and-squatting-no-more-caged-chickens/>
- Carrotworkers’ Collective. (2013). On Free Labour. *ONCurating.Org*, (16), 22–25.
- Castells, M. (1977). *The Urban Question - A Marxist approach*. Edward Arnold.
- Diaz, L. G. (2018). Induced Legality and the Art of Building Common Infrastructures - An Interview with Santiago Cirugeda, *Recetas Urbanas*. In N. Dockx & P. Gielen (Eds.), *Commonism - A New Aesthetics of the Real* (1st ed., pp. 253–265). Amsterdam: Valiz.
- Drake, M. S. (2016). *Art squats , artistic critique and resistance : Between recuperation*. (July 2014). <https://doi.org/10.19195/0860-6668/19.3>
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality - Volume 1: An Introduction* (1st ed.). New York: Pantheon Books.
- Fraser, A. (2017). How to provide an Artistic Service: An Introduction. In F. Sigler (Ed.), *Work* (1st ed., pp. 107–109). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Gielen, P. (2015a). A Caravan of Freedom - Mobile Autonomy beyond “Auto-Mobility.” In P. Gielen & N. Dockx (Eds.), *Mobile Autonomy -Exercises in Artists’ Self-Organization* (pp. 63–79). Amsterdam: Valiz.
- Gielen, P. (2015b). Autonomy via Heteronomy. In P. Gielen (Ed.), *The Murmuring of the Artistic Multitude - Global Art, Politics ans Post-Fordism* (1st ed., pp. 117–126). Amsterdam: Valiz.
- Gill, R., & Pratt, A. (2013). Precarity and cultural work in the social factory? Immaterial Labour, precariousness and cultural work. *ONCurating.Org*, (16), 26–40.
- Janse, N., Lovink, G., Olma, S., Rovers, D., Stark, J., Stuart, B., ... Uitentuis, E. (2014). *Autonomy by Dissent* (F. Keizer, Ed.). Amsterdam: Abnormal Data Processing.
- La Berge, L. C. (2019). *Wages against Artwork*. London: Duke University Press.

- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lohman, K. (2017). *The Connected Lives of Dutch Punks - Contesting Subcultural Boundaries*. Palgrave Macmillan.
- Martínez, M. A. (2014). How do squatters deal with the state? Legalization and anomalous institutionalization in Madrid. *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(2), 646–674. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12086>
- Menger, P. M. (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador - Metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.
- Neuwirth, R. (2004). *Shadow Cities: A Billion Squatters, a New Urban World*. London/New York: Routledge.
- OT301. (n.d.). Retrieved December 19, 2020, from <http://www.ot301.nl/be-part-of-the-ot301>
- Pruijt, H. (2003). Is the institutionalization of urban movements inevitable? A comparison of the opportunities for sustained squatting in New York City and Amsterdam. *International Journal of Urban and Regional Research*, 27(1), 133–157. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.00436>
- Rädle, R., & Jeremic, V. (2017). Contradictions and Transformative Trajectory of Art & Labor. *Art Leaks Gazette*, (4-Demanding Justice: Social Rights and Radical Art Practices), 31–44.
- Sholette, G. (2011). *Dark matter: art and politics in the age of enterprise culture*. New York: Pluto Press.
- Sholette, G., Szreder, K., Fischer, N., & Baravalle, M. (2017). Dark Matter Games. *Art Leaks Gazette*, 103–116.
- Steyerl, H. (2011). Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy. In *Are you Working too Much? Post-Fordism, Precarity and the Labor of Art* (pp. 30–39). Berlin: Sternberg Press.
- Uitermark, J. (2004a). Framing urban injustices: The case of the Amsterdam squatter movement. *Space and Polity*, 8(2), 227–244. <https://doi.org/10.1080/1356257042000273977>
- Uitermark, J. (2004b). The co-optation of squatters in Amsterdam and the emergence of a movement meritocracy: a critical reply to Pruijt. *International Journal of Urban and Regional Research*, 28(3), 687–698. <https://doi.org/10.1111/j.0309-1317.2004.00543.x>
- Vasudevan, A. (2015). The makeshift city: Towards a global geography of squatting. *Progress in Human Geography*, 39(3), 338–359. <https://doi.org/10.1177/0309132514531471>
- About the OT301. (n.d.). Retrieved November 11, 2020, from <http://www.ot301.nl/about-contact>
- Amsterdam: “Free” Space and Squatting. No More Caged Chickens. (2019). Retrieved November 2, 2020, from Squat!net website: <https://en.squat.net/2019/09/08/amsterdam-free-space-and-squatting-no-more-caged-chickens/>
- Castells, M. (1977). *The Urban Question - A Marxist approach*. Edward Arnold.
- Diaz, L. G. (2018). Induced Legality and the Art of Building Common Infrastructures - An Interview with Santiago Cirugeda, Recetas Urbanas. In N. Dockx & P. Gielen (Eds.), *Commonism - A New Aesthetics of the Real* (1st ed., pp. 253–265). Amsterdam: Valiz.
- Drake, M. S. (2016). *Art squats , artistic critique and resistance: Between recuperation*. (July 2014). <https://doi.org/10.19195/0860-6668/19.3>
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality - Volume 1: An Introduction* (1st ed.). New York: Pantheon Books.
- Fraser, A. (2017). How to provide an Artistic Service: An Introduction. In F. Sigler (Ed.), *Work* (1st ed., pp. 107–109). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Gielen, P. (2015a). A Caravan of Freedom - Mobile Autonomy beyond “Auto-Mobility.” In P. Gielen & N. Dockx (Eds.), *Mobile Autonomy - Exercises in Artists’ Self-Organization* (pp. 63–79). Amsterdam: Valiz.
- Gielen, P. (2015b). Autonomy via Heteronomy. In P. Gielen (Ed.), *The Murmuring of the Artistic Multitude - Global Art, Politics and Post-Fordism* (1st ed., pp. 117–126). Amsterdam: Valiz.
- Gill, R., & Pratt, A. (2013). Precarity and cultural work in the social factory? Immaterial Labour, precariousness and cultural work. *ONCurating.Org*, (16), 26–40.
- Janse, N., Lovink, G., Olma, S., Rovers, D., Stark, J., Stuart, B., ... Uitentuis, E. (2014). *Autonomy by Dissent* (F. Keizer, Ed.). Amsterdam: Abnormal Data Processing.
- La Berge, L. C. (2019). *Wages against Artwork*. London: Duke University Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lohman, K. (2017). *The Connected Lives of Dutch Punks - Contesting Subcultural Boundaries*. Palgrave Macmillan.
- Martínez, M. A. (2014). How do squatters deal with the state? Legalization and anomalous institutionalization in Madrid. *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(2), 646–674. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12086>
- Menger, P. M. (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador*

- *Metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.
- Neuwirth, R. (2004). *Shadow Cities: A Billion Squatters, a New Urban World*. London/New York: Routledge.
- Pruijt, H. (2003). Is the institutionalization of urban movements inevitable? A comparison of the opportunities for sustained squatting in New York City and Amsterdam. *International Journal of Urban and Regional Research*, 27(1), 133–157. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.00436>
- Rädle, R., & Jeremic, V. (2017). Contradictions and Transformative Trajectory of Art & Labor. *Art Leaks Gazette*, (4-Demanding Justice: Social Rights and Radical Art Practices), 31–44.
- Sholette, G. (2011). *Dark matter: art and politics in the age of enterprise culture*. New York: Pluto Press.
- Sholette, G., Szreder, K., Fischer, N., & Baravalle, M. (2017). Dark Matter Games. *Art Leaks Gazette*, 103–116.
- Uitermark, J. (2004a). Framing urban injustices: The case of the Amsterdam squatter movement. *Space and Polity*, 8(2), 227–244. <https://doi.org/10.1080/1356257042000273977>

Uitermark, J. (2004b). The co-optation of squatters in Amsterdam and the emergence of a movement meritocracy: a critical reply to Pruijt. *International Journal of Urban and Regional Research*, 28(3), 687–698. <https://doi.org/10.1111/j.0309-1317.2004.00543.x>

Vasudevan, A. (2015). The makeshift city: Towards a global geography of squatting. *Progress in Human Geography*, 39(3), 338–359. <https://doi.org/10.1177/0309132514531471>

Resumo Biográfico

Catarina Pires vive e trabalha em Lisboa. É doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações na FCSH-UNL e investigadora no IHA (FCSH-UNL). É Mestre em Estudos Curatoriais pelo Colégio das Artes em Coimbra (2016) e licenciada em Ciências da Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É investigadora, curadora e ensaísta. Colaborou com instituições como a Haus der Kulturen der Welt e a Künstlerhaus Bethanien e os seus interesses de investigação são artes visuais contemporâneas e activismo artístico. Actualmente desenvolve investigação sobre resistência no contexto laboral das práticas artísticas no capitalismo contemporâneo.

A cultura popular na pavimentação artística da Praça do Império na Exposição do Mundo Português, de 1940

Popular culture in the artistic pavement of Praça do Império at the 1940 Portuguese World Exhibition

Ernesto Matos

Abstract

The Portuguese-style artistic sidewalk, in the continuity of a tradition that dates back to the mid-19th century, would be one of the scenic elements integrated in the great event of the 1940s, which was the **Exhibition of the Portuguese World**. The best pavers are called for this event, not only to elaborate the designs that Cottinelli Telmo would project for part of the pavements of this exhibition, as well as to demonstrate, within the spirit of a popular culture that took root, the distinction of paving mastery within a working class that left a mark with a certain stamp, also artistic to the taste of the regime. In this way, the Estado Novo was valuing the legacy of a past, where generations bent on placing stones on the ground, either on the roads or on sidewalks, which in this way showed again, in order to leave a “mark” of identity and political legitimization according to the iconography of the Estado Novo. Although anonymous, these artisans would come to leave a personal stamp of a popular nature among the stones. They are marks of a certain intrinsic erudition of an art of manipulating the stone that has been perfected. In this work, we try to identify some of the signs of strategy and valorization of popular art used by the Estado Novo and which would mark and drive the development of the paving process on the Portuguese artistic sidewalk, which would have its heyday at the Portuguese World.

We also seek in this research study, to raise this theme to understand a subject that has been somewhat neglected, both in its dimension as popular culture, as an adjunct to the artistic element, the pavement in artistic sidewalk in the urban environment and also as an element of an art that expresses itself in public. In turn, we focus here on this exhibition promoted by the Estado Novo, because it is here that we find material that has not been deepened and to understand how the State itself ends up taking over a popular culture to pass its propaganda on a scale and dimension never before seen.



1 - Resumo

A calçada artística à portuguesa, na continuidade de uma tradição que vinha já dos meados do século XIX, seria um dos elementos cénicos integrados no grande evento da década de 1940, que foi a **Exposição do Mundo Português**. Os melhores calceteiros são chamados para este evento, não só para elaborar os desenhos que Cottinelli Telmo projetaria para parte dos pavimentos desta exposição, bem como para demonstrar, dentro do espírito de uma cultura popular que se enraizava, a distinção da mestria do calcetamento dentro de uma classe operária que deixava uma marca com um certo cunho, também artístico ao gosto do regime. Estava desta forma o Estado Novo a valorizar o legado de um passado, onde gerações se debruçaram a colocar pedras no chão, quer das estradas ou dos passeios, que deste modo, voltava a dar mostras, de forma a de deixar uma “marca” de identidade e legitimação política ao gosto da iconografia do Estado Novo. Embora anónimos, estes artesãos viriam a deixar um cunho pessoal de de cariz popular no meio das pedras. São marcas de um certo eruditismo intrínseco de uma arte de manipular a pedra que se foi aperfeiçoando. Neste trabalho, procuramos assim, identificar alguns dos sinais de estratégia e valorização de uma arte popular aproveitada pelo Estado Novo e que viria a marcar e impulsionar o desenvolvimento do processo de pavimentação na calçada artística à portuguesa, no qual teria o seu apogeu na Exposição do Mundo Português. Procuramos ainda neste estudo de investigação, elevar este tema para a compreensão de uma matéria que tem sido de alguma forma menosprezada, quer na sua dimensão enquanto cultura popular, como coadjuvante de elemento artístico, a pavimentação em calçada artística no meio urbano e também como elemento de uma arte que se expressa em público. Por sua vez, centramo-nos aqui nesta exposição promovida pelo Estado Novo, pois é aqui que encontramos matéria que não foi aprofundada e de perceber como o próprio Estado acaba por se apoderar de uma cultura popular para passar a sua propaganda numa escala e dimensão nunca antes vista.

2 - A Exposição do Mundo Português

Esta exposição, que marcaria a década de 1940, foi idealizada para as comemorações do duplo centenário: a fundação da nacionalidade em 1140, como também da Restauração de 1640. Foi esta colocada num local estrategicamente emblemático, e teve como pano de fundo os Jerónimos,

que representará desta forma um tempo em que o sistema cultural do Estado Novo promoveria a sua imagem com forte ligação a momentos históricos do passado português. Esta seria a encenação perfeita para a demonstração de nacionalidade englobada na dimensão histórico-nacional em que ainda se incorporaria ainda a Torre de Belém. Esta zona, já em 1898 tinha sido o palco escolhido para festejar a chegada de Vasco da Gama à Índia, tal como cinco anos depois o seria para a colocação do monumento dedicado a Afonso de Albuquerque.

Para Fernando Rosas, este evento seria uma: “afirmação convicta, desafiadora e criativa da ideologia e da vontade triunfantes do regime nos anos 30 e no início dos anos 40, irá transformar-se no ritual burocrático de uma pesada ditadura política e ideologicamente isolada e esmorecida, buscando a sobrevivência como principal valor, procurando durar a qualquer preço.”¹

A implementação da *política do espírito*, fomentada por António Ferro, seria também uma forma de domínio ilusionista, tanto ao gosto de Salazar como referiu Helena Elias, que “só existe o que se sabe que existe”² e assim esta exposição, teria o local e a altura certa para se pôr em cena a concretização da grande obra ideológica e formativa deste regime.

Como volta a escrever Fernando Rosas, abordando o método de propaganda em que o Estado tanto apostou, vai “(...) privilegiando para o exterior, para as massas, a encenação do entretenimento ou do prestígio do Poder. E a propaganda da contenção e da submissão: pela distração incoerente e moralmente edificante, pelo riso ou pelo temor reverencial ante o espectáculo da força, do poder realizador, da vontade inquestionável do Estado ou dos desígnios da providência divina, frequentemente associados no discurso do regime.”³

Cottinelli Telmo, com as orientações de Salazar e o dinamismo de Duarte Pacheco, embebidos nas obras de enquadramento no programa dos centenários,

1 - In *História de Portugal*, VII Vol., José MATTOSO (Direc.), Fernando ROSAS (Aut.), Círculo de Leitores; Lisboa, 1994, p 295.

2 - In Helena ELIAS, *Arte Pública e Instituições do Estado Novo*, (2006), Op. cit, Augusto CASTRO, Revista dos Centenários, n.º 1 e 2, ano I, Fev, Março 39, p. 6.

3 - In *História de Portugal*, VII Vol., José MATTOSO (Direc.), Fernando ROSAS (Aut.), Círculo de Leitores; Lisboa, 1994, p 294.

dariam forma a esta grande e magna encenação⁴, não fosse também Cottinelli, além de arquiteto, um espírito irrequieto e apaixonado, além de um sem número de outras características pessoais, como refere o historiador José-Augusto França⁵.

Será através dos serviços da Câmara Municipal de Lisboa, que todos arranjos exteriores da Exposição serão executados. O empenho desta autarquia seria total, pois Duarte Pacheco acumulava a presidência da Câmara Municipal com a de Ministro das Obras Públicas, uma ambivalência plena no domínio do Estado. Gustavo de Matos Sequeira, jornalista e escritor Olissipógrafo, de forma sintética, acentua na *Revista Municipal*, em edição da autarquia da capital, que “Entre os elementos criadores que tornaram possível o “milagre de Belém”, sobressai, a par de outros, o trabalho, a concepção e a acção do Município da Câmara Municipal de Lisboa, que, debaixo do influxo mental do sr. Ministro das Obras Públicas e conscientemente seguindo o seu dinamismo de orientador possibilitou uma profunda reconfiguração urbanística na área de Belém.⁶ Matos Sequeira, acrescenta ainda, a forma do engrandecimento e empenho da autarquia, que “A urbanização da zona escolhida, implicou uma série de graves problemas e de trabalhosas obras, expropriações, arruamentos, pavimentações, jardinagens, iluminação, tudo o que era essencial para transmutar a orla indisciplinada de um bairro modernamente cidadão.”⁷ E depois termina o seu texto salientando que esse esforço seria assim para benefício de uma área que passaria a ser definitiva, em prol dessa identidade nacional e do seu passado como que glorioso, onde “Tôda esta colaboração notável na empresa da Exposição Histórica do Mundo Português, particularmente notável porque quási tôda ela teve carácter definitivo, aparte as expropriações preparatórias: e os ajardinamentos, custaram alguns milhares de contos. A cifra é respeitável e impressionante, mas mais respeitável e

4 - O empenho do Estado seria grande para a edificação desta monumental obra e por tal, são convidados 12 arquitetos, 19 escultores e 43 pintores, ambos de renome na cena cultural e artística portuguesa.

5 - Que para além de arquiteto, era ainda decorador, desenhador, versejador, músico, cineasta, bailarino amador (...). In José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, 3.^a ed., Bertrand Editora, Venda Nova, 1990, p. 223.

6 - In *Revista Municipal*, Ano II, n.º 6, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1941, p. 25.

7 - Idem, idem.

impressionante é o trabalho, é o esforço inteligente, é a boa vontade dispendida para estudar, iniciar e concluir uma obra de tal envergadura e de tão portuguesíssimo significado.”⁸

A Exposição do Mundo Português, todavia, foi uma oportunidade para os artistas se poderem revelar de uma forma pública e de maior alcance, embora sujeitos nas encomendas a critérios que se integrassem nos modelos do regime.⁹ Seria, essencialmente para narrar através de imagens e uma iconoclastia ilustrada a história de Portugal, quer assim, na estatuária imponente, como nas legendas parietais ou mesmo ainda no chão, em calçada artística à portuguesa. Por tal, Ferro teria um apreço para com os artistas, pois seria por eles que passaria a responsabilidade da imagem e dessa identidade agora ressurgida, onde ele próprio comenta que: “(...) os artistas — que devem ser os príncipes das comemorações porque deles dependerá, em grande parte, o seu êxito.”¹⁰

Estava aqui nesta certame, ainda uma demonstração da ideologia de uma cultura que também se basearia numa imagem criada através dos artistas que o próprio Estado convidada e seria pela mão de Duarte Pacheco que se fomentava esse conceito, tal como refere um texto da Ordem dos Engenheiros, em tributo a este ministro, que “a realização da Exposição Histórica do Mundo Português, expressão portentosa do nosso desenvolvimento cultural no domínio das artes plásticas, deveu-lhe o mais esgotante esforço e valiosíssima contribuição (...)”¹¹

Foi esta exposição um dos momentos da arte portuguesa e que viria a definir o rumo ideológico e que faria ligação do modernismo com o legado cultural do passado.

3. A calçada artística na Exposição

A calçada artística foi um dos processos integrados como elemento estético-cultural em alguns certames internacionais. Este processo era aplicado em forma de

8 - Idem, p. 26.

9 - In Helena ELIAS, *Arte Pública e Instituições do Estado Novo*, (2006), Op. cit, Augusto CASTRO, *Revista dos Centenários*, n.º 1 e 2, ano I, Fev, Março 39, p. 595.

10 - Idem, p. 590, Op. cit. António FERRO, *Carta aberta aos portugueses de 40*.

11 - In *Panorama - Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, N.º 19, ano 3, 1944, *A obra do Engenheiro Duarte Pacheco*. p. 70. Op. cit, *Revista da Ordem dos Engenheiros*, N.º 6, Novembro-Dezembro de 1943, Editorial.

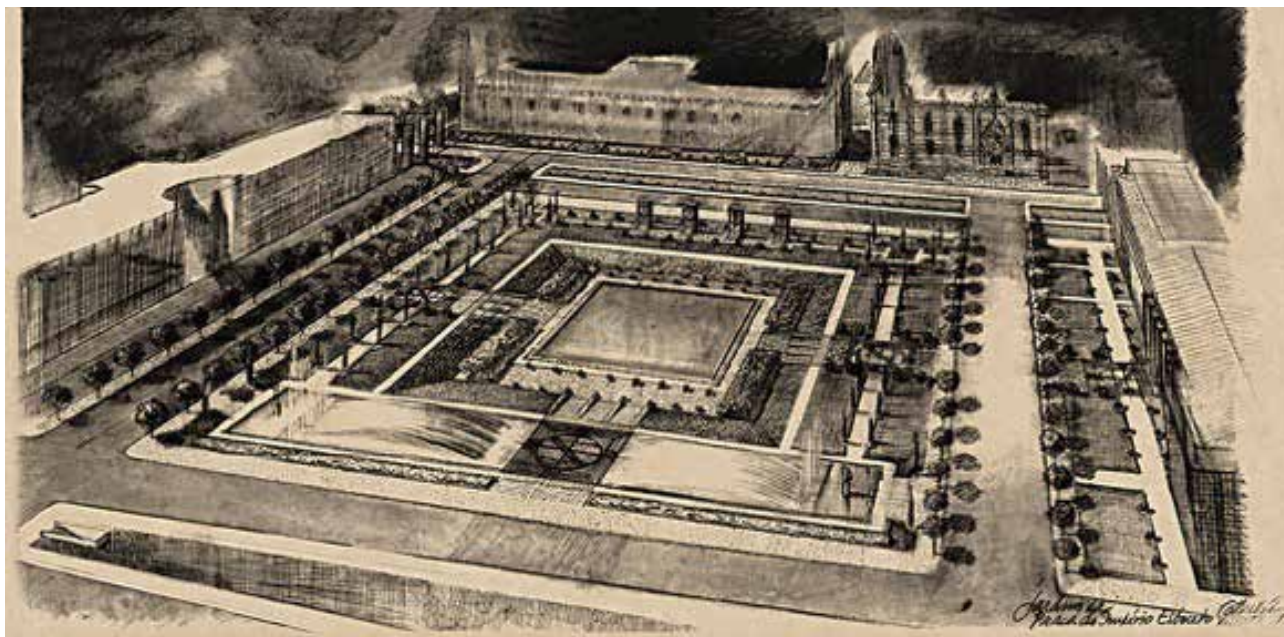


Fig. 1. Esboço de Cottinelli Telmo, sobre o seu projeto para o Jardim da Praça do Império e Fonte Luminosa na Exposição do Mundo Português de 1940. Refere o autor: “Numa sessão, na Câmara Municipal de Lisboa, que durou das dez da manhã às três da madrugada, fiz uma perspectiva à mão livre que vai junta a êste processo e que conservei na sua expressão de esboço inacabado, como documento.”¹

1 - In *Memória descritiva do Jardim da Praça do Império*, por Cottinelli Telmo. p. 1-2. Documento com cota PT JCT - TXT - 00052. Patente no Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, DGPC, Forte de Sacavém.

pavimento, à porta dos pavilhões que representariam Portugal, como nos casos da Exposição Universal de Paris, em 1900, e também em Sevilha, durante a exposição Ibero-Americana de 1929.

Anos depois, Cottinelli Telmo, embebido nas obras de enquadramento no programa dos centenários, envolveu-se também no empreendimento dos desenhos para serem aplicados em calçada artística, nos passeios que envolveriam paisagisticamente uma das suas principais bandeiras arquitectónicas, o Jardim da Praça do Império. Este empreendimento para ser integrado na Exposição do Mundo Português de 1940.

O projeto, para o seu idealizador, teria de se enquadrar dentro de uma certa simplicidade mas ao mesmo tempo de nobreza, dado estar presente e frente ao emblemático e histórico Mosteiro dos Jerónimos e ainda vir a ser ladeado por dois grandes pavilhões. Explica Cottinelli, sobre a sua visão e amplitude do projeto: “Nada de retalhos, de jardim

público de bairro insignificante.”¹² No entanto, além de ser o arquiteto-chefe e o orientador de uma nova planificação paisagística para esta praça, aponta de uma forma clara, o principal orientador e decisor desta obra, e escreve na sua *Memória Descritiva* deste projeto paisagístico que “desejo deixar bem expresso o seguinte: a ideia de se fazer uma Praça do Império que tivesse por fundo os Jerónimos pertence ao Senhor Ministro das Obras Públicas.”¹³ Projeto, por sua vez, também acompanhado por um conjunto de órgãos do sistema político vigente e nessa parceria interligada, como volta a frisar: “Êste estudo foi analisado por S. Ex^a o Senhor Ministro das Obras Públicas e pelo Senhor Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, entidade a quem se ficaram devendo a realização do Jardim da Praça do Império.”¹⁴

12 - In *Memória descritiva do Jardim da Praça do Império*, por Cottinelli Telmo. Documento com cota PT JCT - TXT - 00052. Patente no Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, DGPC, Forte de Sacavém. p. 2.

13 - Idem, p. 5.

14 - Idem, p. 1.

As vantagens com a utilização deste processo de pavimentação artística seriam um dos pontos levantados por este arquiteto, nomeadamente pela questão económica e ser de conservação: “pouco dispendiosa, dada a sua grande área. Grandes relevados, zonas de lagedo e de empedrados à portuguesa”.¹⁵ Assim a pedra também incluída e como elemento de durabilidade e de fácil manutenção, como previa. A matéria prima nas redondezas da cidade e mesmo do local de edificação deste empreendimento, seriam também algumas das vantagens para aplicação deste pavimento.

Sobre este empreendimento, para Margarida Acciaiuoli, seria: “talvez a melhor obra do conjunto que centrava a futura praça imperial e previa já um definitivo arranjo sob proposta de Cottinelli que chegara a desenhar também o seu empedrado.”¹⁶

É sobre este revestimento de reporte estético, que também Judith Maggioly se referiria em notícia na revista *O Século Ilustrado* de 1945, promovendo-o como um dos mais inovadores na época, afirmando que “o trabalho mais moderno executado em mosaico artístico, nome técnico 15 - Idem, p. 2.

16 - In Margarida ACCIAIUOLLI, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998, p. 191.

que veio substituir o de “xadrês” na linguagem dos antigos calceteiros, ornamenta a praça do Império, nas placas que ladeiam a Fonte Monumental.”¹⁷

Para pavimentar a envolvência desta fonte, Cottinelli desenha os elementos gráficos e estéticos, incluindo um grande desenho na forma de uma Esfera Armilar, para ser reproduzido em calçada artística, principalmente e com um grande impacto, em quatro pontos desta praça. Três em redor da Fonte Monumental (colocados a sul, nascente e poente) e um outro também mais a poente, frente à colossal estátua, centralizada no Pavilhão Portugueses no Mundo. No esboço do autor, figuram-se já estes três elementos para se elaborarem no chão e com o processo de calçada artística à portuguesa. [Fig. 1]. Na planta deste projeto [Fig. 2] estão assinalados esses círculos onde se encaixariam esses desenhos alegóricos. O quarto elemento, mais a poente, foi retirado aquando a construção do Centro Cultural de Belém, que se iniciaria em 1989.

O desenho, assim repetido da Esfera Armilar, contém em desenho na sua diagonal, a figuração de seis signos do zodíaco, que representam os seis meses antes da grande

17 - In revista *O Século Ilustrado*, 22 de setembro de 1945, *Repare onde põe os pés*, por Judith MAGGIOLY. p. 2.

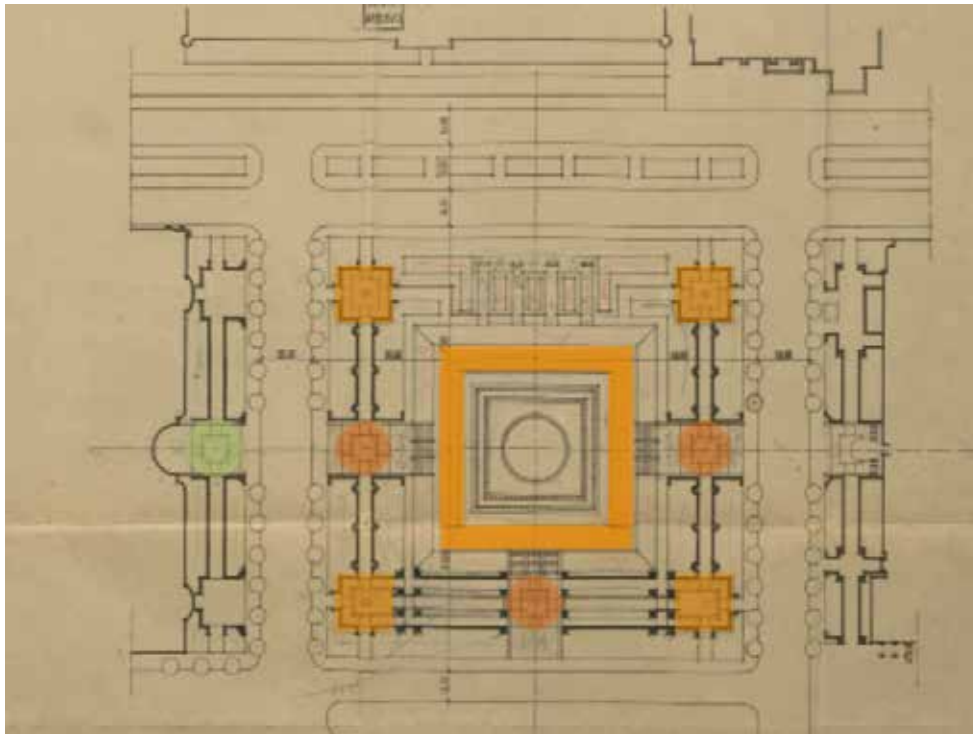


Fig. 2. Planta do projeto para o Jardim da Praça do Império e Fonte Luminosa na Exposição do Mundo Português de 1940 com os passeios em calçada assinalados. (Ilustração de Ernesto Matos)

abertura. É por esta forma, um completo meio mundo rodeado e sustentado por linhas retas, bem ao estilo modernista e onde, quatro pontas em seta, ladeadas por círculos a replicar a imagem da flor-de-lis, e ainda estas embebidas por estrelas, fecham um quadrado no seu completo desenho, dando assim orientação aos quatro pontos cardeais. [Fig. 3 e 4]



Fig. 3



Fig. 4

Tem cada um destes elementos figurativos a medida de 20m X 20m, totalizando 400 metros quadrados em cada uma destas três entradas.



Fig. 5



Fig. 6

Na mesma linha gráfica, nos passeios que contornam exteriormente este espaço, encontram-se de novo nos seus quatro cantos, a figura das setas dos elementos cardeais da

Esfera Armilar, onde centralmente em cada ponta, figura embebida uma *Estrela Mariana* (estrela de oito pontas), que figurará também em pormenores de todo o desenho. [Fig. 5 e 6]. Na parte a sul, circundam as esculturas dos Cavalos Marinhos, do escultor António Duarte, que se encontram dentro dos lagos.

Estes motivos da estrela e da esfera armilar, vão-se repetindo por outros locais, como os elementos em ferro ou de estafe, que encabeçam o cimo do *Pavilhão Portugueses no Mundo*, ou ainda no teto abobadado da enorme *Esfera dos Descobrimentos*, uma das mais latentes neste aglomerado cénico, que vai repercutir e espelhar no chão o grande símbolo dos descobrimentos e de um colonialismo centrado na representação de um novo mito, onde, como referiria Cottinelli Telmo: “a Fé, a Navegação, a Conquista e a consagração, pela cónica ou pelo poema, dos feitos portugueses [...] seriam como que uma homenagem da nossa época aos tempos passados e dariam um pretexto a uma cerimónia.”¹⁸ Estes elementos alegóricos aplicados no chão refletem todavia o espírito desses encenadores que trabalharam em prol de uma linha política onde a figuração da “estrela”, é esse símbolo da luz, de um céu de grandeza e ainda como elemento de orientação, relegando-nos assim para as viagens náuticas do passado. É por António Ferro, em jeito de homenagem a Duarte Pacheco, após a sua morte, que vemos descrito esse sentimento profundo de Estado, em que diz: “E assim como certas estrêlas, que já se apagaram, ainda brilham no céu, assim a sua alma continuará a ser, por muitos anos, a grande construtora do Estado Novo, da Pátria ressurgida, do Portugal de Salazar.”¹⁹

O rigor do desenho do projecto de Cottinelli, através do traço reto e da curva, faz com que se contratassem os artífices mais laboriosos para esses acabamentos requintados, e que se vão revelar como um dos trabalhos que por muitos anos farão referência neste domínio e assim uma aposta numa qualidade mais duradoura nos lajedos e nos empedrados, como ele próprio escreve: “Embora venha a ser mais caro, acho que é indispensável [...] julgo que as circunstâncias de se fazer, por uma vez, uma despêsa maior, justificaria o empregar-se o material que seria para desejar, na minha opinião.”²⁰ Sobre este trabalho de pavimento

18 - Idem. p. 6.
19 - In *Panorama - Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. N.º 19, ano 3, 1944, p. 23.

20 - In *Memória descritiva do Jardim da Praça do Império*, por Cot-

artístico e que marcará uma época, escreveria em forma de elogio a este arquiteto, Leitão de Barros, 25 anos após este evento de 1940: “O maior da sua geração, desenhou para a praça do Império, em Belém, tradicionais empedramentos à romana, que não são nem modernos nem antigos, para serem apenas belos.”²¹

Não só se encontra rigor na geometria do desenho de Cottinelli, mas também por outra forma nota-se o seu acabamento, especialmente no corte da pedra pelos calceteiros que ali a executaram. Como se constata nas figuras 7 e 8, são elaborados pormenores dentro de elementos, **já por si delicados, como** por exemplo se vêm os pormenores das escamas, com que o corpo da figura do peixe é aqui elaborado, indo o calceteiro que nesta peça trabalhou, ao rigor de cortar a pedra com esse mesmo sentido. Também nos finos traços que Cottinelli fez para a separação dos elementos gráficos que representariam as figuras do Zodíaco, foram estes executados de forma a que o seu encaixe fosse perfeito e de modo a que não se colocasse pedra, que na giria do calceteiro se referem como “à sorte”, mas num modo e técnica aplicada com um meio *sextavado* (hexágono), que os calceteiros lhe chamam de *bicossotado*.



Fig. 7

tinelli Telmo, p. 4-5. Documento com cota PT JCT - TXT - 00052. Patente no Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, DGPC, Forte de Sacavém.

21 - In *Sobre a nudez nacional da publicidade o manto diáfano da tipografia...*, V. 2, Empresa Nacional de Publicidade, Editorial Notícias, Lisboa, 1965, p. 11.



Fig. 8

Em praticamente toda a calçada artística aplicada neste local, todas as pedras para a execução deste trabalho revelam um encaixe rigoroso, revelando assim que esse corte era feito na altura, designado o “aparelhamento” (na palma da mão). Por outro lado, e como era o hábito na altura, as pedras de maior volume que chegavam diretamente das pedreira, eram partidas no local, de forma a passarem para um menor volume e assim de colocação imediata. Estas pedras em bruto eram trabalhadas por uma classe específica de trabalhadores, os *Cortadores de Pedra*, conforme se vê na Fig. 9. Será a partir desta altura que a calçada artística tomará contornos específicos nos seus acabamentos, tal como o aparecimento do processo, que na gíria desta profissão se irá designar de *calçada ao malhete*. Um processo de calçada artística à portuguesa, feita de forma a que a suas pedras se encaixassem com o menor espaço possível entre elas. A exigência seria grande.

Um facto de notar nesta calçada artística aqui aplicada, é que a pedra preta utilizada já neste trabalho é de calcário e não de basalto, como era habitual e que se encontram ainda nos trabalhos anteriores a esta data, como os casos de ainda algumas partes da Av. da Liberdade (anos 20) ou o exemplo das escadaria do Jardim da Graça (com data de 1882).

A cidade de Lisboa está rodeada por várias pedreiras, de calcário ou lióz, bem como de basalto, nomeadamente na zona de Alcântara e Monsanto²². Por tal, a matéria prima era abundante e muito próxima do local da Exposição. O basalto, pela sua origem geológica é um material muito difícil de partir, dada a origem vulcânica, diferente dos calcários que são sedimentares e por tal, a facilidade do seu corte. Todavia, para a execução dos pormenores dos desenhos em que o encaixe da pedra foi fundamental, foram utilizados para o desenho desta obra, uma pedra mais fácil de cortar. Para os pormenores a negro foi escolhido um outro tipo de calcário, o de Mem Martins. Também de origem sedimentar este calcário da zona de Sintra era fácil de manipular pelos calceteiros no aparelhar da pedra, dessas agora, de duas tonalidades.

Por sua vez, este calcário não tem tanta intensidade de cor negra como os basaltos, refletindo assim uma tonalidade mais aproximada aos cinzas escuros, como se comprovam as imagens de pormenor. O rigor no encaixe das pedras

²² - Como se pode comprovar pela obra: *Levantamento cartográfico de locais de pedreiras no concelho de Lisboa*. Coleção de Estudos Urbanos - Lisboa XXI - 5, Câmara Municipal de Lisboa, Licenciamento Urbanístico e Planeamento Urbano, Lisboa, 2005.



Fig. 9. Sequência de três imagens na década de 1930, em Belém, durante a elaboração de calçada à portuguesa. Corte da pedra (cortadores de pedra), colocação (calceteiros) e o batimento (batedores de maço).

passou a marcar um estilo, este que se aproximava ao rigor dos encaixes dos mosaicos italianos, embora nestes casos com a peças de maior dimensão e jogando com as duas tonalidades mais comuns da geologia nacional (o branco e o preto).



Fig. 10. Pode-se ver nesta foto durante a elaboração da Exposição do Mundo Português, no canto inferior direito, uma pequena barraca no local da edificação da principal calçada artística a sul. Esta serviria como estaleiro e lugar de guarda dos moldes e materiais dos calceteiros.

3.1. A assinatura da calçada

As “assinaturas de calceteiro” são elementos de relevo que importa aprofundar, pois, embora nos passem quase despercebidas, ganharam importância cultural quando incluídas nos elementos gráficos em calçada artística da autoria de Cottinelli Telmo, executados na Praça do Império. Uma das mais antigas marcas de calceteiro que nos chegam aos dias de hoje e aplicadas na calçada artística à portuguesa são as marcas existentes num pormenor da caravela da Rua da Palma, em Lisboa. Este elemento de “assinatura” é em forma de uma cruz de Cristo. Um atributo portanto, alusivo aos Descobrimentos Portugueses. Este pormenor seria executado num trabalho anterior à exposição, dado a sua referência ter sido anotada na *Revista Municipal*, com data de 1939²³. Todavia, pelas suas quantidades e pelo

23 - Refere-nos o artigo: “Uma «caravela» que será reproduzida (a que se encontra no passeio da Rua da Palma, à entrada do Palácio Folgosa) dá um belo exemplo de «assinaturas». Foram destacados para fazê-la os melhores artistas.” In *Revista Municipal*, Ano I, n.º 2, Câmara Municipal de Lisboa, 1939, p. 85.

seu simbolismo, as marcas deixadas na exposição de 1940 revelam-nos características singulares enquadradas num processo de afirmação de um imaginário gráfico pensado para recriar a imagem do Estado Novo, que no início da década estava em fase de consolidação.

Como exemplo, encontramos embebidos nas estrelas (de oito pontas) que compõem a imagem gráfica da enorme Esfera Armilar, algumas cruzes de Cristo, “marcas” estas dos calceteiros que são prova do ambiente vivido por estes, naquele empreendimento de propaganda do Estado Novo, como se comprova na Fig. 11. Aqui este elemento, também a fazer uma ligação ao passado com a alegoria às *Cruzadas* empreendidas pelos Templários.



Fig. 11. Elemento gráfico feito com pedras da calçada e com a cruz de Cristo embebida na própria estrela.

Para além das cruzes, também se encontram outros pormenores extremamente elaborados, nomeadamente algumas estrelas que estão embebidas nas próprias estrelas que abundam o elemento estético central, desenhadas no projeto de Cottinelli. Estes elementos são de um rigor extremo, mesmo para a condição de pedras que são manualmente cortadas no local e só se recorrendo ao martelo. Aqui denota-se, para além do rigor, a necessidade de deixar marca, fruto do ambiente sociológico que se vivia no momento, embrenhados estes trabalhadores que estavam na construção de uma encenação ao serviço do Estado.

Calculamos, pois, que esses símbolos seriam ao critério de cada trabalhador e não uma obrigação ou que estivessem dentro do projeto gráfico. Dos inúmeros esboços e desenhos

para a aplicação de calçadas artísticas, consultados em arquivos, não se encontraram registados esses minuciosos pormenores, como parte do projeto gráfico original.

A assinatura era acompanhada, sem dúvida pelos responsáveis de obra, que aliás, promoviam a “assinatura” como um incentivo profissional. A mestria aplicada por cada calceteiro era uma porta para futuros trabalhos, onde o rigor ornamental fosse exigido. A exigência era também ela uma característica do Estado Novo.

Fruto deste trabalho de rigor e perícia, projetos futuros irão ser influenciados por este exemplo de 1940. Outras gerações posteriores vão também deixar estas “assinaturas” embebidas em alguns trabalhos, como são os casos ainda encontrados na elaboração dos passeios em redor do Jardim da Estrela (1958), em que também neste local se podem ver as inúmeras marcas de pormenor pessoal.

3.2. A monumentalidade de uma fonte

Em redor da *Fonte Monumental*, elemento central deste jardim, um conjunto de sessenta quadrados executados em calçada artística, fazem parte do complexo arquitectónico. Foram ali aplicados como forma de reordenamento deste espaço e embebidos nos passeio da calçada à portuguesa. De referir que também para exterior do tanque circular desta fonte, Cottinelli, elaborou 47 elementos escultóricos heráldicos para serem trabalhados em pedra, tal como as figuras dos brasões de D. Manuel I e de D. João II. Têm cada um dos quadrados executados em calçada artística, 60cm X 60cm e estão dispostos ordenadamente de forma a alinharem as margens do passeio que circunda o quadrado exterior que acolhe uma taça circular, onde está colocada a *Fonte Luminosa*. É neste conjunto que se encontram alguns elementos *sui generis*, em calçada artística à portuguesa.



Fig. 12. Vista aérea da Fonte Monumental.

Dos sessenta elementos existentes, constatamos que treze não têm qualquer contributo de desenho, de qualquer forma, nestes elementos, a conjugação e encaixe das pedras parece fruto de situações de remendos posteriores, afastando-se assim do corte e aplicação muito característico dos empedrados da época e dos restantes desenhos.

O rigor acentua-se em cada pormenor, revelando o aprumo, quer no desenho ou mesmo na habilidade do corte e encaixe, criando por esta via padrões estilizados ou mesmo mostrando as potencialidades ilimitadas dessa aplicação como se de mosaicos ao estilo italianos se tratassem. Vemos esse exemplo em dois quadrados que são referências clubísticas, um ao ainda atual Belenenses (Clube de Futebol “Os Belenenses”) (elemento n.º 3 da fig. 14) [Fig. 15] e outro ao antigo *Carcavelinhos Football Clube* (elemento n.º 44 da fig. 14), [Figs. 16 e 17], este fundado em 1912 e extinto em 1942, sendo a sua localização em Alcântara e que viria dar origem ao atual Atlético Clube de Portugal,²⁴ também na mesma zona.

24 - Como se encontra referido no site oficial do Atlético Clube de Portugal, em: <https://www.atleticocp.pt/site/o-clube/carcavelinhos-football-club/>. (consultado em 2020/04/16).

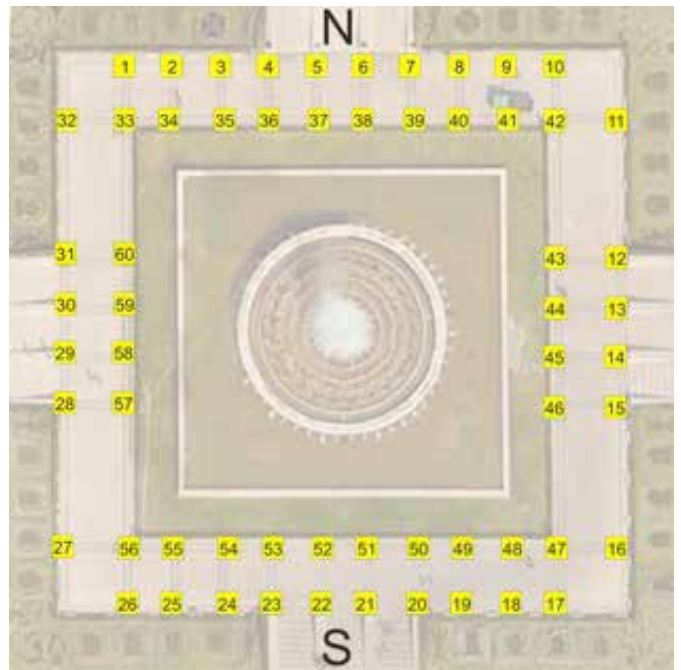


Fig. 13. Planta da vista aérea com os 60 elementos em calçada artística, estudados e assinalados. (Ilustração de Ernesto Matos)



Fig. 14. Sessenta elementos estudados. (Ilustração de Ernesto Matos)



Fig. 15. Um dos elementos estudados referente a um clube desportivo.



Fig. 16/17. Um dos elementos estudados referente a um clube desportivo. A versão em logótipo desse mesmo clube referenciado na calçada artística. Aqui o desenho é em maior escala face às pequenas “assinaturas” que foram colocadas no empedrado artístico dos outros pavimentos ali em redor, por tal também uma maior expressão que dará origem a uma maior criatividade.

Neste conjunto de desenhos encontramos 18 estrelas (elementos n.ºs 6, 7, 8, 10, 12, 32, 34, 38, 40, 41, 45, 46, 48, 49, 54, 57, 59 e 60 da fig. 14), quatro cruzes de Cristo (elementos n.ºs 9, 15, 29 e 42. da fig. 14), uma Cruz da Espada de Santiago (elemento n.º 43 da fig. 14), cinco figurações dos elementos da bandeira portuguesa, como as quinas e o castelo (elementos n.ºs 14, 50, 51, 52 e 53 da fig. 14), e ainda quatro figurações de motivos florais (elementos n.ºs 11, 31, 33, e 58 da fig. 14). Além destas figuras encontramos requintes de acabamentos e de recorte da pedra, exímios, como a imagem de um pagode (elemento n.º 13 da fig. 14) e uma âncora (elemento n.º 35 da fig. 14), para além de elementos puramente geométricos num jogo de encaixes perfeitos (elementos n.ºs 4, 28, 30, 36 e 39 da fig. 14).

Qt	Motivos
18	Estrelas
14	Elementos descaracterizados
10	Elementos geométricos
5	Elementos da bandeira Portuguesa
4	Cruzes de Cristo
4	Motivos florais
2	Emblemas clubístico
1	Motivo de Etnologia
1	Cruz de Santiago
1	Âncora

Fig. 18. Tabela com os 60 elementos analisados

Considerando que nenhum dos elementos se repete na grafia e no modo de calcetar, presumimos assim, que estes desenhos tenham sido executados pela vontade e imaginação de cada calceteiro, pois estes, estavam rodeados de elementos bastante ilustrativos que os viriam, com certeza, a inspirar e talvez mesmo a criarem as suas heráldicas pessoais!?



Fig. 19. Comparação da heráldica de cariz monárquico em redor Fonte Monumental e as representações livres dos calceteiros que nos evidenciam a inspiração que estes trabalhadores tiveram no próprio local de trabalho.



Fig. 20. Dia da Inauguração com comitiva a deslocar-se sobre a calçada artística aplicada naquele espaço. Um pormenor dessa mesma imagem revela que alguns dos convidados tomam atenção ao pavimento em calçada artística.



Fig. 21. Fotografia atual com o mesmo enquadramento da imagem de 1940.



Fig. 22. O quadrado em calçada artística que estava a ser observado.

3. Conclusão

Os pavimentos em calçada artística à portuguesa não são descurados para construção da Exposição do Mundo Português de 1940. Como já era notório, este tipo de pavimentação de carácter artístico vinha de uma tradição nacional que se estendia já do passado e o seu desenvolvimento, principalmente a partir da época do Romantismo, quer no desenho aplicado no Rossio, padrão de ondas que se viria a espalhar por todo o país e nomeadamente pelo Brasil, quer como elemento de representação nas feiras internacionais, como os exemplos de Paris e Sevilha.

Cottinelli, é um dos principais elementos que tem um papel fundamental nas decisões da organização desta Exposição. Por esta forma aproveitar-se-á de um processo de pavimentação artística com um cunho cultural e popular, pois vê nele, não só as suas vantagens económicas que se refletem numa mão de obra abundante e por tal também como processo de uma fácil manutenção, bem como o poder tirar partido de uma iconografia que servirá de propaganda nacionalista tão bem ao gosto do Estado Novo.

O desenho da calçada artística, pelo traço deste arquiteto, será neste certame de 1940 elevado ao rigor gráfico e ideológico, com reflexos na qualidade da execução do pavimento, quer na imagem simbólica que claramente o Estado procurou instituir.

A imagem para ser aplicada no chão foi o reflexo de uma política que queria sobreviver à sombra de um passado, onde a glória dos feitos náuticos e das conquistas de territórios, pareciam ser os atributos para dominar os visitantes. As grandes Esferas Armilares (como um dos símbolos de D. Manuel I), tal como as figuras do zodíaco, estrelas e as direções da rosas dos ventos que se aplicaram nos chão (e também estas em teto), revelam-nos a ligação a essa ancestralidade da conquista na sua máxima exuberância. Uma imagem que não poderia deixar de ser vista, pois ela ficou ao alcance de todos, os que a pisassem ou a viram nas fotografias.

Para a execução de um trabalho em que todo o detalhe foi levado em conta, foram para aqui, sem dúvida, escolhidos os melhores calceteiros para a elaboração deste empreendimento, de tal modo e afincos que eles vieram a ultrapassar a forma normal de pavimentar, acrescentando-

lhe assim um rigor exímio no corte da pedra e que virá este processo a fazer escola para futuro.

Também embebidos no ritmo e espírito da propaganda, estes operários excedem assim, perante o seu vigor, sua própria função. Respondendo ao desenho com grande qualidade técnica, acrescentaram ainda as “suas assinaturas” de modo transversal ao pedido. O meio que os rodeia acaba por os influenciar, quer a copiar como a produzirem novos desenhos de sua inspiração. Assinaram assim, recorrendo a elementos de cariz popular, mas marcados pelas orientações do regime. Seria pois uma forma de subir de vencimento e aliarem-se a uma seleção de operariado mais especializado, que era chamado para trabalhos emblemáticos de calçada artística.

Todavia, ainda hoje reconhecemos o aprimorar desses trabalhos numa franca e subordinada exigência que ficaram como exemplos e marcaram ainda uma época. O regime salazarista mesmo debaixo dos nossos olhos, aos nossos pés.

4. Bibliografia

- *Filmagens de Belém nas décadas de 1920 e 1930*. Arquivo Municipal de Lisboa (AML), Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

- Helena ELIAS, *Arte Pública e Instituições do Estado Novo. Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. UNIVERSITAT DE BARCELONA - FACULTAT DE BELLES ARTS - Departament d'Escultura - Tesi presentada per Helena Catarina da Silva Lebre Elias per a l'obtenció del títol de doctor. Direcció de la Tesi: Dr. A. Remesar, Novembre 2006.

- *História de Portugal*, Vol. VII, José MATTOSO (Direc.), Fernando ROSAS (Aut.), Círculo de Leitores; Lisboa, 1994.

- José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, 3.^a ed., Bertrand Editora, Venda Nova, 1990.

- *Levantamento cartográfico de locais de pedreiras no concelho de Lisboa*. Coleção de Estudos Urbanos - Lisboa XXI - 5, Câmara Municipal de Lisboa, Licenciamento Urbanístico e Planeamento Urbano, Lisboa, 2005.

- Margarida ACCIAIUOLLI, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998.

- *Memória descritiva do Jardim da Praça do Império*, por Cottinelli Telmo. Documento com cota PT JCT - TXT - 00052. Patente no Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, DGPC, Forte de Sacavém.

- *Panorama - Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. N.º 19, ano 3, 1944.

- *Revista Municipal*, Ano I, n.º 2, 1939, Câmara Municipal de Lisboa.

- *Revista Municipal*, Ano II, n.º 6, 1941, Câmara Municipal de Lisboa.

- *Revista O Século Ilustrado*, 22 de setembro de 1945.

- *Sobre a nudez nacional da publicidade o manto diáfano da tipografia...*, Vol. 2, Empresa Nacional de Publicidade, Editorial Notícias, Lisboa, 1965.

5. Índice de imagens

- **Figura da capa.** Construção de calçada com a técnica do malhete, a mesma usada na edificação das calçadas artísticas na Exposição do Mundo Português. Ernesto Matos, 2016.

- **Fig. 1.** Esboço de Cottinelli Telmo sobre o Jardim da Praça do Império na Exposição do Mundo Português de 1940 (1939). *Caderno de Desenhos da Praça do Império para a Exposição do Mundo Português..* Biblioteca e Arquivo Histórico de Obras Públicas.

- **Fig. 2.** *Planta definitiva do projeto da Praça do Império de Cottinelli Telmo.* Biblioteca e Arquivo Histórico de Obras Públicas. Sinalização de Ernesto Matos.

- **Fig. 3.** *Exposição do Mundo Português (1940), Lisboa, Portugal. Fonte Luminosa na praça do Império e o Pavilhão dos Portugueses no Mundo. Arquitecto: Cottinelli Telmo (1897-1948).* Col. Estúdio Horácio Novais. Data aproximada da produção da fotografia original: 1940. [CFT003.201691]. FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos.

- **Fig. 4.** Panorâmica da calçada artística na Praça do Império. Ernesto Matos, 2017.

- **Fig. 5.** *Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940. Praça do Império.* Col. Estúdio Horácio Novais. Data de produção da fotografia original: 1940. [CFT164.190486]. FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos.

- **Fig. 6.** Pormenor da calçada artística e estatuária na Praça do Império. Ernesto Matos, 2017.

- **Fig. 7.** Pormenor da calçada artística na Praça do Império. Ernesto Matos, 2017

- **Fig. 8.** Pormenor da calçada artística e estatuária na Praça do Império. Ernesto Matos, 2017.

- **Fig. 9.** A partir de *Filmagens de Belém nas décadas de 1920 e 1930*. Arquivo Municipal de Lisboa (AML), Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

- **Fig. 10.** *Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940. Trabalhos preparatórios da Exposição do Mundo Português realizada em Lisboa em 1940.* Col. Estúdio Horácio Novais. Data de produção da fotografia original: 1938-1939(?). FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos.

- **Fig. 11.** Pormenor da calçada artística e estatuária na Praça do Império. Ernesto Matos, 2017.

- **Fig. 12.** Vista da Fonte Monumental na Praça do Império-Lisboa. Google Earth. 2019.

- **Fig. 13.** Planta da vista geral e dos elementos estudados. Composição de Ernesto Matos, 2019.

- **Fig. 14.** Composição de imagens de pormenores da calçada artística à portuguesa. Ernesto Matos, 2019.

- **Fig. 15.** Pormenor da calçada artística e estatuária na Praça do Império. Ernesto Matos, 2017.

- **Fig. 16.** Pormenor da calçada artística e estatuária na Praça do Império. Ernesto Matos, 2017.

- **Fig. 17.** Emblema da antiga instituição *Carcavelinhos Football Clube*, retirado de: <https://www.atleticocp.pt/site/o-clube/carcavelinhos-football-clube/> (consultado em 2020/04/16).

- **Fig. 18.** Tabela com os 60 elementos analisados. Ernesto Matos.

- **Fig. 19.** Figuras da Heráldica em redor da Fonte e pormenores de calçada artística no pavimento em redor da mesma. Ernesto Matos, 2020.

- **Fig. 20.** *Exposição do Mundo Português 1940. Inauguração (23/06/1940).* Col. Estúdio Horácio Novais. Data de produção da fotografia original: 1940. FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos.

- **Fig. 21.** Enquadramento da calçada artística na Praça do Império, equivalente à imagem de 1940, no dia da inauguração, da Col. Estúdio Horácio Novais. Ernesto Matos, 2020.

- **Fig. 22.** Um dos elementos em calçada artística. Ernesto Matos, 2020.

CiberÀtrações: Do sensualismo radical ao animismo, devir bicho

Gastão Frota

“Verdadeiramente nada é estéril; e essa realidade é um perigo aterrador, fato básico da vida e uma oportunidade de fazer-criatura”

Donna Harraway

“nada é humano inequivocamente” Viveiros de Castro

Resumo

Este ensaio propõe uma reflexão teórica sobre a relacionalidade envolvida no desenvolvimento de performances de arte pública com a presença de animais vivos, objeto da tese de doutoramento em Arte Multímedia intitulada *ciberÀtrações e as veredas multiespécies*. Junto à apresentação da trajetória do processo de criação, são discutidos conceitos da estética da imanência, da biologia e do perspectivismo ameríndio que inspiram a realização dos trabalhos. Instigado por Bergson, Harraway, Nietzsche e Viveiros aproprio-me da noção de Simanimagenia (Harraway, 2016) para elaborar um conceito original, a Simagenia – enquanto modo fabulativo de pensar ecologicamente a relacionalidade material e multiespécies nas narrativas criadas, desde um paradigma multinaturalista (Viveiros, 2014).

Palavras Chave: performance, bicho, *Kin*, multinaturalismo, simbiogênese.

Abstract

This essay proposes a theoretical reflection on the relationality involved in a process of creating public art performances with the presence of live animals, object of the doctoral thesis in Multimedia Art entitled ciberÀtrações e as veredas multiespécies. Along with the presentation of the trajectory of the creative process, concepts of the aesthetics of immanence, biology and the Amerindian perspectivism that inspire the work are discussed. Instigated by Bergson, Harraway, Nietzsche and Viveiros, I appropriate the notion of Simanimagenia (Harraway, 2016) to elaborate an original concept, Simagenia - as a fabulative path to think ecologically about the material and multi-species relationality in the narratives created, from a multinaturalist paradigm (Viveiros, 2014).

Introdução

O ponto de partida das ciberÀtrações foi a charreteNet, trabalho realizado em Uberlândia em 2011, Grande Beagá e Brasília-DF em 2014, quando realizamos também o carROBOis. Começo apresentando resumidamente o trabalho e indico links de textos que tratam do contexto crítico anticolonial e locativo a partir do qual a questão-problema sobre o animal se desdobra aqui no bicho - desde a sensorialidade da percepção à relacionalidade multiespécies.

Com base no livro *Staying with the Trouble* (2016) de Harraway - cujo Manifesto Ciborgue inspirou inicialmente as ciberÀtrações - apresento conceitos e teorias que balizam um sentir-pensar multiespécies. A partir de uma citação da autora sobre o Animismo (Viveiros de Castro), aproprio-me do termo *simanimagenic* para propor então um conceito afim, o de SIMAGEM como natureza relacional que vincula, e faz *kin* entre o perspectivismo ameríndio e o de Nietzsche, em chave relacional. O ensaio termina com uma amostra da parte prática da investigação – que visa realizar as ciberÀtrações em Lisboa tendo como motes: a relacionalidade multiespécies e a Arte Participativa.



Fig. 1. charreteNet-Beagá na Vila Dias com as Brigadas Populares, Belo Horizonte 2014.



Fig. 2. Stills do curta-metragem carROBOis-DF, Brasília 2014.

CiberÀtrações

A charreteNet fez passeios de quatro dias num cocheo feito de reciclagens, conduzido por cavalos e carroceiros urbanos e com uma trupe munida de smartphones com estação webmultimidia a experimentar com as transmissões de vídeo ao vivo enquanto negocia com o público sua participação nos escambo-*happenings* - um ritual de trocas de presentes mais que materiais.

Enquanto proposição participativa a charreNet utilizou as redes sociais (e a web 2.0) como meio material de produção do trabalho, de barganhar a *imagem-com* um mais que imagem, de conversar materialmente, encontrar locais de pernoite, acolhidas. Como *Ciborgue mambembe* - conceito dado à charreteNet nos textos mencionados a seguir as ciberÀtrações promoveram jogos de presença-ausência que convidam o internauta a aproximar-se em tempo real da situação dos cocheiros urbanos, dum contexto simbiótico urbano marginalizado, para fazer o que compreendo hoje como simagenia.

Em “Pelas Bordas: a cidade como território sensível”, a ação é caracterizada como trabalho de “arte política e contextual” que se articula “no confronto entre ‘poderes globais e os sentidos tenazmente locais” (Bauman, 2009:35, apud Rauscher, 2013:21 in Revista Gama #1). Junto com

Rauscher elaboramos sobre o colaborativismo e a economia solidária promovida pelos escambo-*happenings* também num hipertexto publicado nos anais da ANPAP 2013, e conectado ao canal de youtube do projeto.

Já durante o doutoramento produzi o site charrete.Net, lançado num evento em fevereiro de 2018 quando reunimos no Museu Universitário de Arte pessoas que participaram da primeira ação em Uberlândia para se verem no site. Sob o enquadramento das ciberÀtrações como arte locativa, produzi em dupla com Vanessa Santos, o artigo *Cyber attractions of WagonNet: modes of activist engagement for reclaiming the public space*, apresentado no ISEA 2018 em Durban.

Conforme os títulos dessas publicações podemos ver que a presença do animal nas ciberÀtrações realizadas no Brasil teve um forte efeito catalizador para fazer pensar as relações humanas em torno do animal e fazer simagenia por meio dos escambo-*Happenings*. A aproximação e interação com o animal não-humano ‘em si’ apresenta, entretanto, desafios ainda maiores que motivam a presente investigação, já que os animais não se interessam por arte.



Fig. 3. Uta e Retama, Gastão Frota, 2020. Mar de La Riera, Espanha.

Bichos outros

Com o desejo de fazer arte e nos aproximar desse “animal em si”, opto na presente investigação por trabalhar com a noção de bicho a fim de enfatizar a relacionalidade interespecies numa abordagem perspectivista contrária à da bestialização colonialista que ronda o animal. É o Bicho então que nos enveredará pelos Estudos Animais, campo emergente e complexo de estudos que abriga discussões que se alastram por abordagens inter- e multidisciplinares, entrelaçando saberes da Filosofia, Ciências Sociais, Biologia, Geografia, Direito, Antropologia, e obviamente das Artes.

Essa tem sido uma tarefa instigante e desafiante, pois não sou biólogo, nem filósofo. Na escrita a síntese do enquadramento teórico vem modificando o objeto, cuja delimitação em torno da relacionalidade (Nurit Bird-David, 2019) ocorre paralelamente à pesquisa pelo acesso à cavalos e criaturas cuidadas com atenção à sua etologia.

Dopontodevistadoartista professor investigador,aproximo a questão do paradigma do multinaturalismo de Viveiros de Castro às imagens da simbiogênese evolucionária de Lynn Margulis numa fabulação especulativa (SF - Harraway) que envereda então as ciberÀtrações pelos estudos críticos multiespecies com objetivo de sentir-pensar-fazer Arte com responsA ecológica.

Que relações podemos resgatar e vale o afeto constituir? De mesma raiz etimológica, para frisar o óbvio, as palavras: animal, alma, animo e animar caminham juntas. O que não é nada óbvio é a maneira como a relação corpo-espírito-animal pode configurar um pensar-sentir junto às outras criaturas e coisas, e ajudar a estabelecer modos de convivência multiespécie que não a tosca ideia de recurso natural, sob a qual pesa uma Terra árida, desprovida de estética, mundo em que reina o devoramento predatório do homem pelo homem.

Na pesquisa de imagens, nas quais o animal tem protagonismo, fica bem clara a extensão do elogio ideológico do predador, na figura do Leão, comumente associadas ao neoliberalismo e ao patriarcalismo; e num caso extremo, a do velociraptor usada por uma extrema direita fascista, reacionária e abertamente misógina.

Contraopondo-se à seletividade darwinista por meios sexuais – que no senso comum é entendida como aval para um individualismo predatório - a teoria da simbiogêneses aponta a simbiose, por meio da fagocitose interrompida, como mecanismo evolucionário primordial, mostrando que nossas relações multiespecies com/no bioma como um todo são muito mais densas, ricas e complexas do que foi pensado modernamente sob as rígidas rubricas da relação sujeito-objeto e da autopoiesis.

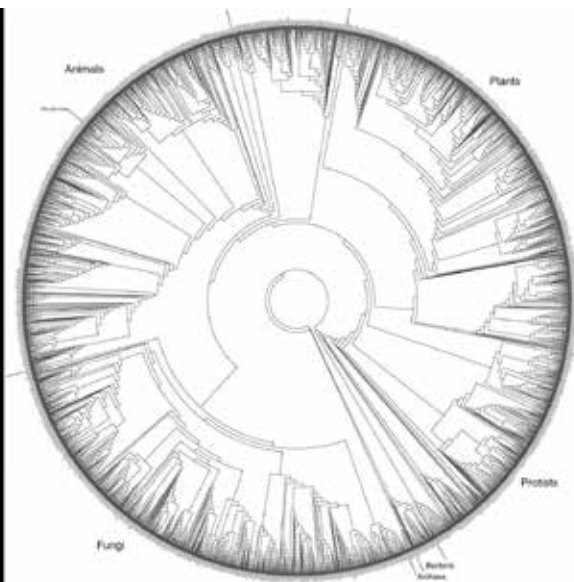


Fig. 4. *Bicho Parafuso Sem Fim* de Lygia Clark, 1960, e disco filogenético de Hillis, 2019.

Sujeitos à

A confluência do enquadramento teórico tem como fundamento o sensualismo radical, segundo “a máxima nietzschiana de que não são os sentidos que mentem, mas o que o intelecto faz deles”, como escreve Nasser na tese “Epistemologia e ontologia em Nietzsche à luz do problema do tempo” (2013).

A premissa da relacionalidade que aí desponta é a de que “o ‘espelho’ humano não é inteiramente exterior à essência das coisas”, e que o realismo dos perspectivismos pressupõe um protagonismo substancial dos seres por meio dos quais falamos *com* e desde coisas e seres, e não apenas sobre elas, como ilustração do pensamento ‘interior’ num meta-fora.

Nesse sentido, com os sentidos, interessa à investigação focar na pessoalidade, não tanto como conceito jurídico da bioética, mas como protagonismo narrativo de afetos substanciais cujo efeito de presença (Gumbrecht) ganha força na relação expressiva direta – na performatividade que intensifica intimidades desde uma interpessoalidade que afeta discursos e narrativas com base na sensorialidade. Digo pessoalidade não somente porque a alguns animais tem sido concedido estatuto de pessoa jurídica – como no caso da simpática orangotango Sandra na Argentina – mas principalmente porque lido com os bichos de maneira equivalente a que lidamos com os humanos, “já que para o homem, o mundo é homem” como afirma o perspectivismo monolítico de Nietzsche, – como também o ameríndio, só que com uma diferença fundamental.

Como magistralmente colocado por Viveiros de Castro, e frisado por Roy Wagner – o perspectivismo ameríndio atualiza aí uma perspectiva reversa determinante para um sentir-pensar multiespécies: *“Deixemos claro: os animais e outros entes dotados de alma não são sujeitos porque são humanos, mas o contrário – eles são humanos porque são sujeitos. Isto significa dizer que a Cultura é a natureza do Sujeito; ela é a forma pela qual todo agente experimenta sua própria natureza. O ‘animismo’ indígena não é uma projeção figurada das qualidades humanas substantivas sobre os não-humanos; o que ele exprime é uma equivalência real entre as relações que humanos e não-humanos mantêm consigo mesmos: os lobos vêem os lobos como os humanos vêem os humanos – como humanos. O homem pode bem ser, como sabemos, um ‘lobo para o homem’; mas, em outro sentido, o lobo é um homem para o lobo. Pois se, como sugeri, a condição comum aos humanos e animais é a humanidade, não a animalidade, é porque ‘humanidade’ é o nome da forma geral do Sujeito.”*

No perspectivismo não há uma identidade fixa do sujeito, nem da coisa, em si – daí as aspas do “espelho” na frase de Nietzsche (rever Fig. 5). Em ambos os casos, a relacionalidade se volta de um embate entre espécies autônomas para um relacionamento existencial, desde um materialismo sensorial próprio às temporalidades, ao convívio que implica os “espécimes” das distintas espécies enquanto sujeitos *dividuais* – como coloca Nurit Bird-David (2019) ao se referir a esse conceito de Strathern: “Isto não quer dizer que eu seja consciente da relação com ele “em si mesmo”, como uma coisa. Antes, sou/ estou consciente



Fig. 5. Sem crédito. Brasil. Imagens divulgadas pelo Partido Social Liberal na campanha eleitoral 2018.

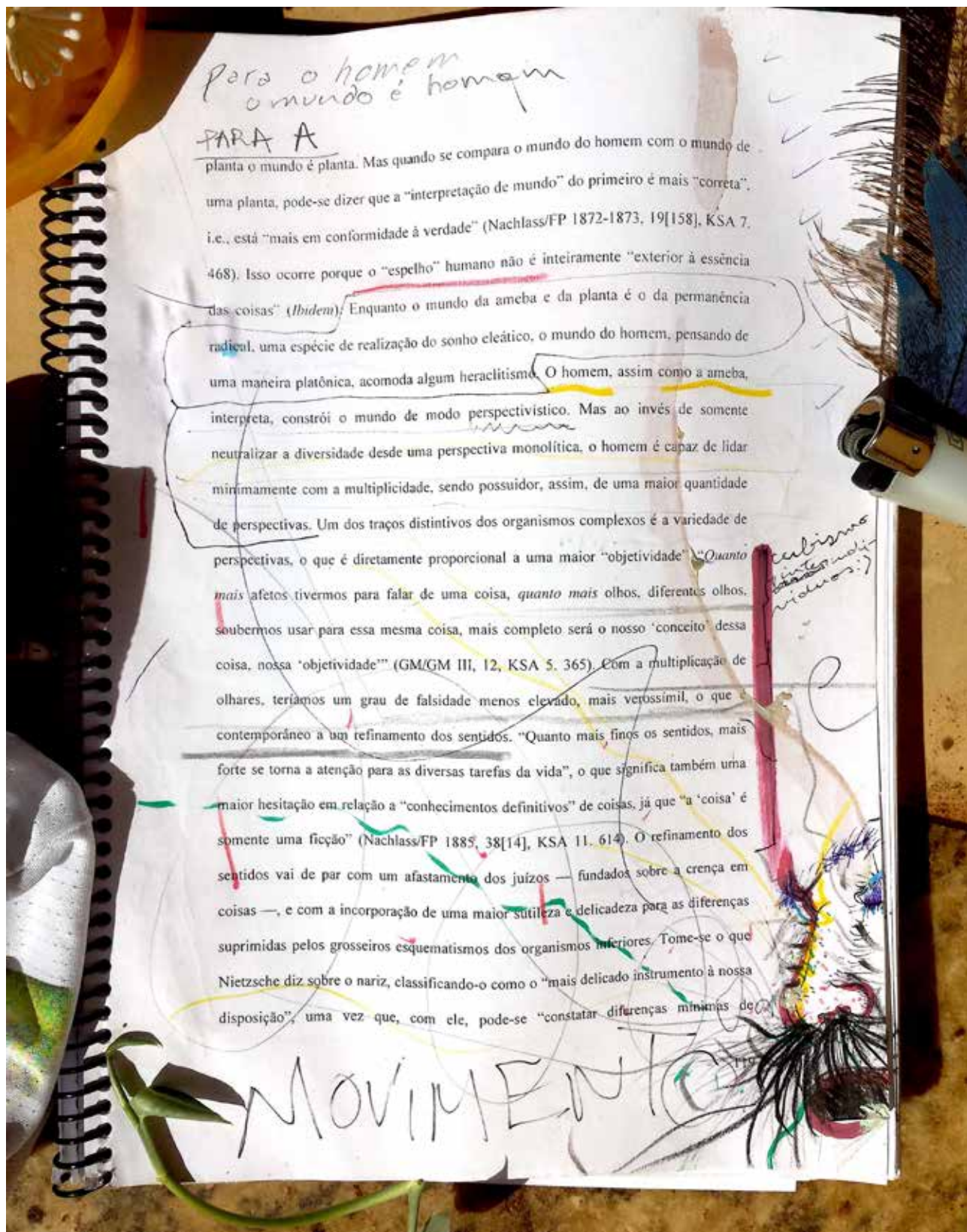


Fig. 6. Cubismo Inter-indivíduos, 2015. Desenho de Gastão Frota sobre página da tese de Eduardo Nasser, 2015]

da relacionalidade com meu interlocutor ao engajar-me com ele, atenta ao que faz em relação ao que faço, a como me fala e me escuta enquanto lhe digo e lhe escuto, o que ocorre, de modo simultâneo e mútuo, comigo, com ele, com nós.”

A grande diferença do paradigma do multinaturalismo é que o perspectivismo ameríndio é já multiespécies, consciência praticamente impossível à época de Nietzsche na qual, por exemplo, ninguém especularia sobre o que as amebas nos ensinam sobre a política (Massumi, 2014) pois não havia sequer a tecnologia para as conhecer, como hoje começamos a fazer – desafiando, por exemplo as hierarquias especistas da árvore da vida com a temporalidade cônica do disco filogenético que com a invenção participativa do *Bicho* de Lygia Clark (Fig. 4), se abre à forma cônica, usada também por Bergson para explicar a diferença entre o tempo linear e a duração, na qual todo passado existe no presente.

Essas maneiras de pensar tipificam a filosofia da Imanência e têm em comum o fato de colocarem a Duração (Bergson) como instância primordial para sentir-pensar (Massumi 2008) a existência concreta dos sujeitos e seus Devires (Deleuze) num Heraclitismo expressivo, que como em Nietzsche, Harraway e boa parte de toda poesia privilegiará sempre a performatividade para nos implicar numa relação de produção de subjetividade.

SimPoética!

Apropriando-me do termo *simanimagenic*, inventado por Harraway, elaboro um conceito precedente, que chamo de simagenia: um protagonismo substancial das coisas, também inanimadas, que são evocadas analogicamente desde/com/na imagem. Essa teorização conduzirá uma maneira de pensar-sentir a questão relacional no simbólico – quanto ao bicho - que considero mais profícua ético-esteticamente e politicamente mais interessante do que a chamada estética relacional (por contra-exemplo), já que a simanimagenia e a simangenia direcionam a questão da relacionalidade para uma ecologia materialmente sensível do fazer-interpretar nas Artes.

O termo Simanimagenic surge nas Estórias de Camille, que constituem o último capítulo do livro *“Staying with the Trouble: Making Kin in The Chthulucene”* de 2016. Ele foi inspirado pela Simbiogênese Evolucionária, ou Endosimbiótica, desenvolvida por Lynn Margulis e a Teoria (narrativa) dos Portadores de Sacolas, *The Carrier Bag Theory*

(Le Guinn, 1986); uma cientista escritora, outra escritora SF, ambas feministas e “visionárias periféricas” - como foi dito de Margulis por seu pioneirismo no reconhecimento da diferença ontológica de uma maneira de pensar feminina (e que extrapola a noção biológica!)

Em “The Camille Stories: Children of Compost” Harraway fabula sobre as primeiras gerações de mulheres-borboletas mutantes que buscam fazer alianças multiespécies para regenerar o sistema ambiental num planeta danificado. Como parte do desenvolvimento de estratégias de adaptação, as práticas “para morrer e viver bem” frente à intensificação da hecatombe ecológica planetária em curso, a autora especula sobre o advento de simbiontes humano-animal junto a sociedades Compostistas.

No contexto multigeracional, o termo Symanimagenic aparece inicialmente como adjetivo associado às ideias de simpoiética e simbiogêneses.

“Simbiogêneses, um termo evolucionário, refere-se à origem de novos tecidos, órgãos, organismos – e espécies mesmo – pelo estabelecimento de simbioses permanentes ou de longa duração”. (*Symbiotic Planet* pg 8. Lynn Margulis).

Proposição de sistemas abertos, a simpoiética opõem-se ao conceito de unidade autopoietica, utilizado por uma ampla gama de pensadores desde sua elaboração na biologia por Varela & Maturana. Em *A Árvore do Conhecimento* de 1984, os seres vivos são descritos por eles como um tipo de sistema peculiar, cuja “organização é tal que seu único produto são eles mesmos”. Simpoiética significa ‘fazer-com’ e refere-se portanto à “complexidade que percorre os holobiotomas da Terra” e caracteriza seus “sistemas coletivamente produzidos e não auto-delimitados em suas divisas espaciais ou temporais” (Dempster apud Harraway).

Em seguida, no tópico “Mundificação da Arte Ciência permanecendo com o problema”, *simanimagenic* é usado para caracterizar a própria prática do fazer-kin, um compromisso – comum aos casos reais e ficcionais analisados no livro, que caracteriza projetos de vida como um “devir envolvendo as vidas de uns nos outros” - e doutros num eu anti-narciso (Viveiros).

“Each of these projects is a case of noninnocent, risky, committed ‘becoming involved in one another’s lives.’ Making-with and tangled-with the tentacular ones, which are gripping and stinging for an ongoing generative Chthulucene, each is a

sf string figure of multispecies becoming- with. These science art worldings are holo biomes, or holoents, in which scientists, artists, ordinary members of communities, and nonhuman beings become enfolded in each other's projects, in each other's lives; they come to need each other in diverse, passionate, corporeal, meaningful ways. Each is an animating project in deadly times. They are sympoietic, symbiogenetic, and symanimagenic."

Em forma de fabulação especulativa (SF) - *Speculative Fabulation* como a autora define essa sua escrita (resignificando o acrônimo de Science-Fiction) - interessa por hora frisar que o livro promove a responsabilidade no pensar e agir comunitários junto a outras espécies, ao descrever e elaborar sobre casos reais - e cenários especulativos mais ou menos verrosímeis no conjunto do problema e suas escalas temporais - tecendo redes causa-efeito agenciadas por humanos junto à não-humanos.

Assim como o conceito de ciborgue em "A *Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*" norteia sua visão do feminismo, o de *Making Kin* (de familiarizar- se, de fazer parentesco num sentido não co-sanguíneo) "sudeia" a sua abordagem da questão ecológica, ao eleger os mundos-multiespécies-de-vida de comunidades periféricas no Chthuluceno (nome feminista, e simanimagênico, dado ao Antropoceno) como casos de estudo-modelos de produção.

Emprego o neologismo "sudeia" já fazendo *kin*, pois, embora o termo soe pouco melódico e a antropóloga feminista materialista pós-modernista seja estado-unidense, ela alia pensadoras e pensadores cujas abordagens da relacionalidade entre criaturas e objetos - ou não-objetos no caso da Arte Participativa - desafiam padrões hegemônicos dos processos de conhecimento tradicionais (filiaos em maior ou menor grau aos patriarcalismos esbranquiçados e aos transcendentalismos cristãos). Ao pensar o protagonismo substancial de uma *imagem-com*, i.e. o protagonismo do que é evocado e advém com a imagem, a ideia de simagem nos envereda por uma epistemologia do Sul (Boaventura), propõe tramar estórias a contar na História e a projetar aí também o vir-a-ser de afectos com quem se conta e os mundos-de-vida com quem se contará (†ou não).

Entre as alianças com que Harraway fabula, abordarei a seguir a mais seminal de uma série de conexões que se alinham na investigação desde o ponto de vista dum fazer

artístico desejante (Chauí, 2011) no plano epistemológico de uma ontologia sensualista-materialista-animista que nos envereda com o Perspectivismo Ameríndio pela reviravolta figura-fundo da relatividade (Roy Wagner, 2012), ao propor a inversão do paradigma "multiculturalismo X Natureza unificadora" com o paradigma dos multinaturalismos >vezes e versus< na Cultura.

A frase *token* de Viveiros discutida por Harraway "O Animismo é a única forma sensível do materialismo" nos coloca frente a frente com o bicho do animismo simagenico e da relacionalidade simanimagenica:

"Working with Brazilian Amerindian hunters, with whom he learned to theorize the radical conceptual realignment he called multinaturalism and perspectivism, Eduardo Viveiros de Castro wrote, 'Animism is the only sensible version of materialism.' I am not talking about people like me – or kids like Nuna – "believing" in the spirit world. Belief is neither an indigenous nor a "chthulucenean" category. Relentlessly mired in both internecine and colonizing disputes of Christianity, including its scholarly and civic secular forms, the category of belief is tied to doctrine, profession, confession, and taxonomies of errors. That is, believing is not sensible. I am talking about material semiotics, about practices of worlding, about sympoiesis that is not only symbiogenetic, but is always a sensible materialism. The sensible materialisms of involuntary momentum are much more innovative than secular modernisms will allow. Stories for living in the Chthulucene demand a certain suspension of ontologies and epistemologies, holding them lightly, in favor of more venturesome, experimental natural histories. Without inhabiting symanimagenic sensible materialism, with all its pushes, pulls, affects, and attachments, one cannot play Never Alone; and the resurgence of this and other worlds might depend on learning to play".*

"Never Alone" se refere ao nome de um jogo eletrônico feito e desenvolvido para os Inúis; vale destacar que "Nunca Sozinho" entretanto expressa também no contexto aqui em discussão, literalmente como soa na frase, o fim do individualismo como medida absoluta de toda condição ontológica: "sem habitar o materialismo sensível simanimagênico, com todos seus empuxos, empurros, afectos e ligações, não conseguimos jogar 'Nunca sozinho'; e a ressurgência deste e outros mundos pode depender (exatamente) de aprender a jogar"

Ao estabelecer a simbiogênese evolucionária como "modo mutante" da evolução, Margulis nos mostra

microbiocologicamente a simbiose como modo de relação ontológico entre as criaturas umas-nas-outras, um devir. Eis aí a chave: ao habitar a linguagem junto às coisas e seres com as quais nos engajamos na vida, os termos Perspectivismo e Animismo passam a designar o modo como humanizamos criaturas e coisas sem fetichizá-los e sim reinserindo-os em outras escalas e dimensões, ou melhor, em multinaturezas – de modo a não nos acomodarmos no individualismo cognitivo, edipiano e neurotizante – geralmente justificados em termos absolutos como sistemas isolados em suas autopoiesis da espécie (Uexküll, Agamben), dum espécime específico (Lacan) ou de ambos (Varela & Maturana etc - a lista seria enorme já que se trata duma tendência hegemônica que identifica o “homem” standart numa natureza standart).

“Portanto, se os salmões parecem aos salmões o que os humanos parecem aos humanos – e isto é o ‘animismo’ –, os salmões não parecem humanos aos humanos, nem os humanos aos salmões – e isto é o ‘perspectivismo’. O que as cosmologias indígenas afirmam, finalmente, não é tanto a ideia de que os animais são semelhantes aos humanos, mas sim a de que eles – e portanto nós – são diferentes de si mesmos: a diferença é interna ou intensiva, não externa ou extensiva. Se todos têm alma, ninguém é idêntico a si mesmo. Se tudo pode ser humano, então nada é humano inequivocamente. A humanidade de fundo torna problemática a humanidade de forma. (Viveiros, 2008)

SimPoética! No que diz respeito às Artes e os deslocamentos (Favaretto, 2010) que ela promove na realidade do simbólico, com suas atividades xamânicas e jogos de linguagem, entre materialismos e idealismos, a Arte fundi-se à simpoiesis - se com ela visamos o novo e a abertura (Éco). Ao afirmar a poética, como saber especulativo, distinto do teórico, ou teórico-prático pela busca de uma originalidade expressiva, as Artes enveredam-nos pela utopia como Cultura materialista sensível capaz de acolher um pensar-sentir multiespécies.

Cá e Lá, o equestre, os equinos e os bichos

Nos encontros com os cavalos e bois urbanos ficou patente a dificuldade de aproximação com os animais em si, pois nas situações prevaleceu uma sensibilidade sobre as relações entre humanos – e em especial quanto às comunidades dos cocheiros, que como disse Cleber Couto (braço esquerdo do charreteNet) ocupam um lugar ainda mais baixo na

pirâmide social do que os animais não-humanos. Essa distância me instigou a pensar e experimentar maneiras, formas e modos de aproximação e de estar juntos com outras criaturas, objeto portanto desta investigação, e chave para pensarmos ecologicamente as relações na arte.

Esse desejo, admito aqui, foi também motivado por minha ignorância em relação aos animais e plantas que me cercam, mas com os quais tive poucas oportunidades de conviver. Na lembrança de meus convívios com animais de companhia, insipidamente chamados “domésticos” por alguns, sobram frágeis e solitários peixinhos beta, chamados peixe-briga no Brasil; duas tartaruguinhas creio, mas que minha memória replica como uma; e houve dois breves pintinhos que foram esmagados tragicamente pelo apartamento, o que poupou o dilema mórbido, se os comeríamos ou não, e me deixou uma imagem assustadora da morte doída. Não recorro os nomes, mas sei que os tinham. Muito além de carne e ossos eles tiveram uma personalidade espiritual para a criança, e na pele ainda sinto falta da companhia do cão que não tive e da gata, maior que eu, a quem estou abraçado numa fotografia antiga, ambos nus. O animal do qual me senti mais companheiro tem nome, aprendi a montar o Tango no sul de Minas, na fazenda

dum tio esperto - que me presenteara com a metade desse cavalo, compartilhado então com um primo. Foi o máximo! Triste é imaginar uma criança sem bichos.

Ao relatar isso constato que meu fascínio pelos cavalos é antigo e que a questão da escala é esteticamente relevante para meu fascínio. Mais que nos acompanhar, o cavalo é capaz de nos transportar. Esse *affordance* vai de encontro a um fato interessante da simbologia do cavalo na Umbanda, quando aquele que recebe uma entidade, ao incorporá-la se torna o cavalo de criaturas mais que humanas. No museu do Oriente em Lisboa, há uma impressionante escultura equestre, um cavalo longilíneo horizontalmente, pontuado por uma criança de olhos fundos a não se ver, e que representa segundo a lenda aquele que conduz o espírito dos mortos. Embora nosso foco não seja o simbolismo do cavalo, cabe ressaltar aqui que esses trânsitos míticos entre espíritos humanos que se acoplam aos cavalos, envolvem tanto qualidades sensualmente percebidas, desde uma imagem sensorial de sua escala, força muscular e capacidade de locomoção percebidas diretamente como *affordances* (Gibson) do bicho, como uma

questão da representação a que Nietzsche assim se refere: “o de onde? da ilusão e da aparência é certamente um enigma, uma contradição” (PHG/FT, 13, KSA 1. 851 Apud Nasser). Como pode o cavalo apresentar-nos um perigo mortal e ser símbolo de vitalidade? Domesticados há pelo menos 6 mil anos, muito menos tempo que o cachorro cuja relação de companhia começa a se estabelecer a uns 18 mil anos atrás, essa potencia de mais de 400 quilos, reverte, ainda que não literalmente, a posição de presa-predador – quando temo por exemplo que o bicho me esmague ou morda. Mais selvagem e perigoso nesse sentido, o cavalo pode representar ambos, tanto a vitalidade como um trânsito do espírito. Como corpo biomecânico, os equinos foram a principal força de tração até o século XIX, apogeu da exploração de sua força como nos lembra a medida cavalo-de-força. Paralelamente eles foram em grande parte resumidos na era moderna, assim como os escravizados também o foram, à coisas sem alma, bestializados e explorados de maneira semelhante – embora a comparação com a exploração e extermínio de humanos (Coetzee) possa e deva ser melhor matizada em suas diferenças, como sugerido por exemplo no belo livro de Raymond Gaita *O Cão do Filósofo*. Mas o que será dos grandes mamíferos equinos no século XXI agora que precisamos cada vez menos de sua tração, ou, como nos mostra Haraway em *Awash in Urine* no livro discutido, de seu corpo para produção de medicamentos? Na conjunção dessas leituras, prepara-se o terreno para buscar estabelecer a pertinência dos conceitos de simagenia e simanimagenia.

Das autopoieticas ao sim poético, se, por um lado há o desafio de como se comunicar com o mundo próprio de cada espécie (Unwelth), inclusive para efetivar o contato direto e potencializar nossos laços objetiva e subjetivamente, é preciso compreendermos melhor as relações entre espécies, já que elas se apresentam de modo distinto umas às outras (Portmann) – e mesmo uma-nas-outras se pensarmos por exemplo como seres microscópios afetam comportamentos de outras criaturas* e que muitas dessas relações são percebidas só pelas afecções que nos causam, dado à diferença de escalas, ou por potentes microscópios, e outros meios tecnológicos em laboratórios – o que nos sensibiliza para uma percepção “mais que humana”, “pós-humana” ou até mesmo propriamente humana – conforme o referencial teórico. Ao pensar as multiplicidades sensíveis – em jogo numa multi-sensibilidade multiespécies, Portmann

parece ter intuído uma simpoiética do sensível ao apontar para o fato estético de como as criaturas se apresentam umas às outras, como o “vivo maravilhoso e extraordinário que gravita-nos, numa era em que a biologia começa a revelar sua estranheza e grandeza” (Portmann, 1963).

O estudo naturalista das espécies nesse sentido aponta também um caminho no qual a tecnologia pode ser usada para expandir nossa percepção do não-humano, como acontece em relação à leitura de diversos tipos de ondas eletromagnéticas e na manipulação genética, que como sugeri Haraway poderá vir a ter papel decisivo, ao lado das atitudes conservacionistas, como possibilidade de atuarmos de forma regenerativa em relação aos sistemas ambientais, hoje em acelerada deterioração. A mudança do nome da tese de “ciberÀtrações e as veredas da sensorialidade” para “ciberÀtrações e as veredas multiespécies” é motivada, portanto, pelo desejo de pensar a expressão artística a partir dos alinhamentos substanciais e reais com as criaturas e os afectos propiciados (outra tradução para *Affordance*) pelas temporalidades que se ‘espelham’ nas narrativas – desde um fabular especulativo dessas realidades.

Conversas-dança-desenho

A relacionalidade prática da investigação poética vem sendo desenvolvida nas conversas-dança-desenho – laboratórios a céu aberto com a dançarina Coline Gras, o Saldek e outros cavalos, foram realizados no Parque Monsanto em Lisboa, em áreas campestres da Extremadura e Catalunha espanholas, e nos Pirineus orientais franceses, desde 2019. Nos ensaios o uso da tecnologia está a ser pensado de maneira não intrusiva, a fim de favorecer uma sensibilidade alinhada à etologia dos equinos, como tenho aprendido com Coline, Joana e o pessoal da todos a Galope, e com a especialista Pilu e seu método do pé à Terra. As imagens a seguir foram feitas durante visita à Pilú na Catalunha. Os desenhos foram feitos com um cavalete móvel acoplado ao corpo cujo design propicia desenhar com todo corpo (e não somente com as mãos), a fim de interagir com o cinetismo que caracteriza a percepção dessas criaturas cujas mãos fazem galopar o espírito: chamo a isso Simagenia.



Fig. 7 Gastão Frota e Coline Gras. Conversa-dança-desenho, 2020. Ensaio aberto em Mar de La Riera - Camallera Espanha.

Referências bibliográficas

Rauscher, B. (2013). Pelas bordas: a cidade como território sensível. *Revista Gama, Estudos Artísticos*, 1(1), 20-25. Disponível em: <https://issuu.com/fbavul/docs/gama1/20>

Rauscher, B. & Frota, G. (2013) Charretenet ciberAtrações: Arte e Ativismo na Cidade. Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos / Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.) -- 1. Ed. -- Belém: ANPAP;PPGARTES/ICA/UFPA. Disponível em: https://www.google.com/l?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiG7ZPzjZ_tAhXhQEEAHWsyDIOQFjAAegQIAhAC&url=http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/09/Gastao%20Frota%20e%20Beatriz%20Rauscher.pdf&usq=AOvVaw3W6Mvsm332wJaOGpQtw4wG

Santos, V., & Frota, G. (2018). Cyber attractions of WagonNet: modes of activist engagement for reclaiming the public space. *Editorial Coordinators: Rufus Adebayo, Ismail Farouk, Steve Jones, Maleshoane Rapeane-Mathonsi*, 123. ISEA 2017. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/196554453.pdf#page=123>

Silva, B. (2018). Colonização, quilombos, modos e significações: Colonization, quilombos, modes and meanings. *Revista Argumentos*, 15(2), 250-258.

Ragin, C. C., & Amoroso, L. M. (2011). *Constructing social research: The unity and diversity of method*. Pine Forge Press.

Bergson, H. (2010). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*.

WMF M. Fontes. Agamben, G. (2010). *O aberto. Homem e animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Rosa, Guimarães (1954). *Grandes Sertão Veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

Nasser, E. (2013). *Epistemologia e ontologia em Nietzsche à luz do problema do tempo* (Doctoral dissertation, USP).

Favaretto, C. F. (2011). Deslocamentos: entre a arte e a vida. *ARS* (São Paulo), 9(18), 94-109. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202011000200007&script=sci_abstract&lng=es RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Cthulucene*. Duke University Press.

_____. *Manifesto Ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. Lygia Clark > www.lygiaclark.com (sobre os bichos, arte Participativa e neoconcretismo)

Massumi, B. (2011). *Semblance and event: Activist philosophy and the occurrent arts*. MIT press.

Massumi, B. (2014). *What animals teach us about politics*. Duke University Press.

Deleuze, G. (1999). *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34.

Guattari, F., & Deleuze, G. (1997). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Editora 34. Maturana, H., & Varela, F. (1995). *A árvore do conhecimento*. Campinas: Psy. de Castro, E. B. V. (2012). *Cosmological perspectivism in Amazonia and elsewhere*. Manchester: HAU Journal of Ethnographic Theory. (Com prefácio de Roy Wagner) _____. (2017) *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu Editora.

_____. *Metafísicas Canibais*, SP: Cosac&Naif, 2015.

Bird-David, Nurit (2019), com contribuição de pares. 'Animismo' revisitado: pessoa, meio ambiente e epistemologiarelacionalemDebatesdoNER,PortoAlegre: ano 19, n. 35, p. 93-171.

Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.

A terra nos trabalhos artísticos latino-americanos e ibéricos da década de 1970.

The earth in Latin American and Iberian artistic works of the 1970s.

Isabelle Catucci da Silva

Resumo: Este artigo objetiva percorrer noções de significação para a palavra terra, a partir da leitura de trabalhos artísticos latino-americanos e ibéricos, realizados na década de 1970. A delimitação espacial e temporal, possibilita mapear questões sociais, políticas e de discussão do campo da arte, pertinentes em exposições representativas e seus contextos. O questionamento da arte objetual é apresentado a partir da noção de arte conceitual, com termos correlatos associados à dimensões de vivência, ambientação e experimentação, relacionados em trabalhos que evocam a palavra-conceito terra.

Palavras-chave: terra, arte conceitual, arte latino-americana e ibérica

Abstract: This article aims to investigate notions of meaning for the word earth, from the study of Latin American and Iberian artistic works, carried out in the 1970s. The spatial and temporal delimitation, enable to map social, political and discussion issues of the field of art, relevant in representative exhibitions and their contexts. The questioning of object art is presented based on the notion of conceptual art, with correlated terms associated with the dimensions of living, ambiance and experimentation, related in works that evoke the word-concept earth.

Keyword: land, conceptual art, Latin American and Iberian art

Introdução

A presença da palavra **terra** em trabalhos artísticos, movimentos e exposições remete-nos para uma série de associações possíveis. Tradicionalmente nas artes, mais especificamente na escultura, a terra está ligada à modelagem da argila, ou ainda como recurso para construções com terra crua. Em meados dos anos 1960, os trabalhos com materiais naturais e intervenções em larga escala na paisagem, reposicionaram o termo, a partir da *Land art* e *Earth art*. No entanto, a terra, enquanto componente integrante das poéticas artísticas, foi apresentada também em outras vertentes, com interesses e questionamentos diversos. Este artigo propõe um sobrevoo por estas possibilidades, especialmente no período em que muitos artistas questionaram a noção de arte objetual, em um diálogo crítico com os problemas sociais vigentes.

A reflexão tem como ponto de partida a exposição «Do Corpo à Terra», com a curadoria de Frederico Morais no Brasil em 1970, em seguida, o estudo dos trabalhos de Cildo Meireles, «Caixas de Brasília/ Clareira» (1969) e Hélio

Oiticica, Contra-bólide «Devolver a Terra à Terra» (1979). Na Argentina, o grupo CAYC participa de um panorama internacional de discussões, organizado por Jorge Glusberg, em especial na exposição Arte de Sistemas (1971), com a participação de Carlos Ginzburg com a obra «Tierra» (1971). Em Portugal, a exposição «Alternativa Zero: Tendências polêmicas da Arte Portuguesa Contemporânea» (1977), comissariada por Ernesto de Souza, apresentou ao público o trabalho de Clara Menéres, «Mulher-Terra-Viva» (1977) e de Alberto Carneiro «Uma floresta para os teus sonhos» (1970); por fim, na Espanha, a exposição «Naturaleses Naturals» da artista catalã Fina Miralles em 1973.

Cabe ressaltar que, ao pontuar a presença do conceito **terra**, objetiva-se perceber os deslocamentos e flutuações da palavra no contexto em que é apresentada, sem o interesse de sintetizar ou demonstrar um conceito geral ou universal, mas com a preocupação de localizar os cruzamentos, intersecções, conflitos e diálogos promovidos a partir da palavra. A presença da palavra e do conceito terra é estudada como um modo de produção e fruição,

que permeia os processos de significação correntes para os locais em que foram apresentados, em um diálogo ampliado. Com isso, não se pretende afirmar *a posteriori*, um movimento ou corrente de artes da terra latino-americano e ibérico, em uma perspectiva de revisão da história da arte. Ressalta-se ainda que, a produção dos artistas aconteceu em um campo de diálogo com a produção internacional, devido à comunicação entre artistas, curadores e críticos de arte dos países considerados periféricos com os hegemônicos, seja em viagem para estudos, exposições ou mesmo na condição de exilados.

No entanto, quando nos referimos à produção artística com terra nos anos 1970, a partir da perspectiva do contexto de apresentação e atuação, a leitura mais recorrente é derivada do minimalismo norte-americano, com dissidências e influências que pontuam a produção considerada hegemônica. Por outro lado, este artigo, tem como objetivo central, iniciar uma cartografia do pensamento e produção artística sobre a terra, pautada por artistas e curadores em países cuja semântica da palavra coincide, no português terra e no espanhol *tierra*, e cujo ponto de inflexão na arte contemporânea, a partir dos anos 1970, propõe a problematização da noção de arte objetual. Este período é coincidente com os períodos de repressão e pouco investimento cultural, por parte dos governos ditatoriais nos países latino-americanos e ibéricos. Com isto, procura-se articular uma leitura sobre a produção de artistas denominados no espectro da arte conceitual ou do conceitualismo, que ressaltaram em seus trabalhos a questão contextual e semântica da terra.

Desenvolvimento

No Brasil, a mostra «Do Corpo à Terra» (1970), apresentou trabalhos em linguagens multidisciplinares, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Ao mesmo tempo, ocorria na capital mineira, a exposição «Objeto e Participação», no Palácio das Artes, com trabalhos que questionavam a relação do objeto de arte, em um panorama da produção artística dos anos 1950-1960, com trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, por exemplo. As duas mostras, organizadas por Frederico Morais[1], foram propostas como exposições complementares e deram visibilidade ao embate entre o objeto, a experimentação, a participação do público e a consciência da presença do corpo na arte. Deste modo, segundo Morais, a noção ampla de objeto apresentada

nestas exposições acompanha a definição do artista Hélio Oiticica, de museu como mundo, criação, vida, em que um som pode ser considerado um objeto.

A mostra «Do Corpo à Terra», realizada como um evento de três dias, ocorreu no espaço externo, nas áreas circundantes do Palácio das Artes, com várias intervenções no Parque Municipal e em pontos dispersos na cidade. A proposta reforçou a questão político-social, uma vez que a ditadura militar assente desde 1964, havia intensificado a perseguição política e a censura recentemente[2]. A mostra ocupou o espaço urbano, apreendido como um local de fruição e participação, os trabalhos foram mediados e comunicados por artigos no jornal da cidade e em panfletos distribuídos nas ruas. Alguns trabalhos, como «Situação TE/T», do luso-brasileiro Artur Barrio[3] e o «Tiradentes-Totem Monumento ao preso político», de Cildo Meireles, foram considerados polêmicos e causaram repercussão nacional, pelo impacto com que foram apresentados e pelo caráter contestatório, marcando época no país. Por outro lado, as propostas do evento aproximaram as ações artísticas do espaço público e das questões sociais na cidade.

No texto de apresentação de Frederico Morais, publicado no jornal Estado de Minas, a noção de responsabilidade do estado em garantir a arte como “necessidade social” é convocada. Nega-se a ideia de metáfora para a produção artística, pois Morais considera que a arte e a vida confundem-se, no “desejo estético do corpo social”. Deste modo, o objeto na arte é entendido como uma linguagem objetiva, uma “nova situação existencial do homem”, uma categoria que impede a rotulação clássica de arte entre escultura ou pintura, apresentado em um espaço compartilhado com o espectador, no corpo que participa e respira, envolvido pelos elementos naturais, em um diálogo com o corpo e a terra, segundo o artista e curador: “É preciso recuperar ou retomar o corpo. E a terra. Entre ambos vive o objeto.” (Morais, 1970)

A palavra terra é empregada no sentido de apreensão espacial, urbana, de vivência, onde o corpo está inscrito, a partir de onde os trabalhos inscrevem-se. A palavra terra apresenta ideia de uma nova geografia, de uma estrutura básica da vida. Embora a dimensão material da terra estivesse presente em alguns trabalhos apresentados na

mostra, como veremos a seguir, no texto de Morais, a terra foi compreendida como um conceito geral, abrangente.

O trabalho de Hélio Oiticica, realizado com a colaboração de Lee Jaffe «Intervenção na Serra do Curral» (1970), consistiu em formar uma carreira de açúcar branco em uma trilha de terra, numa área da zona rural de Belo Horizonte. A intervenção com o açúcar, que seria documentada por sua relação com o ambiente, por formigas ou pela chuva, foi antes, desmanchada por um trator de uma empresa mineradora da região. Esta intervenção traz referências tanto da percepção da cor branca em contraste com a terra, uma “carreira”, com o uso de palavras associadas à droga, quanto à história latifundiária colonial do Brasil, relacionada com a produção de cana de açúcar. O trabalho caracterizou-se pelo aspecto da efemeridade, com registros fotográficos da intervenção inicial.

Outros trabalhos apresentados na mostra «Do Corpo à Terra», utilizaram a terra como elemento, como a proposta de plantar sementes de milho, na área de jardim do Parque Municipal, realizada por Lotus Lobo[4], ou, acompanhar a respiração da terra com um plástico estendido na relva, e ainda, as refrações da paisagem e do movimento com espelhos no jardim, por Luciano Gusmão[5]. As questões de circulação no espaço público, foram ressaltadas pela ação de mapear e delimitar com cordas as áreas restritas e de livre acesso do Parque Municipal, também por Luciano Gusmão em parceria com Dilton Araújo. Para além da dimensão natural do parque, alguns trabalhos convocaram a atenção dos transeuntes para uma leitura diferenciada da cidade, com intervenções de palavras pintadas no chão ou na fachada de prédios, como no caso do trabalho de Thereza Simões, José Ronaldo Lima e Dileny Campos. O trabalho «Quinze Lições sobre Arte e História da Arte - Homenagens e Equações» de Frederico Morais, retomou aspectos da história da arte, em fotografias impressas e palavras, fixadas em placas dispostas nas calçadas, com imagens que remetiam à paisagem urbana circundante.

A mostra «Do Corpo à Terra» apresentou possibilidades de intervenção no espaço público sem a necessidade de confecção prévia da obra. Alguns dos artistas convidados por Morais participaram de exposições no ano anterior, como no caso do I Salão da Bússola, em que Frederico Morais foi membro do júri. No Salão, Cildo Meireles expôs,

dentre outros, o trabalho «Arte física. Caixas de Brasília/Clareira», 1969 [6]. Este trabalho aborda questões sobre a terra, cuja dimensão de ocupação remete à noção de território, de domínio e de regulamentação, implicadas em ações, tais como: demarcar uma área com um cordão e estacas de madeira, incinerar o terreno delimitado, guardar as provas factuais, registrar a ação em um mapa, fotografar o processo, colocar os indícios da ação em caixas lacradas e enterrar uma das caixas no local. A terra nesta dimensão não é apresentada como um material em estado bruto, mas como um elemento, cuja relevância extravasava as condições de vida e permanência, burocraticamente enunciadas em ações e relatos.

Em o outra perspectiva da noção de terra e vivência, o contra-bólido [7] «Devolver a Terra à Terra» (1979-80) de Hélio Oiticica, produzido no aterro do Caju, Rio de Janeiro, foi concebido como um “*programa obra in-progress*” do «Projeto Kleemania» que poderia ser realizado repetidamente, posteriormente, sem contudo, perder o sentido. O trabalho consiste no ato de transportar a terra de um local para o outro, tendo como referência uma moldura de madeira. A proposta procurava mobilizar as pessoas para que percebessem a presença da terra, para além da dimensão material, na vivência, movimentos, cores e composições implicadas naquela ação, do aspecto cósmico de continuidade do corpo e da terra. O espaço escolhido, caracterizava-se por apresentar condições contrastantes, entre uma região portuária, de aterro de lixo, fábrica abandonada e antiga residência da época imperial. A localização deste solo, que poderia ser considerada como área imprópria, devido aos diversos rejeitos, é sobreposta por um solo retirado de uma área de jardim do Rio de Janeiro. Na terra, mesmo no aterro, as diferenças se misturam. Neste que é um dos últimos trabalhos de Oiticica, o registo da ação, apresenta-se como um elemento que pontua a transposição e a vivência destes locais.

Essas noções de terra escapam à ordem do material (do aspecto físico, natural) ou da metáfora (simbólicos e identitários), pois ativam processos de significação entrelaçados à trajetória de pesquisa dos artistas que promovem, cada um à sua maneira, discussões sobre o contexto e vivências.

Nestes trabalhos, a relação objetual da arte é manobrada para desdobramentos semânticos e experienciais, mais próximos da obra enquanto processo, o que implica considerar a duração e as circunstâncias de realização, a participação e ativação do público, as características dos locais onde o trabalho é apresentado. Por isso, a leitura desses trabalhos, quando realizada a partir dos registros visuais e escritos, leva-nos muitas vezes a um diálogo com os problemas apontados pela arte conceitual no mesmo período. A pesquisadora Cristina Freire (2009), ao retomar a noção de arte conceitual na América Latina, afirma que é possível falar em um “conceitualismo” corrente em linguagens que se contrapõem à dimensão objetual da arte[8], de modo multidisciplinar, crítico e efêmero, em performances, arte postal, instalação, intervenção em espaços urbanos, livro de artista, entre outras.

O “conceitualismo do sul”, segundo Freire, pode ser entendido como um *modus operandi* latino-americano mais atrelado à crítica social e política, em divergência com a noção de arte conceitual norte-americana e europeia. Freire ressalta ainda, a discussão promovida pelo historiador da arte e crítico Walter Zanini, em 1972, a partir do termo “arte conceitual vivencial”, que enfatiza as relações com a vida, o corpo, a imersão do artista e espectador, a partir da leitura dos trabalhos de artistas brasileiros. Assim, são evidenciadas diferenças da aceção empregada pela crítica de arte norte-americana Lucy Lippard, sobre a «Desmaterialização da obra arte» de 1973[9], escrito em que são apresentadas implicações da arte conceitual em trabalhos elencados como *Land art* e *Earth art* dentre outros, correlacionados com à noção de informação.

Na década de 1970, os problemas sociais na América Latina e na Península Ibérica eram semelhantes, devido aos governos ditatoriais repressores, com lutas constantes travadas por artistas e profissionais do campo da cultura para produção e circulação de arte. As ações e propostas de arte eram custeadas muitas vezes pelos próprios artistas e sem um mercado de arte relevante, ganharam visibilidade a partir de exposições, eventos e movimentos agregadores. O trânsito entre os trabalhos de artistas brasileiros e latino-americanos foi intensificado com a figura do curador e artista Jorge Glusberg [10], fundador do CAYC – Centro de Arte y Comunicación. Glusberg organizou exposições e reuniu artistas e trabalhos a partir da noção de “arte de

sistemas” com ênfase na arte conceitual, experimental, social e política. A exposição, também intitulada «Arte de Sistemas», realizada no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires em 1971, promovida pelo CAYC, procurou incluir a produção regional e dialogar com as vanguardas europeias e norte-americanas, com a participação de nomes representativos de artistas deste período, como Joseph Kosuth e Dennis Oppenheim. No entanto, o crítico e artista Glusberg compreende que o caráter contestatório das obras de artistas latino-americanos, que por vezes foram impedidas de serem realizadas no espaço público ou do museu [11], são identificadas por uma questão contextual, segundo Glusberg: “*No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria*” (Glusberg *apud* Herrera, 2013, p.32).

Dentre os artistas locais participantes da exposição, ressaltamos Carlos Ginzburg com a obra «*Tierra*». Nas fotografias documentais deste trabalho, podemos acompanhar as três instâncias de sua realização, em campos semânticos cruzados entre o espaço da cidade e da instituição (museu). A proposta de Ginzburg consistiu em ocupar um terreno vazio, ao lado do museu onde ocorria a exposição. O terreno era ocultado com tapumes, e na frente dos tapumes, dois grandes painéis publicitários apresentavam frases contestadoras e instigantes, tais como: “¿*Que hay dentro de este terreno?*”, ou :

“*Aquí dentro se está desarrollando una inesperada experiencia estética. Pero... ¿en qué consiste? Para conocer el trabajo escondido, Ud. está invitado a subir al 9º piso del Museo de Arte Moderno. Corrientes 1530 (aquí enfrente) y descubrir, mirando por la ventana desde arriba, lo que hay efectivamente dentro del terreno. Idea de Carlos Ginzburg, incluida en la Muestra Arte de Sistemas, organizada por el Centro de Arte y Comunicación desde el 19 de Julio de 1971.*” (Transcrição do texto de um dos painéis do trabalho *Tierra* de Carlos Ginzburg, 1971)

O trabalho participou da linguagem visual da cidade, ao interpelar o leitor para a possibilidade de descoberta e convidá-lo para a exposição. Quando alcançado o nono andar, era possível avistar da janela do museu o terreno vizinho, onde lia-se a palavra *tierra* escrita com cal em letras gigantes no chão. Segundo Canclini (1973), os modelos de arte de vanguarda deste período foram relevantes pois

promoveram diálogos entre a classe popular os artistas e as instituições no espaço urbano. No trabalho de Ginzburg, o terreno baldio cercado e o cartaz de propaganda, despertam uma reflexão cíclica sobre o acesso aos espaços, sobre a invisibilidade da terra e a dificuldade de visualização do museu como um espaço de acesso público. A preocupação de guiar o visitante em um trajeto de descobertas, de incentivar o trânsito entre os espaços, fez com que o artista fixasse placas informativas entre a rua e o nono andar. Do alto, a visibilidade promovida pela palavra *tierra* permite o reconhecimento, a reflexão sobre os espaços de enunciação e de trânsito, com seus impedimentos, acessos e ocupações. Em Portugal, a questão da arte objetual é discutida a partir de uma dimensão propositiva e multidisciplinar, realizada na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, intitulada «Alternativa Zero: Tendências Polémicas para a Arte Portuguesa», organizada por Ernesto de Souza, em 1977. O programa reuniu outras exposições [12], com poéticas plurais, apresentações no espaço público e eventos, reunindo trabalhos desenvolvidos durante a década de 1970. Segundo o curador e artista: “o que se pretende é sobretudo demonstrar a importância menor do objecto de arte, face aos sujeitos envolvidos pela atividade estética, face ao PROCESSO ESTÉTICO” (Ernesto de Souza, 1977). Com um catálogo composto por textos e imagens impressos em folhas soltas, que poderia ser reorganizado pelo leitor, a exposição contou com trabalhos representativos na arte de vanguarda portuguesa, pois com o período de repressão ditatorial, grande parte dos intelectuais e artistas que saíram do país retornaram depois da Revolução de Abril de 1974, ou os que ficaram, encontravam poucas oportunidades de repercussão de seus trabalhos no meio artístico da época, sendo esta uma exposição que procurou tornar acessível ao grande público, a multiplicidade da produção artística portuguesa, e contou com um grande número de visitantes durante sua realização. Na exposição «Alternativa Zero», a artista Clara Menéres participou com o trabalho «Mulher-Terra-Viva», refeito depois, no mesmo ano, na 14ª Bienal Internacional de São Paulo, em dimensões maiores [13].

A obra provocou comentários em jornal e perturbações, como apontou Piteira (2018, p.35), pois o caráter ambíguo entre “corpo ou objeto, arte ou material” com a presença da terra, enquanto elemento vivo, combinada com a forma de um corpo feminino, coberto de relva, implicava a presença do corpo da mulher em um espaço de discussão pública.

O torso, que conotava um relevo, uma topografia, expôs também, a noção de aceitação de cultivo daquele corpo de terra, com a necessidade, relatada em jornal da época [14], de aparar a região pública da relva e de regar a peça. Em entrevista, Menéres relatou que a peça foi vandalizada durante a noite, com um bastão (Piteira, 2018, 35). Os comentários e intervenções estavam associados à presença de um corpo feminino, que até então, era sistematicamente ocultado e negado no espaço de discussão pública. Embora os trabalhos de Menéres, de anos anteriores, já trouxessem uma reflexão crítica sobre o corpo humano, com questões do cotidiano das mulheres, como no trabalho «Relicário» (1969-70), que ironicamente critica o sistema patriarcal com um falo em resina transparente, ou nas peles-pergaminho de um corpo feminino estendido da obra «D(eu)s» de 1975, o trabalho com terra de 1977, em grandes dimensões disposto em uma exposição de grande visitação, reforçou o debate sobre as representações e presenças no campo artístico.

A associação do feminino com a terra de «Mulher-Terra-Viva» remete à noção de natureza e ao ciclo, na poética de Menéres. A força do corpo como paisagem recoloca o espaço de visualização da mulher, em uma discussão sobre o espaço do feminino, acionada pelo elemento terra. A poética do trabalho de Menéres encontra consonância com os trabalhos de Ana Mendieta, artista cubana exilada nos Estados Unidos, que resgatou os rituais dos povos pré-colombianos extintos e buscou nas inscrições da paisagem e nos rituais a relação com a Mãe-Terra, como por exemplo na Série «Siluetas» (1973-85). Na mesma perspectiva, a artista brasileira Celeida Tostes, recuperou as figuras de Vênus, úteros, ovos e ninhos, a partir da terra e do corpo, em busca de uma vinculação da presença feminina e da natureza (anos 80 e 90). O trabalho de Menéres é emblemático, pela polêmica que suscitou em sua época, ao revelar a perspectiva do corpo feminino em debate, fora do âmbito de discussão interno da casa, como comenta Oliveira (2014), o trabalho de Menéres apresentou uma “inscrição” dos corpos e discursos femininos no espaço público.

Na exposição «Alternativa Zero» outra percepção sobre arte e natureza é apresentada na proposta de Alberto Carneiro «Uma floresta para os teus sonhos». Assim como Menéres, Carneiro também participou, no mesmo ano, 1977, da 14ª Bienal Internacional de São Paulo. No entanto,

o processo criativo de Carneiro remete às memórias e vivências de sua infância no meio rural, ao trabalho com a madeira, com elementos naturais como troncos de árvores, canas e fenos, com os quais compôs espaços imersivos, realizados no ambiente da galeria, e ainda no espaço público [15]. Nos trabalhos de Carneiro, os fazeres da terra e as coisas da terra são ambientados em uma dimensão holística, influenciada por filosofias orientais e pela noção de ecologia. Para Carneiro, a terra é subentendida como um dos elementos conectados à noção geral de natureza, segundo ele, o tronco com o qual trabalha, faz parte da constituição do seu próprio ser, existencial, material e mental. Os troncos apresentados na exposição são dispostos com o objetivo de envolver o espectador, não são esculpidos, são colocados de modo irregular no espaço da galeria, em vários tamanhos, podem ser manipulados pelos visitantes e refutam a ideia de metáfora; com eles, o artista procura convidar o participante para sentir, em um aspecto lúdico, a relação de pertencimento e de continuidade da natureza e da terra [16].

Por fim, em outra perspectiva sobre a dimensão natural da terra, a artista catalã Fina Miralles, realizou em 1973, a exposição «*Naturaleses e naturals*» na Sala Vinçon em Barcelona. Dedicada ao estudo sobre a natureza em confronto com a noção de natureza-morta, na exposição concebida como obra, a artista dialoga com a noção de arte e vida, convoca questões do meio rural no ambiente urbano e da arte processual. Neste sentido, mais do que apropriar ou recolocar os materiais naturais em um ambiente expositivo, Miralles reforça a dialética entre o que é considerado natural e artificial. Na exposição, são apresentados elementos naturais “desnaturalizados”, ou seja, pela transposição da terra, plantas, animais e culturas em áreas delimitadas, a noção de natureza é retomada pelo viés crítico.

As ações e trabalhos propostos são articulados na exposição de maneira conjunta, Miralles apresenta imagens fotográficas de vários estados da terra (terra vazia, trabalhada, cultivada, com animais, entre outras) e propõe leituras sobre a ação humana. No espaço da galeria, realiza montagens com materiais, seres, imagens e conceitos. Miralles dispõe a terra em um quadrado no chão da galeria, onde é possível acompanhar sua materialidade e um estranhamento quanto à presença daquele material

no ambiente, assim como nos vasos com plantas vivas dispostos em fileiras, da planta em um vaso dentro de uma cabine transparente, ou ainda nos ovos em uma panela e galinhas em gaiolas. As associações e aproximações dos materiais e seres apresentados pela artista, permitem refletir sobre os desdobramentos do elemento natural. No entanto, a disposição dos elementos naturais, denunciavam um aspecto artificial, da condição de “natureza” manipulada. Na exposição imersiva e participativa, as molduras quadrangulares que enunciam janelas, portas e contentores, não deixam escapar a racionalização do aspecto natural da terra, dos seres, reorganizados no espaço da galeria, abertos à relação com o público.

Conclusão

Nos trabalhos e exposições apresentados, a palavra, material e conceito **terra**, caracteriza-se pela heterogeneidade e pelos assuntos locais, seja no âmbito da linguagem, seja na dimensão social em que foram inscritos. Ainda assim, dado o recorte geopolítico e temporal, reconhece-se que os embates e questões impostos pela política, pela circulação de arte e os modos de significação das questões prementes, reposicionam a noção de terra para dimensões específicas, para além da conotação de terra como matéria-prima, ou mesmo de sua manipulação na paisagem no sentido de uma operação formal e compositiva.

Embora a leitura proposta não implique em descrever a terra como uma técnica ou um modo de fazer, muito menos em uma revisão histórica pelo prisma da palavra-conceito, considera-se que os assuntos do âmbito social cruzam fronteiras, sem contudo, deixarem de comunicar questões próprias da arte. Neste sentido, a relação entre a terra e o espaço público e privado, fez-se presente na apropriação do terreno baldio de Ginzburg em Buenos Aires, nas ações de intervenção da mostra “Do Corpo à Terra” no Parque Municipal de Belo Horizonte, ou no ato de delimitar um terreno e selar as provas, no trabalho de Meireles. O espaço público de discussão da terra, assente no corpo, na evocação do corpo feminino pela perspectiva de Menéres, tem um aspecto diferente, mais diluído e múltiplo no corpo que ativa e recompõe na proposta de contra-bólido de Oiticica. Já, a noção de terra como elemento natural é reposicionada na composição e ambientação do ser nos trabalhos de Carneiro, e questionados enquanto natureza manipulada, na exposição de Miralles.

As implicações da presença da terra, nas poéticas dos artistas mencionados, relacionaram e envolveram o público, as ações, muitas vezes processuais, tiveram como interesse acionar o sentido de presença, do ambiente e, por vezes, a consciência do corpo.

Estes trabalhos apresentam possibilidades de leitura da terra que não estão circunscritas apenas pelo aspecto formal e técnico, pois partilham preocupações mais próximas às noções cotidianas, dos embates com o modo de apresentação e fruição da arte, na relação com o aspecto do que é ou não é permitido realizar no espaço público, e ainda, demonstram o interesse de comunicação dos artistas e curadores de participar e promover discussões de modo abrangente, para além do objeto delimitado em um circuito de mercado de arte ou institucional. As palavras, conceitos, materialidades e referências à terra, deste modo, são compreendidas a partir de um chão comum, habitado, partilhado, reposicionado e vivenciado nas propostas artísticas.

[1] As mostras «Do Corpo à Terra» e «Objeto e Participação», foram realizadas a partir de um convite de Mari Stella Tristão, então diretora do recém inaugurado espaço cultural, e do Salão de Arte de Ouro Preto, que naquele ano, estaria voltado à categoria da escultura.

[2] Em 1968, com o Ato Institucional nº 5, «AI 5», a perseguição política tornou-se mais opressiva. Em resposta à censura e ao regime ditatorial, a comunidade artística organizou protestos, sendo representativo o boicote à X Bienal de São Paulo (1969), liderada pelo crítico Pierre Restany.

[3] O trabalho de A. Barrio «Situação T/T1», consistiu no despejo de trouxas de tecidos com carne e osso ensaguentadas, que lembravam corpos abandonados, no Ribeirão da Arruda, em Belo Horizonte. Ao encontrar o trabalho, a população local especulou sobre a aparição das trouxas, com repercussão em artigos em jornais e com policiais envolvidos na descoberta dos objetos. O impacto deste trabalho foi grande, pois ultrapassou as fronteiras da questão objetual formal da arte, o encontro daqueles objetos no rio, tocou em uma ferida latente para

a sociedade, de pessoas desaparecidas durante o regime de ditadura militar.

[4] Lotus propôs plantar milho com o interesse de resgatar a memória das culturas pré-colombianas, no entanto, segundo a artista, o milho não cresceu. (RIBEIRO, 1997, p. 230)

[5] Gusmão procurava uma relação entre as noções de arte conceitual e processual na arte ecológica. No ano anterior, em 1969, Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, participaram do I Salão de Arte Contemporânea com o trabalho «Territórios» e utilizaram a área externa do Museu de Arte da Pampulha para intervenções com pedras e fios que conectavam a paisagem interna do museu com o jardim, onde foram instaladas placas de acrílico coloridas e distribuídas máscaras do mesmo material para o público.

[6] Neste trabalho, da série «Arte Física», a terra é apresentada como um dado de vivência, de ocupação e posse, de uma área da região do Lago Paranoá, de Brasília, capital do Brasil. A cidade planejada, recém inaugurada, era facilmente vigiada, portanto, qualquer ação no território era facilmente controlada. Vale ressaltar que Meireles, em entrevista, menciona a questão territorial indígena e a luta de demarcação de terras, como uma questão presente em sua vida a partir do trabalho de seu pai, esta vivência influenciará o artista em diversos trabalhos. Entrevista disponível em : <http://revistaprincipios.com.br/artigos/64/cat/1269/malhas-da-liberdade-entrevista-com-cildo-meireles.html>

[7] Oiticica já havia realizado trabalhos que denominou de bólides, uma categoria de trabalho que buscava contrariar a noção estática do objeto. Nos bólides «Vidro 4 terra» (1964), ou «B34 Bólido bacia cavar», por exemplo, um contentor ou caixa com terra era ativado pelo público com o toque. No entanto, em escritos do artista, a noção de contra-bólido é proposta com o interesse de enfatizar que não há uma barreira de contenção ou objeto implicado, o resultado final, segundo o artista, é terra sobre terra. Nas palavras de Oiticica, nos idos anos 1963, “o bólido era uma nova ordem de obra, e não um simples objeto ou escultura” Escrito sobre objeto. Hélio Oiticica. Arquivo: H.O. Tombo: 0152.79. Site Itaú Cultural. Programa Hélio Oiticica.

[8] Diferente da noção de arte conceitual, discutida inicialmente por Sol Lewitt, em 1967, os escritos de Hélio Oiticica, do mesmo ano, acerca da “Nova Objetividade Brasileira”, retomam as noções de participação e ativação social do público.

[9] Lucy R. Lippard e John Chandler refletem a partir das noções de formalismo na arte, do vazio da galeria do próprio objeto e do intelectualismo frente às manifestações conceituais e informacionais. O texto tem como referência crítica a produção de arte norte-americana e a tradição europeia das vanguardas.

[10] Jorge Glusberg do CAYC e Walter Zanini intensificaram o trânsito de trabalhos artísticos na década de 1970 entre Argentina/América Latina e Brasil, a partir do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. O CAYC participou também, em 1977, da 14ª Bienal de São Paulo.

[11] Como exemplo do impacto social e político na arte, a mostra com intervenções urbanas de 1972: «CAYC *al aire libre. Arte e ideología*» foi censurada, desmontada e confiscada pelo regime ditatorial argentino.

[12] Compunham a programação as exposições também organizadas por Ernesto de Souza, na Galeria Nacional: «A Vanguarda e os Meios de Comunicação- Cartaz» com posters de exposições internacionais do mesmo período, e a mostra fotográfica documental «Pioneiros do Modernismo em Portugal».

[13] O trabalho em terra, acrílico e relva, apresentado na Galeria Nacional de Arte Moderna, por ocasião da exposição «Alternativa Zero», mediu cerca de 80x270x160cm. Já na exposição da 14ª Bienal de São Paulo, o trabalho foi realizado na área externa, com medidas aproximadas de 10x15x2,8 m.

[14] No Jornal Expresso, em 25 de Março de 1977, Jorge Listopad escreve: “Clara Menéres com a sua tumba-mulher. Alguém, sem cantar (é pena), aparava a relva do púbis (a natureza, não descansa nem enquanto vocês dormem, a segunda-natureza-a-arte-idem)...”. (citado em : <https://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>).

[15] Os trabalhos de Carneiro caracterizam-se pela condição de serem materiais efêmeros. Nas propostas imersivas realizadas em galerias, como «Canavial: Memória Metamorfose de um corpo ausente» (1968), «Uma floresta para os teus sonhos» (1970), e «Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo» (1973-1976), os elementos compositivos, depois de finalizada a exposição, voltavam ao ciclo natural. Deste modo, não há um objeto, e a proposta para ser apresentada novamente, depende da apropriação dos elementos naturais e da recomposição do trabalho, com exceção dos troncos de madeira, que foram cortados inicialmente, com o objetivo de servirem como postes de eletricidade e foram retomados pelo artista na instalação imersiva. Já, a obra “Três metáforas de árvores para uma árvore verdadeira” (2018), realizada para o espaço público na cidade do Porto, conta com a presença de uma árvore de oliveira, relva e três blocos de granito esculpidos, com formas simplificadas de árvores e as palavras arte e vida.

[16] Em uma dimensão de significados mais abrangente para a noção de terra que se estende ao ser, ao espaço e ao tempo, Carneiro afirma: “Se minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade. (CARNEIRO, 2007, p.32)

Referências Bibliográficas

- ARANTES, Priscila, (FEV/MAR/ABR, 2002). Malhas da liberdade - Entrevista com Cildo Meireles. *Revista Princípios*, Ed. 64. Disponível a partir de: <<http://revistaprincipios.com.br/artigos/64/cat/1269/malhas-da-liberdade-entrevista-com-cildo-meireles.html>>
- CANCLINI, Néstor García. (1973). *Vanguardias artísticas y cultura popular*. In Transformaciones. Buenos Aires: CEAL.
- CARNEIRO, Alberto. (2007). *Das notas para um diário e outros textos: antologia*. Recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). (2009). *Conceitualismos do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume.
- HERRERA, María José (2013). *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*. Buenos Aires : Fundación OSDE (p. 32). [catálogo de exposição]
- ERNESTO DE SOUZA in ALTERNATIVA Zero – tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea. (1977). Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. [catálogo de exposição]
- LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. (1967) *A desmaterialização da arte*. Arte & ensaios, Revista do PPGAV/ EBA/UFRJ n.25. maio/2013. [trad. Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade]. Texto original de 1967 publicado na *Art International*, n.12, fev. de 1968: 31-36.
- LISTOPAD, Jorge. (25 Mar. 1977). Alternativa sem alternativa. *Expresso*. Lisboa. Disponível a partir de: <<https://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>>
- LONGONI, Ana. (2014). *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en La Argentina de los sesenta-setenta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel.
- MORAIS, Frederico. (18 abr.1970). Manifesto Do Corpo à Terra. Belo Horizonte. [Manifesto datilo-escrito]. <Disponível a partir de ><https://icaa.mfah.org> , nº 1110794.
- NOGUEIRA, Isabel. (2013) *Artes plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- OITICICA, Hélio. (01 Jan 1980). *Devolver Terra à Terra*. P.H.O. Programa Hélio Oitica. [Manuscritos e textos datilografados]. Disponível a partir de: <<https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=534&tipo=2>>
- OLIVEIRA, Márcia. (2014) *As artistas e o espaço público no Portugal político circa 1970*. Diacrítica, Braga , v. 28, n. 2, p. 83-103. Disponível a partir de: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672014000200008&lng=pt&nrm=iso>
- RITEIRA, Susana. (2018). *Escultura y Territorio: Contradicciones, dialécticas, complicidades e interacciones*. Algunos apuntes en Portugal. Tese de Doutorado. Universidad de Barcelona.
- RIBEIRO, Marília Andrés. (1997). *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte.
- RIGAU, Marta Pol. (2012). *Anàlisi de l'Obra Plàsticovisual i Poèticotextual de Fina Miralles: L'Arbre Com a Réflex de la Seva Cosmologia*. Tese de Doutorado. Universidade Autònoma de Barcelona.
- ZANINI, Walter. (2018). *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes,

Biografia resumida:

Isabelle Catucci é artista, investigadora do CIEBA, Centro de Investigação em Belas Artes, doutoranda na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Paraná, formada em Escultura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Professora da Universidade Federal do Paraná, do Departamento de Artes, nas áreas de poéticas e linguagens tridimensionais e cerâmica.

Os cavalos de terracota do sul da Índia: Investigação e trabalho de campo em escultura

The terracotta horses of south India: Research and fieldwork in sculpture

João Rolaça, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes; Vicarte - Vidro e Cerâmica para Artes

Em março e abril de 2019, João Rolaça realizou uma visita de campo para investigar os cavalos de terracota do Sul da Índia. O objectivo principal da visita era a observação directa dos processos construtivos destas grandes esculturas cerâmicas, por se tratarem de uma prática ancestral, sem muitos paralelos em outras geografias ou culturas e, portanto, de grande importância para sua investigação de doutoramento em Escultura, intitulada *A Forma do Fogo - Escultura Cerâmica de Grande Formato e seus Processos de Cozedura*. Neste artigo, o contexto cultural, espiritual e iconográfico é cruzado com a dimensão tecnológica de produção dos grandes cavalos de terracota oferecidos ao deus Ayyanar, nos seus templos a céu aberto.

Os artesãos indianos modelam e cozem com as matérias e recursos endógenos, numa estética própria com variações locais e um envolvimento comunitário na criação de esculturas de grande formato. Estas habitam e acumulam-se em grande número em lugares únicos, onde a paisagem, as esculturas de terracota e o tempo informam a mitologia, a devoção e a vida do povo Tamil. A experiência de investigação em Escultura é analisada a partir dos resultados alcançados e na sua especificidade programática.

Palavras-chave: **Escultura; Terracota; Ayyanar; Modelação; Cozedura**

In March and April 2019, João Rolaça travelled to investigate the terracotta horses of South India. The main objective of this visit was to observe the construction processes of these great ceramic sculptures, since they are an ancestral practice, without many parallels in other geographies or cultures and, therefore, of great importance for his PhD research in Sculpture, entitled *The Shape of Fire - Large Scale Ceramic Sculpture and its Firing Processes*. In this article, the cultural, spiritual and iconographic context is combined with the technological dimension of production of the great terracotta horses offered to the god Ayyanar, in his open-air temples.

Indian craftsman model and fire with endogenous materials and resources, in their own aesthetic with local variations and the involvement of the community in the creation of large-format sculptures. These inhabit and accumulate in large numbers in unique places, where the landscape, the terracotta sculptures and time inform the mythology, devotion and life of the Tamil people. The research experience in Sculpture is analyzed based on the results achieved and on its programmatic specificity.

Keywords: **Sculpture; Terracotta; Ayyanar; Modeling; Firing**

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto SFRH/BD/131053/2017

1. O culto a Ayyanar

O culto ao deus Ayyanar é praticado especificamente pelo povo Tamil, a quem são oferecidas esculturas de cavalos e outras figuras de terracota, por vezes de muito grande formato. Em todas as povoações deste estado indiano existem templos dedicados a “divindades locais”¹, que não constituem o panteão clássico dos deuses Hinduístas (de

tradição Bramânica) mas são resultado de uma intrincada mistura de mitologias, influências e estórias que foram adaptadas às novas práticas e necessidades espirituais² da comunidade Tamil. Existem várias teorias e evidências, por vezes dissonantes, quanto à origem do culto a Ayyanar e da própria divindade. O primeiro templo dedicado a Ayyanar data do século VIII EC.³ Segundo Asko Parpola, este culto

2 - Jarzombek, *Horse Shrines in Tamil India Reflections on Modernity*, 2009, p. 19.

3 - *Idem, ibidem* p.21,

1 - Tradução livre de “village deities”, literalmente traduzidos como “deuses/divindades da aldeia”

terá emergido em consequência da ocupação Ariana do território Tamil, coincidente com a introdução do cavalo no território indiano, por volta do I milénio AEC⁴.

Para o culto a Ayyanar, são construídos cavalos, vacas, elefantes e outras figuras de terracota, de uma escala monumental, que são colocados nos templos a céu aberto e situados na periferia das aldeias. Segundo o mito, Ayyanar monta um grande elefante branco⁵ e conta com a ajuda do seu exército espiritual - os poderosos guerreiros *Veeran* - que montam os cavalos para patrulhar a aldeia durante a noite e combater os demónios da doença, infertilidade, inundações, da seca e de quaisquer calamidades naturais ou humanas que atormentem os seus crentes⁶. Os cavalos de maior dimensão são oferecidos e financiados por um grande número de pessoas ou da comunidade inteira, em caso de seca ou epidemias que atingem a todos⁷. Outras oferendas de média e menor dimensão são oferecidas por particulares ou grupos mais pequenos de crentes, sempre acompanhadas por outros donativos como cânfora, incenso, cocos, flores, velas, lamparinas, entre outros.

Os Festivais em honra de Ayyanar - *Kutirai Etuppu*⁸ - acontecem anualmente e variam consoante os locais, assim como a sua data, que é definida pelo calendário astrológico Tamil e pelos seus sacerdotes. O festival pode durar entre um e três dias - dependendo dos lugares e o Oleiro que produziu os cavalos de terracota, conduz a cerimónia dedicada a Ayyanar. Ele pertence à casta *Khumbara*⁹, que em língua Tamil se chama *Velar*¹⁰ ou *Kulalar*¹¹ e a sua tarefa durante o festival é invocar o espírito divino que incorpora nas esculturas zoomórficas que criou, dando-lhes vida.

Num primeiro momento, os crentes congregam na aldeia ou bairro onde as oferendas estão colocadas e as esculturas

4 - Ibidem.

5 - Wayne, *From Earth to Earth - Devotion and Terracotta Offerings in Tamil Nadu*, 2015 p.5.

6 - Huyler, *Gifts of Earth: Terracottas & Clay Sculptures of India*, 1996, p. 118-120.

7 - *Idem, ibidem* p.128

8 - Jarzombek, *Op. Cit.*, p.19.

9 - Huyler, *Clay, sacred and sublime: terracotta in India*, 1995, p. 205.

10 - Wayne, *From Earth to Earth - Devotion and Terracotta Offerings in Tamil Nadu*, 2015, p.10.

11 - segundo conversa informal com Karthik Velar, descendente desta casta, aquando da visita de estudo que é objecto do presente ensaio.

de terracota são decoradas com grinaldas de flores, tecidos e outros objectos, tendo sido pintadas de cores vibrantes. O *Velar* da aldeia - com poderes e funções rituais - inicia a cerimónia. Acompanhado de intensa percussão e música, o *Velar* invoca a presença de Ayyanar, que se manifesta no seu corpo, abençoa as oferendas e instrui os crentes a iniciar a procissão. Os devotos carregam as inúmeras oferendas, em especial as figuras de terracota, auxiliados por robustos bambus e iniciam o seu caminho de vários quilómetros até ao templo, fora das aldeias, sem nunca pousar as pesadas esculturas no chão. Quando chegam, dá-se o ritual mais importante do festival, chamado *kaan thorikal*¹² ou *abertura dos olhos*. É neste momento que as esculturas ganham vida - o momento alto da cerimónia e para isso, o *Velar* corta a unha de um galo e salpica o sangue nos olhos das estátuas, dando-lhes vida, para que possam entrar no santuário, por conseguinte, no plano divino dos deuses.

No terceiro momento, as oferendas de terracota são levadas para o recinto do templo e são colocadas nos seus lugares definitivos. São alinhadas de diversas formas, conforme os templos e das práticas locais - em linhas, em círculo, por vezes aleatoriamente. Uma vez instaladas no templo, a função das esculturas está cumprida, tendo existido para dar corpo e vida a Ayyanar e restantes divindades no momento do *kaan thorikal*. Tal como outras esculturas indianas, são deixadas à intempérie para que se desintegram e dissolvam, deixando de ter qualquer valor simbólico ou material¹³.

Os templos ou santuários ao deus Ayyanar são exteriores, não necessitando de estruturas construídas, ainda que existam excepções. A sua organização espacial é bastante simples e varia de templo para templo, em resultado das práticas da comunidade que o frequenta ou do lugar em que se encontra. O ponto central e mais importante do templo é a estátua de Ayyanar, de 60 a 80 cm de altura, feita de pedra, cimento ou barro cozido, representado em uma figura masculina, com bigode que empunha uma faca ou bastão na mão direita. Sobre o Altar de pedra ou cimento orientado a Este, encontra-se a figura de Ayyanar sozinha, ou rodeado de outras divindades, geralmente de dimensão inferior a ele, como Ganesha - o deus com cabeça de elefante - ou *Naga* - a serpente de várias cabeças¹⁴. Em redor

12 - Wayne, *Op. Cit.*, p.30.

13 - Huyler, *Op. Cit.*, p.214.

14 - Wayne, *Op. Cit.*, p.77.

alinham-se as oferendas de figuras de terracota de cavalos, vacas, elefantes e outras divindades ligadas ao culto, acumuladas em grande número e desordem, misturando figuras antigas, fragmentos e peças mais recentes, tecidos e outros vestígios. À semelhança do que se faz com outras divindades, esta estátua está banhada de *ghee* e envolta por um tecido à cintura e decorada com grinaldas de flores e pontuada na testa, braços, pescoço e pés com *tikala* - o distinto ponto encarnado, geralmente aplicado na testa, entre as sobrancelhas.

Entre figuras de terracota de 20 ou 30 cm e outras com mais de um metro de altura, podemos observar muitas imagens de Ayyanar e Karuppan - o companheiro e lado sombrio de Ayyanar¹⁵ - sentados ou de pé, assim como os Veeran, empunhando espadas, cutelos e outras armas; Purna e Pushkara - as consortes de Ayyanar; tríades de músicos tocando tambores, flautas e pratos; figuras femininas com seios pronunciados, elefantes, vacas, cães e, evidentemente, cavalos de todos os tipos e dimensões, que chegam a medir cinco metros de altura. Estas figuras são pintadas ou têm vestígios de tinta, geralmente branca, encarnada, amarela, azul, verde e rosa.



fig.1_Templo Ayyanar, Tamil Nadu

2. A modelação e cozedura de um cavalo Ayyanar

Durante os meses de Março e Abril de 2019, tivemos a oportunidade de viajar pela Índia em busca de práticas de produção escultórica em terracota de grande formato, tendo-nos interessado particularmente pelos cavalos Ayyanar, por serem objectos de tradição ancestral, produzidos em grande número nesta região indiana.

A ceramista Revati Jayakrishnan acompanhou-nos no início da viagem e guiou-nos até Thuvaradimanai, uma aldeia no distrito de Pudukkottai, no estado de Tamil Nadu, no sul da Índia - o epicentro da produção destas esculturas de terracota de grande formato. A aldeia tem uma atmosfera agradável, colorida e relaxada, e conhecemos o Mestre Meyyar Velar, um homem gentil, com enorme experiência na prática de modelação dos cavalos Ayyanar e nos rituais a ela associados. Foi ele que nos apresentou a Mr. Palanisamy, outro escultor ceramista, seu familiar, que poderia estar disponível para nos receber e possibilitar a observação e a documentação do processo de modelação e cozedura de um cavalo de terracota.

Em Thuvaradimanai observámos que toda a comunidade se dedica de uma forma ou outra à olaria e à cerâmica. Por todo o lado se veem pilhas de peças acabadas de cozer, montes de barro ao sol, rodas de oleiro e fornos, assim como o som constante de patelas a bater no barro. O lugar de Palanisamy situa-se próximo dos limites da aldeia, rodeado por vizinhos. Do lado direito do terreno situa-se a casa onde ele e a esposa Lakshmi vivem e em volta existe um pátio aberto, com árvores e esculturas, vasos e outros objetos de terracota, pilhas de lenha de vários tipos, montes de barro e no centro, o forno.

Reunimos para falar das nossas intenções investigativas e saber da sua disponibilidade para nos receber, a fim de observar e documentar o processo de modelação e cozedura de um cavalo com dois metros de altura. Acordámos um preço para o serviço, que incluía a boleia diária na sua mota de e para a paragem de autocarro mais próxima, o total acesso ao processo de produção da escultura, todos os materiais e almoço nos dias de produção.

2.1. Modelação

No primeiro dia amassou-se o barro a utilizar na modelação. Na véspera, Palanisamy partiu os torrões de barro do monte no pátio exterior, que colocou sobre um plástico e adicionou água para que a absorvessem durante a noite. Com uma consistência bastante mole, retiraram as raízes e pedras e formaram uma pilha de barro no centro do plástico. Findo o processo de limpeza, misturámos ainda mais o barro com as mãos e levámos, porção a porção para o alpendre onde iríamos modelar o cavalo. Seguidamente, amassámos com os pés os cerca de 200 kg de barro natural, ao qual se

15 - Jarzombek, *Op. Cit.*, p. 33.

acrescentaram duas sacas de casca de arroz, numa tarefa dinâmica e divertida, até homogeneizá-lo.

Depois do almoço inicia-se a modelação, começando pelas patas dos dois cavalos a construir, uma vez que Palanisamy tinha outra encomenda e juntou esforços com Meyyar, produzindo duas peças em simultâneo. Palanisamy e Meyyar retiram porções de barro da pilha e rolam-nos entre as mãos a fim de produzir um espesso rolo de barro do comprimento do antebraço. Utilizam a roda de oleiro como tornilho de trabalho e sobre esta sobrepõem os rolos de barro em círculos no diâmetro de um palmo. Sobrepostos dois ou três rolos, unem e apertam-nos com os dedos, tirando partido da consistência pegajosa para uma correcta união e esticam verticalmente para afinar e subir as paredes que vão ser as patas. Impressionou-me a espessura delicada das peças, apesar da sua dimensão considerável.



fig.2_Palanisamy modelando as patas usando a roda de oleiro

Modelaram oito patas - cones truncados, quase cilíndricos, com cerca de 50 cm de altura - com um bordo na base para estabilidade e para representar o casco do cavalo, e no topo modelam um encaixe, onde o corpo iria assentar. A consistência macia e húmida do barro facilita a conformação e é necessária devido à temperatura média nesta época em Tamil Nadu, entre os 34° e os 38°C, o que provoca uma secagem muito rápida do barro e que os artesãos aprenderam a tirar partido. Ao fim de uma ou duas horas, as patas estão numa solidez que permite continuar a modelação e suportar mais peso, à medida que seca.

No final, espalham cinzas no chão e dispõem cuidadosamente as quatro patas de cada peça, tendo em conta as proporções do cavalo a construir. Colocam mais

cinzas no encaixe das patas para que o barro não se cole e iniciaram a modelação das pernas e coxas do cavalo. De cada vez que sobem um palmo ou dois de barro - rolo por rolo - batem insistentemente o exterior da peça com uma patela de madeira e o interior com um maço de pedra, para definir as formas e consolidar o barro, permitindo as finas paredes e evitando fissuras na secagem e cozedura. A adição de casca de arroz à pasta ajuda na modelação, e funciona como uma malha de suporte que desaparece com a queima e deixa uma parede leve e porosa, reduzindo o peso geral da escultura.



fig.3_ As patas são dispostas no chão de acordo com a dimensão final

Chegada a altura desejada, uniram as pernas dianteiras e traseiras numa espécie de ponte que suportam temporariamente com um bastão de madeira. Esta “ponte” representa a barriga do cavalo e é subida até ficar nivelada na horizontal. Aqui terminou o primeiro dia de trabalho e as peças ficaram a secar ao ar durante a noite.

Nos dois dias seguintes, continuaram a modelação do corpo de igual modo, construindo a barriga e garupa dos cavalos. A forma geral das figuras é uma simplificação da anatomia, pois utilizam formas arredondadas e autoportantes que facilitam a modelação e se adequam à especificidade do material em detrimento do rigor mimético. Com cerca de 1,30 m de altura, o corpo começou a fechar-se, unindo o dorso do cavalo e deixando uma abertura com encaixe na parte dianteira, para o pescoço. Alguns artesãos Tamil constroem as figuras numa só peça, outros em duas partes (com a cabeça separada do corpo) mas o mais comum é sectionar as figuras nas patas e pescoço, o que facilita a modelação, transporte e cozedura. Depois de cozidas,

todas as partes são coladas com cimento e pintadas antes de oferecidas no templo.



fig.4_Meyyar modela o corpo do cavalo

As decorações em relevo são feitas com barro sem casca de arroz enquanto a peça seca parcialmente, antes de modelada a cabeça, para que o corpo suporte o seu peso. No peito de um dos cavalos, Palanisamy modelou em relevo a deusa Lakshmi - auspiciosa, da sorte e fortuna, como observado em alguns templos - ladeada por dois elefantes simétricos, com as trombas desenhando a composição. Utilizaram ferramentas simples - como paus, o tubo oco de uma caneta e um pedaço de pano molhado - para criar linhas, círculos e rosáceas, cordas e outros detalhes decorativos.

Ao quarto dia, quando as esculturas estavam em *estado de couro*¹⁶, passaram um pano de algodão por entre as patas e os dois homens ergueram o corpo dos cavalos enquanto eu retirei as patas para que pudessem colocar o cavalo directamente no chão. Esta secção engenhosa das patas, permite rebaixar a escultura e continuar o seu trabalho sem auxílio de bancos ou andaimes para construir as figuras maiores e para que caibam no alpendres onde realizam o trabalho. Com as peças assentes no chão, trabalharam o pescoço de cada um dos cavalos, sobrepondo rolos de barro bastante grossos, que apertam com os dedos, fazendo-os subir, afinar e unir entre si, sendo continuamente batidos com a patela e o maço até à altura e espessura desejadas. Acompanhando a curva da crina do cavalo, chegaram à cabeça, onde modelaram primeiramente as bochechas,

16 - *Estado de couro*, é chamado entre ceramistas ao ponto em que o barro está entre o húmido e o estado seco, ainda levemente maleável mas quebradiço se manipulado abruptamente. É um ponto de consistência que todos os ceramistas conhecem por existirem muitas técnicas de decoração aplicadas nesta fase..

o lábio inferior e as rédeas. Esta sequência é importante pois as rédeas que saem da boca suportam o peso da cabeça durante a modelação. A cabeça foi terminada ao quinto dia e os dois cavalos foram sendo modelados ao mesmo ritmo enquanto os escultores se auxiliavam mutuamente para acompanharem o desenvolvimento um do outro, trocando frequentemente de posição entre si, o que resultou em peças modeladas igualmente pelos dois artesãos. Antes de terminarem a boca, os lábios, dentes e língua, deram forma às grandes orelhas, crina, rédeas, olhos e narinas, parecendo desfrutar destes detalhes finais da escultura. A modelação do chanfro (o nariz ou focinho do cavalo) tem a complexidade de uma modelação invertida, do peso contrabalançado e dos detalhes mais morosos de todo o processo, em risco de cair se cometido algum erro. Ainda assim, terminaram as esculturas sem problemas e celebrámos o fim desta fase do trabalho.



fig.5_Detalhe da cabeça em processo

2.2. Cozedura

Esperámos cerca de uma semana para que as esculturas secassem completamente. O *Cūlai* (forno em Tâmil) de Palanisamy é um cilindro construído com tijolos artesanais assentes sem argamassa e com cerca de 2,5 metros de diâmetro por 1,6 metro de altura, completamente aberto no topo. Ao centro tem uma coluna de tijolos à altura do joelho que suporta a grelha feita de tubos e varões de ferro que separam a fornalha (em baixo, para a lenha) da câmara de queima das peças. Em volta, existem oito aberturas para o combustível que podem ser abertas ou fechadas consoante a necessidade; a “porta” do forno, é uma abertura na parede, de onde se retiraram tijolos para permitir a entrada do enforçador e das peças e é fechada com tijolos para a cozedura. Carregaram as várias partes dos dois cavalos para

o forno - oito patas, dois corpos e duas cabeças - carregando as maiores com o auxílio do pano de algodão. Os corpos dos dois cavalos foram os primeiros a entrar no forno; as cabeças foram de seguida, acompanhadas por vários vasos e esculturas. No total, encheram todo o forno com peças, cuja enfora não obedece a uma ordem predefinida, procurando, no entanto equilibrar espaços cheios e vazios, para facilitar a passagem do fogo. As peças escultóricas foram colocadas na sua posição original e as peças de olaria foram borcadas ou como era mais conveniente. Demoraram cerca de uma hora a carregar todas as peças no forno e a fechar a porta com tijolos.



fig.6_ Enfora

De seguida foram postos varões de ferro compridos sobre o forno, cruzando-o de um lado ao outro e colocadas chapas de ferro que cobriram o topo. As irregularidades das chapas e do forno permitem a exaustão do fumo e a circulação do fogo no seu interior, não necessitando de chaminé. Utilizaram-se troncos de madeira como combustível, bastante compridos e de espessuras entre 5 a 25 cm de espessura, no máximo.

Palanisamy apanhou do chão um punhado de palha e restos vegetais, com o qual acendeu o fogo em quatro das oito bocas do forno. O início da cozedura foi lento e cuidadoso, tendo passado mais de uma hora adicionando apenas troncos grossos - de combustão mais lenta - misturados com outros mais finos. Gradualmente abriram as restantes bocas e adicionaram lenha de igual forma. A única regra que parecia existir era a de alimentar o forno lentamente, dando tempo para o material arder e a de se dispor a lenha juntos às paredes do forno, evitando o centro, para onde se espalha o carvão que se vai formando. A tendência natural

do fogo é de se concentrar no centro do forno, pelo que esta colocação da lenha permite distribuir o calor de forma uniforme por toda a carga, ao forçar o fogo nas laterais, junto às paredes. A cozedura demorou quatro horas, sendo as primeiras três de combustão e carga muito lenta. A sua técnica eficiente no uso de combustível procura acumular gradualmente o calor nas peças, por isso é tão importante enforar peças de pequeno formato a acompanhar as de maior dimensão, pois retêm o calor e bloqueiam os intervalos entre as peças, por onde o fogo se escaparia sem obstáculos. Na última hora da cozedura, carregamos a lenha de forma mais insistente e dinâmica, procurando uma subida rápida da temperatura. O que parecia uma cozedura demasiado lenta, mudou instantaneamente de aspeto e a temperatura subiu rápida e uniformemente, como se comprovou pela cor e brilho das peças dentro do forno, reluzente em tons de laranja escuro a laranja claro, quase amarelo. Por todo o mundo, os ceramistas aprendem a distinguir a temperatura dentro do forno pela cor rubra das peças no seu interior. Não dispúnhamos de aparelho de medição precisa, mas pensamos ter atingido temperaturas perto dos 1050°C. Ao fim de quatro horas, terminaram a cozedura deixando a lenha existente arder completamente e taparam as bocas do forno com os tijolos para evitar a entrada de vento e o arrefecimento brusco das peças.



fig.7_ Cozedura a lenha

Na manhã seguinte, começámos a abrir e retirar as peças do forno. Assemblámos as várias partes dos cavalos no pátio e foi com enorme satisfação que observamos pela primeira vez o cavalo na sua totalidade, com um sentimento misto de furor e sentido de missão cumprida mas também de nostalgia por ter terminado a estadia com estas pessoas incríveis num lugar especial.

3. Conclusão

A investigação em Escultura complementa-se na experiência e observação de outros factores ambientais e humanos que influenciam a prática testemunhada e contribuem para o seu real entendimento e aplicação efectiva, resultante da experiência investigativa e trabalho de campo. Por exemplo, a utilização de barro recolhido localmente, a adição de casca de arroz que auxilia a modelação e o combustível utilizado - como lenha e cascas de coco, revela a relação verdadeiramente simbiótica com a paisagem envolvente, cujos princípios podem ser replicados no contexto oficial do investigador-escultor. Mesmo sem acesso aos mesmos recursos, a utilização de materiais endógenos e locais é um princípio interessante de reproduzir e continuar, na ótica de sustentabilidade e equilíbrio sócio-ambiental de que o projecto de investigação do autor pretende seguir.

A sua experiência anterior a este trabalho de campo combina-se com os detalhes observados - como o gesto da modelação, a espessura das paredes das peças, que permite maior resistência, melhor cozedura e leveza geral do objecto, que facilita a sua manipulação - conduzindo a uma espécie de *universalização* de práticas que combinam técnicas ancestrais e de lugares distantes, susceptíveis de ser aplicadas no contexto e prática contemporânea da escultura cerâmica. O forno construído por Palanisamy, construído com tijolos amovíveis e a facilidade com que os artesãos Tamil enforam esculturas tão grandes em fornos de tiro directo, juntamente com peças de olaria e esculturas de menor formato foi extremamente interessante e inspirador de observar, ao descomplexificar o processo que parecia tão difícil e delicado, antes da visita ao Sul da Índia. Observar a quantidade de peças cozidas diariamente, produzidas com recursos simples, extraídos e aproveitados da paisagem, assim como o uso da força humana, colaborativa entre artesãos e suas famílias foi extremamente inspirador e revelador dos processos a utilizar na minha prática futura. Trabalho para desenvolver uma prática inteligente e inovadora, numa relação de equilíbrio e espírito de equipa, e de alinhamento com os recursos naturais e técnicos disponíveis, que se combinam com a força criadora do artista.

Observar o forno de Palanisamy e tantos outros ao longo da visita, de diferentes tamanhos e formas, vem contribuir largamente para a compreensão do que será o *Atelier-Forno* que construirei como resultado da assimilação

desta e outras experiências de investigação realizadas e que combina princípios, metodologias, materiais (novos e antigos) e soluções para construir um equipamento de grande utilidade e inovação para o meu trabalho e o de outros profissionais a que pretende assistir.

Investigar em Escultura, resultou assim, em formas que estão muito além da aprendizagem técnica, centrada no trabalho pessoal, mas na total compreensão do contexto cultural da tradição estudada e na possibilidade de produção de projectos multidisciplinares resultantes desta experiência.

Agradecimentos

Revati Jayakrishnan e sua Família; Meyyar, Chellam, Gayatri e Karthik Velar e Mestre. Rangaswami; Mr. Selvaraj e Mr Kumarechen, Sakthivel, Raj e suas Famílias; Ganesha, de Thuvaradimanai e sua Família, Mestre Palanisamy e Lakshmi, A equipa do Sanskriti Kendra, em Nova Deli e Prof. Jyotindra Jain. A Ana Lourenço Pinto, pela revisão do texto.

5. Bibliografia

- Huyler, S. «Clay, sacred and sublime: terracotta in India». *Mud, Mirror and Thread: Folk Traditions of Rural India*, Ahmedabad: Mapin, 1995.
- Huyler, Stephen P. *Gifts of Earth: Terracottas & Clay Sculptures of India*. Mapin Publishing Pvt Ltd, 1996.
- Jarzombek, Mark. «Horse Shrines in Tamil India Reflections on Modernity». *Future Anterior* 6, n. 1 (2009): 18–36.
- Wayne, Julie. *From Earth to Earth - Devotion and Terracotta Offerings in Tamil Nadu*. Ministry of Culture-Government of India, IGNC, Sanskriti Foundation., 2015.

Resumo biográfico

João Rolaça (1988, Santarém) é artista, designer e investigador no campo da escultura e cerâmica. Frequentou o mestrado em Fine Arts na Central Saint Martins, Londres (2011), e é licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes Lisboa (2010). Desde 2017, é investigador e bolseiro em Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL + VICARTE) com o projeto *A Forma do Fogo - Escultura Cerâmica de Grande Formato e seus processos de cozedura*, apoiado pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia.



fig.8_ Resultado final. Da esquerda para a direita, o autor, Karthik Velar e Mestre Palanisamy

Anotações para a elaboração de um Monumento ao Autoexílio Ameríndio Kaiwá e Guaraní Notes for the elaboration of a Monument to the Kaiwá and Guaraní Amerindian's Self-Exile

Letícia Larín, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes; CIEBA

Resumo/ Abstract

Estas anotações procuram oferecer um panorama sobre o atual estado do complexo prático-teórico, que trata da elaboração de um Monumento ao Autoexílio Ameríndio Kaiwá e Guaraní para uma territorialidade portuguesa, numa tese de doutoramento artístico-prática em Belas-Artes, com especialidade em Escultura. O enredo procura desentrelaçar problemáticas na busca por constituir um espaço de conexão antropológica, no qual se consideram, conjuntamente, elementos da cultura material indígena e da arte contemporânea ocidental. O processo dessa empreitada acompanha-se pelo esboço de uma perspectiva de cunho utópico, infiltrada por correntes de tendências anti patriarcalistas, plurinacionais, biocêntricas e decoloniais, e sintetizada sobre a noção irónico-crítica de «movimento do autoexílio».

These notes propose to offer an overview on the current state of the practical-theoretical complex, which deals with the elaboration of a Monument to the Kaiwá and Guaraní Amerindian's Self-Exile, in an artistic-practical doctoral thesis in Fine Arts, with specialization in Sculpture. The plot seeks to disentangle problematic issues on considering, within the scope of contemporary Western art, elements of indigenous material culture. The process of this endeavor is accompanied by the outline of a utopian perspective, infiltrated by anti-patriarchal, plurinational, biocentric and decolonial tendencies, and synthesized by the ironic-critical notion of «self-exile move-

Introdução

Neste texto é compartilhado o processo, de elaboração de um Monumento ao Autoexílio Ameríndio Kaiwá¹ e Guaraní² para uma territorialidade portuguesa, imiscuído na trama conceitual da tese de doutoramento artístico-prática, com especialidade em Escultura, que a presente autora desenvolve na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Como a feitura do trabalho encontra-se em andamento, o objetivo destes escritos é entrelaçar o encaminhamento prático ao teórico alcançados até o momento, de modo a fazer transparecer a pertinência entre o argumento conceitual e a sua conformação estético-material.

A tessitura, desta pesquisa no âmbito académico, tem

1 - Neste artigo, a grafia dos nomes de grupos étnicos e das palavras em Guaraní, que não são acompanhadas por outras discriminações, dão-se conforme a proporcionada em Dooley (2006; 1998). Ainda assim, respeitando-se a linha indicada por Egon Schaden (1974: 15), em todos os casos prima-se pelas normas da convenção assinada em 1953 (Participantes da 1ª Reunião Brasileira de Antropologia, 1954: 152) e, por isso, opta-se por não utilizar o til e por escrever os nomes de etnias com a primeira letra em maiúsculo.

2 - Dado o estado processual em que este trabalho encontra-se, o título apresentado é provisório.

sido permeada por diversos experimentos plásticos, investigações transversais e reflexões tangenciais. Todo esse arsenal tem contribuído à precisão do argumento teórico, assim como à apreensão do caráter final a ser concretizado no referido monumento, sendo essa peça a principal, concernente ao produto artístico-material a ser concluído no domínio da referida tese. Com isso, esta breve reflexão é alinhavada através de elementos cruciais determinados, até o presente momento, para constarem no monumento. A partir destes pontos objetivos enunciam-se, então, alguns conceitos recíprocos e, a um só tempo, fundamentais ao argumento conceitual, sem que haja um cuidado em explicá-los com profundidade.

Dado que este formato expõe uma visão panorâmica, ele discrimina apenas uma síntese do atual estado do monumento, em elaboração, com respeito à estrutura teórica que nele incide. Nesse caso, muitos termos citados são mencionados, no corpo do texto, por serem índices de conceitos essenciais à investigação em questão. Entretanto, como a densidade dos mesmos conflitua com o espaço disponibilizado por estes escritos, eles não são devidamente desenvolvidos. O caráter desta reflexão é, mais bem, pontuar noções que requerem a área da tese

para serem explicadas. Assim sendo, embora a inserção dessas palavras não abarque sentidos alternativos aos apreendidos pelos estudiosos citados, em muitos casos ela articula um complexo discursivo distinto, elaborado pela presente autora. Desse modo, esses tópicos propiciam um esboço, não exaustivo, do referencial teórico que sustenta a pesquisa.

Desenvolvimento

Vértice Ereto e Armadilha

*Idée Fixe: estudo para um monumento aos guarani-kaiowá*³ é o título de uma *performance* apresentada por Letícia Larín em 2019, no evento *Hors-Lits #2 Lisboa*, sob curadoria e organização de Lise Bardou e Trécy Afonso. A peça sintetiza uma série de reflexões diversas, da artista, sobre aspetos básicos a serem levados em conta na elaboração, tanto de um monumento, quanto de um aos Kaiwá e Guaraní⁴. O seu enredo foi desenvolvido junto à interação com esculturas no espaço público de Lisboa (Img. 1), as quais, ou se relacionam com a colonização do Brasil, ou instam questões basilares relevantes à autora.

Algumas conjunturas, reveladas nesta *performance*, destacam-se à presente reflexão. Uma diz respeito a estruturas verticais que são comumente reconhecidas em monumentos de “grandes civilizações”, como colunas, pedestais longilíneos, obeliscos e pelourinhos. Elementos formais desse tipo, segundo interpretações pós-freudianas (Peck, 2004: 1213), remetem ao patriarcado, já que apontam a níveis hierárquicos – e tecnológicos – superiores que se mostram, à larga distância, como eixos independentes e onipotentes, em situação de primazia e controlo (Foucault, 2008) quanto a esferas subalternas (Guha *et al.*, 1988). Esse tipo de estrutura, familiar à perspectiva artístico-ocidental, foi eleito para funcionar como uma “armadilha” ao olhar, da

3 - A grafia do termo «Guaraní-Kaiowá», nesse título, difere da utilizada no presente texto por coincidir à opção auferida aquando da realização da peça artística em questão.

4 - Kaiwá e Guaraní referem-se, respetivamente, às etnias ameríndias Guaraní-Kaiwá e Guaraní-Nhandéva. Se bem que é certo que ambas culturas apresentam diferenças marcantes, é-o também que as suas cosmovisões convergem em muitos aspetos. A opção por tratar de ambos universos em concomitância, neste trabalho, deve-se ao enfoque na Reserva Indígena de Dourados, no estado de Mato Grosso do Sul, Brasil. A maior população nessa terra indígena é Kaiowá e Guaraní, sendo as lutas políticas locais referentes acionadas conjuntamente. Como o destino desses grupos culturais encontra-se entrelaçado, é apropriado considerá-los em comunhão.

cultura dominante, incidido sobre o monumento aos Kaiwá e Guaraní a ser instituído em terreno português.

Esse “mecanismo de armadilha” utiliza-se, largamente, em tentativas de converter ameríndios em “civilizados”. Como exemplo colonial há a nomeação do Deus cristão por Tupã – uma divindade indígena –, para que os índios, mesmo proferindo o nome de Tupã, aproximassem-se dos ensinamentos do pai dos filhos de Cristo (Leite, 1993: 155). De um modo similar, essa estratégia lança-se, também, por indígenas em processo de sincretismo cultural (Clifford, 1988). Num caso Kaiwá, sobre a origem do formato em cruz do instrumento cosmo-espiritual pau de *chiru* (Melìà *et al.*, 1976: 171; Mura, 2010: 130), uma hipótese plausível (Motolinía, 2014) justifica-se por uma vontade Guaraní em manter a cultura autóctone sem, entretanto, entrar em conflito com jesuítas.

Dada a territorialidade de instauração do monumento – que pode ser um local em Portugal ou uma ambientação situada na História da Arte portuguesa –, a inclusão dessa “artimanha” no monumento visa, não trapacear pessoas, mas, captar a atenção das mesmas através de um caractere que lhes seja comum. Por outro lado, a forma abstrata de um vértice ereto sintetiza uma problemática a ser desvelada pelo monumento em questão: a de suplantar a noção antropocêntrica pela biocêntrica (Gudynas, 2014). Uma representação simbólica desta transformação de paradigma pode ser conferida na montagem digital *Coluna Infinita* (Img. 2), releitura da conhecida obra do escultor moderno romeno Constantin Brancusi (Hobita, 1876 – Paris, 1957). Enquanto a coluna de Brancusi versa sobre uma propagação ao infinito com a utilização de infinitos módulos – ou seja, de recursos ilimitados – em direção ao céu – situação na qual os módulos inferiores recebem mais peso que os superiores –, a desconstrução e reconfiguração desta peça, observada na imagem apresentada, concebe o infinito como uma cadeia cíclica em interdependência – ou seja, como um sistema em reciprocidade (Temple, 2003) perpetuado infinitamente, assim como um ecossistema em harmonia.

Uma outra possível solução, à desconstrução simbólica deste paradigma, adveio do contato com um monumento próximo ao Terreiro do Paço em Lisboa, no qual duas

colunas formam uma espécie de pórtico ao Rio Tejo (Img. 3). Um fragmento do áudio que acompanha a vídeo-projeção, durante a já mencionada *performance*, sumariza a operação averiguada:

Voltando, então, à estrutura central...

Talvez funcione, no meio da composição, ao invés de um estilo ereto, um tipo de portal.

A travessia evidencia o caráter transitivo da utopia.

O esforço comum das pessoas dirige-se, então, a um local de passagem, de transição.

É como o ato de cruzar o oceano e de chegar a outra terra, e de encontrar a outra gente.

Esta atenção insta à instância do encontro, do reencontro, da “reconexão”.

O monumento-portal é, assim, um pretexto para o rever-se.

Ele funciona como uma pele, que propicia contatos. (Larín, 2019)

IV.II) Universalismo e Identidade Kaiwá e Guaraní

A segunda questão a ser ressaltada da *performance Idée Fixe: estudo para um monumento aos guarani-kaiowá* refere-se ao intento, da artista, em enunciar questões básicas a constarem num monumento de sua autoria, independentemente da temática do mesmo. Essa volição denota a presença de um conjunto de noções preliminares, as quais seguem a linha de um universalismo a ser discutido junto a Alain Badiou (2005) e Slavoj Žižek (2006). No pensamento proposto, considerado aqui junto à tarefa de desenvolver um monumento aos ameríndios Kaiwá e Guaraní, o objetivo não seria regressar à situação ancestral em que viviam estes grupos étnicos – mesmo porque, para isso, a obra a ser construída não poderia ser da tipologia ocidental do monumento: caberia exclusivamente à comunidade instaurar o que lhe parecesse em seu *tekoa*.

Convém ressaltar que, estando os Guaraní num *tekoa*, numa terra que permite aos Guaraní praticarem o Bem Viver (Melià, 2015) e serem felizes (Vera *et al.*, 2020), não há necessidade em que eles realizem pontes interculturais. Em contrapartida, estando a presente artista contemporânea numa ambientação utópica, não há necessidade em que ela pense sobre um monumento aos Kaiwá e Guaraní. O objetivo da tese em questão, por conseguinte, é inspirar-se nas citadas culturas ameríndias para trabalhar no âmbito da

cultura ocidental – entendendo-se «cultura» em seu sentido mais amplo –, de modo a que a última seja incorporada por preceitos indígenas. Em via oposta, para que se conclua um intercâmbio ético na arte (Foster, 2005), é primordial atentar-se às consequências da retroalimentação do trabalho nas culturas aborígenes.

Incorporar essa almejada influência da “alma vermelha” não implica, de fato, em destituir todos os valores outorgados pelo primado do Ocidente, já que muitas das noções “normalizadas” – ao menos idealmente –, por exemplo pelos Direitos Humanos, entendem-se, neste texto, como preceitos universais. Como ideia-base universal a ser considerada num monumento, por exemplo, instou na referida *performance* uma atenção com os entes que se relacionam com a obra. As ideias apresentadas no ato performativo foram desde a disposição de paredes para que indivíduos possam realizar pichações e *graffiti*, passando por pedestais nos quais as pessoas possam organizar manifestações ativistas e bancos nos quais possam sentar-se e dormir, a materiais e estruturas favoráveis à interação com sujeitos dos reinos animal não-humano e vegetal.

À luz dessas noções e em conversa com a Guaraní-Nhandéva Kunha Yxapy (Rosilei Souza, Reserva Indígena de Dourados, 1978), durante o desenvolvimento do trabalho de campo na Reserva Indígena de Dourados, a presente autora mostrou à ameríndia a maquete observada na Img. 4. Kunha Yxapy concordou que a forma circular, construída com sementes, alude a uma perspectiva que caracteriza uma aldeia indígena através de uma dimensão comunitária. Mas ela ressaltou, também, ser esse entendimento precário, pois, a aldeia é conformada por diversas agrupamentos. Com isso, ela sugeriu que uma representação mais efetiva teria, não um, se não, vários círculos.

Porém, a Nhandéva acrescentou que um elemento mais adequado, para que os sujeitos de sua cultura se reconhecessem, seria o que fizesse do monumento um ponto de enfoque de olhares e de relações. Isso, porque a circularidade supostamente incitada pelas paredes de uma *ogapysy*⁵ (casa indígena para fins religiosos), por exemplo, simboliza apenas uma carapaça para rituais, um invólucro inerte para a ocorrência de momentos de convívio e

5 - Embora em Dooley (2006; 1998) figure *opy*, toma-se aqui a liberdade de primar pelo termo usualmente utilizado na região de Dourados, estado de Mato Grosso do Sul, Brasil.

interação socioculturais. Como a peça procurada pela presente autora não reivindica ser suporte de relações mas, sim, acionar relações, o elemento da cultura material ameríndia auferido como mote do monumento foi, conseqüentemente, uma espécie de altar que se encontra junto às casas de reza. É ao seu redor que as coreografias corporais, os cantos e os manejos dos utensílios espirituais ocorrem. Esse tipo de altar, seja no interior ou no exterior da *ogapysy*, é, junto com o líder religioso (*nhanderu*) ou a líder religiosa (*nhandesy*⁶), o núcleo de mobilização das culturas Kaiwá e Guaraní.

Do contato entre Kunha Yxapy, uma artesã, agricultora e mãe, e Leticia Larín surgiu o trabalho artístico-cultural em coautoria *Hayhu Nhanderetê (a gente ama a vida da gente): Remédio Indígena* (Img. 5). O fato de a relação, entre a Nhandéva e a artista paulistana, ter levado à concretização de projetos em parceria é demonstração, *per se*, de uma conjuntura universalista. Kunha Yxapy esforça-se por promover a manutenção de sua cultura ancestral, numa região dominada pelos interesses do agronegócio. Leticia Larín esteve nessa localidade, em busca de apreender modos de produzir uma arte que fomente o plurinacionalismo (Barié, 2014). Desse encontro, o valor universal que se constata é o da existência concomitante de territórios administrados sob diferentes cosmovisões económicas, culturais e políticas.

Por outro lado, sendo o mais valioso para a Guaraní a difusão de sua luta, em defesa dos ensinamentos herdados dos índios antigos, é necessário que o monumento manifeste um feitio apto a identificar as culturas Kaiwá e Guaraní. A experiência cotidiana desenvolvida *in situ* clarificou pouco a pouco que, para gerar uma estética que diga respeito às culturas indígenas em questão, basta apresentar elementos característicos – como certos grafismos em determinadas cores, ou adornos, objetos e construções produzidos com formas, técnicas e materiais específicos. Embora na atualidade seja simples elaborar figurações estereotipadas sobre os indígenas, aptas a veicular um cariz massificado à sociedade ocidental (Said, 1979), ao ser incutida no monumento, essa faceta terá que ser discutida com atores das mencionadas culturas. Caso contrário, corre-se grande

6 - Embora a denominação Kaiwá e Guaraní para «rezadora» não figure em Dooley (2006; 1998), o uso do termo *nhandesy* é frequentemente averiguado em escritos sobre essas culturas (Chamorro et al., 2015: 795).

risco de oferecer uma visão sobre o índio na qual os Kaiwá e Guaraní, particularmente, não se reconheçam.

No caso do projeto *Hayhu Nhanderetê (a gente ama a vida da gente): Remédio Indígena* (Img. 6), por exemplo, a opção de Kunha Yxapy e Larín foi não tornar o pleito Kaiwá e Guaraní tão óbvio, visualmente e conceitualmente, para que os efeitos da peça fossem concordes aos intencionados pelas autoras. O trabalho foi elaborado a partir de um mapeamento dos monumentos no espaço público de Dourados, tanto da cidade quanto da Reserva Indígena. Esse reconhecimento do território urbanizado explicitou uma ausência do ato de valorizar a importância dos Guaraní para aquela região, através da exposição de marcos perenes à população. Essa instância ilustra, de certo modo, o forte preconceito que a identidade ameríndia sofre, em geral, da sociedade local – seja branca, indígena sem consciência de ser indígena e, até mesmo, indígena.

Como a intenção da peça era protagonizar uma retomada simbólica do território, que foi usurpado – com o desenrolar histórico – dos Guaraní, pela intervenção em monumentos no espaço público, uma estética explicitamente ameríndia geraria um sistemático sentimento de aversão nos transeuntes em geral. O resultado seria, então, um fomento à violência, e não à empatia, com respeito à causa ameríndia. Com isso, decidiu-se por fazer da pandemia da doença COVID-19 o tema do projeto, de modo a abordar uma questão de importância universal, prévia a interesses e desentendimentos culturais específicos.

Foram produzidas cinquenta bandeiras, diversificadas em dez modelos, com dizeres sobre remédios do mato que servem à prevenção da mencionada doença, sendo metade instalada na cidade e metade nas aldeias Jaguapiru e Bororó – as quais conformam a Reserva Indígena de Dourados. Além disso, cento e cinquenta máscaras, que aludem a cinco remédios indígenas – sucupira, limão, casca do tronco do jatobá, sabugueiro e pariparoba –, foram distribuídas na mencionada Reserva. Kunha Yxapy aclarou que o simples fato, de a mensagem transmitida ser indígena, outorga validade no apoio da peça à causa Guaraní. Ela explicou que esse projeto é apto a identificar as culturas em questão pelo teor dos remédios do mato e processos de tratamento que são compartilhados, como limpar os pulmões fazendo inalação com remédio do mato ou tomar banho no remédio

do mato. Com isso conclui-se que, para a elaboração do referido monumento, há que ater-se a uma coerência – quanto a preceitos peculiares das culturas Kaiwá e Guaraní – não somente estilística e material mas, também, temática e conceitual – seja num nível geral e abrangente, seja num nível específico.

Considerações finais: *Yvyra'i Marangatu* e *Tata Rendy'y*, e Autoexílio

O processo de confronto da presente autora, sob a circunstância de realizar uma investigação de doutoramento, com as culturas Kaiwá e Guaraní, levou à conscientização sobre o quanto o individualismo cosmopolita – que marca a cultura ocidental metropolitana – gera um estilo de vida destituído de arraigamento com respeito à terra. Essa foi a suma crítica revelada por esse contato interétnico. A partir dela, foi decidido observar as culturas aborígenes, em foco, sob o prisma da relação espacial, para, em comparação com o manejo do espaço através da materialidade na arte, auferir tipos de estratégias artísticas aptas a trabalhar em prol da incorporação do sentimento de pertencimento à terra.

Essa temática foi reflexionada numa conferência (Larín, 2020), da qual extraiu-se um tópico, precípuo aos objetivos do monumento em questão, em comparação: a espacialidade flexível Kaiwá e Guaraní – manifestada por exemplo na transmissão oral da cultura, no nomadismo ao abandonar-se um assentamento para ir a outro ou rumar à Terra Sem Males, na constante transformação que dinamiza a unidade sociológica através da circulação das pessoas entre fogos domésticos (Pereira, 2004: 52) e no ato de criação que consiste a edificação da casa (Pereira, 2004: 67) – e a materialidade em transformação na arte ocidental. Os artistas tratados na apresentação foram Mira Schendel (Zurique, 1919 – São Paulo, 1988) e Chris Burden (Boston, 1946 – Topanga Canyon, 2015), por apresentarem obras que se lançam a um desenvolvimento perpétuo. A partir desse mote mantém-se também, em suspensão, uma especial atenção às instalações de Giuseppe Penone (Garessio, 1947), nas quais esculturas em bronze, um material extremamente rígido, interagem com organismos vivos da natureza, como plantas e árvores.

A solução, por esse tipo de discursividade material, resulta da intenção de produzir um monumento que seja

apreendido mais como sujeito de agência (Gell, 1998) – assim como parte considerável dos artefactos Kaiowá e Guaraní – que como objeto. Essa perspectiva, que observa os entes do mundo em seu caráter ativo, foi indicada na já mencionada *performance*, através por exemplo do título *Idée Fixe*⁷. Ao advir dos questionamentos de Paul Valéry (1965) sobre o caráter inconstante das ideias – sobre a incapacidade das ideias em serem fixas –, a relação performativa com monumentos buscou mostrar que, inclusive, as ideias postas numa obra – supostamente – inerte transformam-se, conforme o ambiente em interação. A noção de monumento efêmero que prima nessa peça (Img. 7) deve-se a essa questão, de incorporar no monumento um tipo de “autoconsciência” sobre a abertura relacional (Belting, 2009; Didi-Huberman, 2002) que é intrínseca ao seu posicionamento na realidade concreta.

Por outro lado, no decorrer dessa *performance*, materiais de uso cotidiano foram reorganizados de modo a gerarem um chocalho, proposto como sendo um *mbaraka*⁸ (Img. 8) – instrumento Kaiwá e Guaraní que manifesta a personalidade do seu autor. Essa transposição da forma sagrada indígena para outros âmbitos, segundo o rezador Kaiwá Chipé (Roberto Arce Isnard, 1956, Aldeia Jaguapiru), pode ser realizada desde que se mantenha a intencionalidade original. Ele atestou sobre esse assunto ao referir-se ao *jeovasa*⁹, uma benção (Melià *et al.*, 1976: 237), um passe para atrair boa sorte e “abrir os caminhos”. Segundo ele, embora o pertencimento pleno dessa formalidade coreográfica, gestual e oral, resida na conjunção entre o *yvyra'i Marangatu* (Benites, 2014; Pereira *et al.*, 2018) – espécie de altar sagrado Kaiwá (Img. 9) – e o *nhanderu*, a réplica desse ato em outros espaços é válida.

Com isso, ao constatar o interesse da presente autora em expressar noções imbuídas no *yvyra'i Marangatu*, Chipé esclareceu a forma de uma alusão feita com um arco e duas flechas (Img. 10). O imprescindível, comentou o rezador, é manter um eixo principal central – o arco, nesse caso – que, ao depender de outros pares para sustentar-se, é ladeado por duas estruturas verticais e paralelas – nesse

7 - «*Idée Fixe*», em francês, traduz-se ao português por «Ideia Fixa».

8 - Embora em Dooley (2006; 1998) apareça o termo «*mbaraka miri*», mantém-se apenas o «*mbaraka*» por ser o termo utilizado correntemente na região de Dourados.

9 - A grafia desse termo corresponde à encontrada em Melià *et al.* (1976: 237).

caso, as flechas. A planificação estrutural do monumento em desenvolvimento, concernente à “desconstrução” simbólica do citado “vértice ereto”, fica portanto resolvida com essa contribuição do *nhanduru*. Essa solução formal ecoa mecanismos referentes à liderança Guaraní, como a viabilização do protagonismo do chefe de guerra «principal» ou do profeta «xamã» (Sztutman, 2005) em dependência do engajamento, de confiança e credibilidade, mantido com o grupo social em questão – conformado por indivíduos que decidem autonomamente daí participar e pertencer. Além disso, haver um ponto de encontro, para as alteridades, coaduna ao apreço por certos preceitos universais – como o estabelecimento de relações harmônicas com a Natureza – aptos a intermediar as relações fronteiriças num cenário, de fato, intercultural (Mignolo, 2007).

É nesse elo que a inconstância da “alma selvagem” (Viveiros de Castro, 2006) revela ser uma estratégia, apta à manutenção perpétua da memória indígena (Krenak, 1992), a qual concebe a relação ameríndia com o meio-ambiente. Em visita à *nhandesy* Guaraní Dona Teresa (Img. 11), ela fez *jeovasá* junto a um tipo de altar sagrado Guaraní – *tata rendy’y*¹⁰ –, o qual, segundo Cajetano Vera (2020), significa “força do poder do Tupã Guasu (Deus Grande)”. Contudo, diferentemente de Chipé – que referiu com «*jeovasá*» a desobstrução dos caminhos para a condução de uma vida almejada pela pessoa –, os gestos da rezadora evocaram Tupã, o qual ingressou por ambas entradas da *ogapysy*. Do que a divindade trouxe consigo, *tata rendy’y* filtrou os males e disseminou, a substância restante, pelo Mato Grosso do Sul e por todo o planeta.

Embora as falas e os gestos de Dona Teresa e de Chipé tenham diferido em forma, a intenção, de conduzir uma realidade permeável ao que age em benefício do *continuum* do Bem Viver – modo de viver que permite ao Guaraní ser feliz –, mostrou-se invariável. O Bem Viver, por conseguinte, depende da vitalidade da Mãe Terra. Esse movimento espiritual Guaraní, num cenário atual globalizado por dinâmicas capitalistas, faz dos nativos das terras brasileiras estrangeiros em seu território original (Brighenti, 2010). A cosmovisão Guaraní revela uma lucidez quanto a valores básicos vitais – universais –, como por exemplo quanto à interdependência entre os entes que compõem

10 - A tradução desse nome, proferido oralmente por Dona Teresa, à escrita foi feita pelo Prof. Cajetano Vera (Aldeia Pirajuí, Paranhos, 1968).

a existência. Nesse sistema cósmico-natural cada espécie possui um espaço para existir do modo que lhe convenha, sendo essa conjuntura proposta, na tese de doutoramento que se elabora, pelo «movimento do autoexílio».

O discurso proferido pelo monumento em elaboração compreende que, caso a realidade mundial fosse povoada por realidades diversas e conformadas segundo as necessidades das populações existentes, os ameríndios que lutam por retomar o seu território ancestral poderiam, simplesmente, migrar a um local adequado para reproduzir ou instituir o estilo de vida que almejam. Ou seja, eles poderiam autoexilar-se caso não estivessem contentes. De um modo similar, neste mundo utópico, a presente autora, caso quisesse, poderia autoexilar-se num território organizado com base em valores indígenas – como o Bem Viver, o Teko Porã, o Sumak Kawsay e o Sumak Qamaña (Albó, 2017) –, que primam pela reciprocidade e cooperação ao invés de pelo lucro e vantagem econômico-social.

A “luz” sobre o potencial crítico, que a noção de «exílio» (Said, 1994) pode projetar num cenário dominado por valores do capital, adveio de Carlos Vidal (2008). O método para observar – na tese de doutoramento em questão – o percurso do movimento do autoexílio, na história da arte, considera, devido ao seu caráter decolonial (Mignolo *et al.*, 2018), a representação do indígena na arte portuguesa. Concorde a elaborações dos estudos pós-coloniais (Said, 1979), na origem desse trajeto – num contexto colonial – o índio foi captado na arte através de estereótipos, mais condizentes à visão eurocêntrica – e não à aborígene. No decorrer artístico-histórico houve uma gradual desconstrução dessa perspectiva, unívoca, resultando numa atualidade artística de léxico impresso pela convivência da diversidade. Embora essa instância esteja longe de concluir-se na realidade entremeada à concreção político-administrativa, ela inunda o ideário da arte contemporânea. A arte contemporânea encontra-se, em grande medida, enclausurada na instituição artística e, portanto, isenta da possibilidade de autoexilar-se plenamente no território mundano. Ainda assim, sendo os trabalhos artísticos sujeitos – e não objetos –, eles impelem fraturas nas estruturas sistêmicas que lhes constroem, somando forças à insurgência de um outro cenário – alternativo, que apresente territorialidades infundidas por alteridades. No caso de Jimmie Durham, as suas formulações estéticas primam por uma ordem social ordinária e não espetacular

(Debord, 2005) – não fascinada pelo poder e não alienada (Marx, 2007) quanto a valores essenciais referentes ao “sentido direto” do trabalho na vida humana. O teor de sua trajetória pode ser reconhecido como síntese do movimento do autoexílio na arte contemporânea, ao dispor concomitantemente elementos étnicos, híbridos, singulares e universais (Vidal, 2002).

Uma síntese sobre Jimmie Durham poderia enfatizar o seguinte: à ideia do artista como redentor de uma identidade individual e, perigosamente, de uma ideologia colectiva (Beuys e a “germanidade”), opõe entretanto Jimmie Durham a mais absoluta ironia e irrisão, desenvolvendo uma biografia recheada de gestos intragáveis no mais puro e politicamente correto espírito da boa consciência. Por outro lado, a irrisão, bastardia, pobreza, insignificância, ausência de escala monumental e a ambiência mais ou menos caótica das “assemblages” e instalações de Durham afastam liminarmente toda e qualquer tentativa de desenhar profeticamente um destino mítico para o artista. Aqui, mais próximo do lixo que da divindade. (Vidal, 2002: 229)

Bibliografia

Fontes orais

VERA, Cajetano; ÁVILA, Nelson da Silva; SOUZA, Rosilei. **Conversa na Feira Agroecológica Indígena**. Interlocutor: Letícia Larín. Reserva Indígena de Dourados, 16 Abr. 2020.

VERA, Cajetano. **Troca de mensagens escritas sobre altar sagrado Guaraní**. Interlocutor: Letícia Larín. Aplicativo WhatsApp, 21 Nov. 2020.

Referências bibliográficas

ALBÓ, Xavier – Suma Qamaña = El Buen Convivir. **Revista Culturas Jurídicas**. Niterói: UFF. 4:8 (2017) 1-16.

BADIOU, Alain – **Saint Paul – La Fondation de l’Universalism**. 1ª ed. Paris: Quadrige, 2005 [1997]. 136 p. ISBN 978-2-13-063247-4.

BARIÉ, Cletus Gregor – Nuevas Narrativas Constitucionales en Bolivia y Ecuador: el buen vivir y los derechos de la naturaleza. **Latinoamérica – Revista de Estudios Latinoamericanos**. México. ISSN 2448-6914. 2:59 (2014) 9-40.

BELTING, Hans – **Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte**. Madrid: Akal, 2009 [1990]. 744 p. ISBN 978-84-460-1331-0.

BENITES, Tônico – Recuperação dos territórios tradicionais guarani-kaiowá. Crônica das táticas e estratégias. **Journal**

de la Société des Américanistes. Paris. ISSN 1957-7842. 100:2 (2014) 229-240.

BRIGHENTI, Clovis Antonio – **Estrangeiros na própria terra: presença Guarani e Estados Nacionais**. Florianópolis: EdUFSC, 2010. 282 p. ISBN 978-85-328-0453-2.

CHAMORRO, Graciela; COMBÈS, Isabelle (Orgs.) – **Povos Indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura e transformações sociais**. Dourados: Editora da UFGD, 2015. 934 p. ISBN 978-85-8147-132-7.

CLIFFORD, James – **The Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art**. 1ª ed. Cambridge: Harvard University Press, 1988. 392 p. ISBN 0-674-69842-8; 0-674-69843-6.

DEBORD, Guy – **Society of the Spectacle**. Londres: Rebel Press, 2005. 119 p. ISBN 0-946061-12-2.

DIDI-HUBERMAN, Georges – **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires: Manantial, 2002. 183 p. ISBN 9789875000094.

DOOLEY, Robert A. (Org.) – **Léxico Guaraní, Dialeto Mbyá com informações úteis para o ensino médio, a aprendizagem e a pesquisa linguística**. Porto Velho: Sociedade Internacional de Linguística, 2006.

_____ (Org.) – **Léxico Guaraní, Dialeto Mbyá: versão para fins acadêmicos – Com acréscimo do dialeto nhandéva e outros subfalares do sul do Brasil**. Porto Velho: Sociedade Internacional de Linguística, 1998.

FOSTER, Hal – O Artista como Etnógrafo. **Marte**. Lisboa. ISSN 1646-1584. Nº 1 (Mar. 2005) [1996] 10-40.

FOUCAULT, Michel – **Nascimento da Biopolítica – Curso dado no Collège de France (1978-1979)**. 1ª ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [2004]. 474 p. ISBN 978-85-336-2402-3.

GELL, Alfred – **Art and Agency: An Anthropological Theory**. 1ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1988. 271 p. ISBN 0-19-828013-0; 0-19-828014-9.

GUDYNAS, Eduardo – **Derechos de la Naturaleza – Ética biocêntrica y políticas ambientales**. 2ª ed. Lima: Programa Democracia y Transformación Global; CooperAcción; RedGE; CLAES, 2014. 224 p. ISBN 978-612-46530-3-2.

GUHA, Ranajit; SPIVAK, Gayatri (Eds.) – **Selected Subaltern Studies**. 1ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1988. 448 p. ISBN 0195052897; 978-0195052893.

KRENAK, Ailton – Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, Adauto (Org.) – **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 201-204. ISBN 8571642885.

LARÍN, Letícia – Arte ocidental e cultura kaiowá e guarani:

estratégias de ativação de espaços ausentes [em linha]. In: **Movimentos Reflexos**. Lisboa: CIEBA; FBAUL, 2020. Conferência. [Consult. 24 Nov. 2020]. Disponível em <URL: https://www.youtube.com/watch?v=W5-iLsfIN_8>.

_____ - **Idée Fixe: estudo para um monumento aos guarani-kaiowá**. In: **Hors-Lits #2 Lisboa**. Lisboa: Hors-Lits Réseau d'Actes Artistiques, 2019. Performance artística.

LEITE, Serafim S. J. - **Breve História da Companhia de Jesus no Brasil 1549-1760**. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa (A.I.), 1993. 448 p. ISBN 972-571-294-3.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich - **A Ideologia Alemã - Crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)**. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. 614 p. CDD 335.4; CDU 330.85.

MELIÀ, Bartolomeu; GRÜNBERG, Georg; GRÜNBERG, Friedl - **Los Pañ-Tavyterã - Etnografía guaraní del Paraguay contemporáneo**. Assunção: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica, 1976. 295 p.

_____ - El buen vivir se aprende. **Sinéctica - Revista Electrónica de Educación**. Guadalajara: ITESO. N° 45 (2015) 1-12.

MIGNOLO, Walter D. - **La Idea de América Latina - La herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gerdisa Editorial, 2007. 241 p. ISBN 978-84-9784-094-1.

_____; WALSH, Catherine E. - **On Decoloniality: concepts, analytics, praxis**. Durham; Londres: Duke University Press, 2018. 291 p. ISBN 9780822371779; 9780822370949; 9780822371090.

MOTOLINÍA, Fray Toribio de Benavente - **Historia de los Indios de la Nueva España**. Madrid: Real Academia Española - CECE, 2014. 445 p. ISBN 84-617-0715-X; 978-84-617-0715-7.

MURA, Fábio - A trajetória dos *chiru* na construção da tradição de conhecimento Kaiowa. **Mana**. UFRJ. 16:1 (2010) 123-150.

PARTICIPANTES DA 1ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA - Convenção para a grafia dos nomes tribais. **Revista de Antropologia**. 2:2 (Dez. 1954) 150-152.

PECK, William - Obelisk. In: BOSTRÖM, Antonia (Ed.) - **The Encyclopedia of Sculpture: Volume Two - G-O**. Nova Iorque: Fitzroy Dearborn, 2004. pp. 1213-1215. ISBN 1-57958-429-2.

PEREIRA, Levi Marques - **Imagens Kaiowá do Sistema**

Sociale seu entorno. Orientação de Márcio Ferreira da Silva. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, 2004. 440 f. Tese de doutoramento.

_____; SILVESTRE, Célia Foster; CARIAGA, Diógenes Egídio Orgs.) - **Saberes, Sociabilidades, Formas Organizacionais e Territorialidades entre os Kaiowá e os Guarani em Mato Grosso do Sul**. Dourados: Editora da UFGD, 2018. 159 p. ISBN 978-85-8147-145-7.

SCHADEN, Egon - **Aspectos fundamentais da cultura guaraní**. 3ª ed. São Paulo: E.P.U.-EDUSP, 1974. 209 p. CDD-390-00981.

SAID, Edward W. - **Orientalism**. 1ª ed. Nova Iorque: Vintage Books, 1979. 368 p. ISBN 0-394-74067-X.

_____ - Reflexions on Exile. In: ROBINSON, Marc - **Altogether Elsewhere: writers on exile**. 1ª ed. Boston: Faber & Faber, 1994. pp. 137-149. ISBN 0571198295; 978-0571198290.

SZTUTMAN, Renato - **O profeta e o principal - A ação política ameríndia e seus personagens**. Orientação de Dominique Tilkin Gallois. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, 2005. 458 f. Tese de doutoramento.

TEMPLE, Dominique - **Teoría de la Reciprocidad**. 1ª ed. La Paz: Padep-GTZ, 2003. 458 p.

VALÉRY, Paul - **Idée Fixe**. Bollingen Series XLV Vol. 5. Tradução de David Paul. Nova Iorque: Pantheon Books, 1965. 125 p. ISBN 0710022131; 978-0710022134.

VIDAL, Carlos - Edward W. Said (1935-2003): Exílio, arte e diferença. Versão inédita revista de: Edward W. Said: O exílio contra a diferença. **Prelo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Vol. 7 (Jan. 2008).

_____ - 17 - Jimmie Durham: Étnico, híbrido, singular, universal. In: **A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea**. 1ª ed. Oeiras: Celta Editora, 2002. pp. 229-238. ISBN 972-774-154-1.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo - **A Inconstância da Alma Selvagem - e outros ensaios de antropologia**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [2002]. 552 p. ISBN 85-7503-126-0.

ŽIŽEK, Slavoj - **The Parallax View**. Cambridge; London: The MIT Press, 2006. 429 p. ISBN 0-262-24051-3.

aos guarani-kaiowá, 2019. Performance, 20 min, Hors-Lits #2 Lisboa. Registro por Coletivo Contracampo. Fonte: Própria.



Img. 1 – Letícia Larín, *Idée Fixe: estudo para um monumento aos guarani-kaiowá*, 2019. Performance, 20 min, Hors-Lits #2 Lisboa. Quadro da vídeo-projeção. Fonte: Própria.



Img. 2 – Letícia Larín, *Coluna Infinita*, 2020. Impressão digital sobre papel, 43,89 x 74,16 cm. Fonte: própria.



Img. 3 – Letícia Larín, *Idée Fixe: estudo para um monumento*



Img. 4 – Letícia Larín, *Maquete de Coluna Infinita com kapi'i'a (sementes Lágrimas de Nossa Senhora)*, 2020. Marcador permanente sobre sementes de kapi'i (Rosário), arame e madeira, 15 x 17 x 5,5 cm. Fonte: própria.



Img. 5 – Letícia Larín e Kunha Yxapy a instalar duas bandeiras

do projeto *Hayhu Nhanderetê (a gente ama a vida da gente): Remédio Indígena* na casa de reza Oga Mitã'i Potyrory, da *nhandesy* Guarani Dona Teresa, com a supervisão da mesma. Nas bandeiras lê-se "Xarope da casca do limão é bom pra gripe" e "Sucupira é dipirona do mato: boa para febre, gripe e dor no corpo". Reserva Indígena de Dourados, 2020. Foto de Mel Madaa e Carlos R. Santana. Fonte: própria.



Img. 6 – Kunha Yxapy e Letícia Larín, *Hayhu Nhanderetê (a gente ama a vida da gente): Remédio Indígena*, 2020. Bandeira "Hayhu/Amor – Passe no corpo guiné em álcool para proteger de doenças graves" instalada no monumento a Toshinobu Katayama, município de Dourados. Foto de Mel Madaa e Carlos R. Santana. Fonte: própria.



Img. 7 – Letícia Larín, *Idée Fixe: estudo para um monumento*

aos guarani-kaiowá – *Monumento Efêmero*, 2019. Nanquim, pastel oleoso e papel sobre aglomerado de folhas de periódico pintado com acrílica; tinta em *spray* sobre t-shirt; plástico, balde, escova, molas, tampas de latas em alumínio e pedaços de luvas de borracha, 105 x 90 x 40 cm. Fonte: Própria.



Img. 8 – Letícia Larín, *Idée Fixe: estudo para um monumento aos guarani-kaiowá*, 2019. *Performance*, 20 min, Hors-Lits #2 Lisboa. Foto de Francisca Veiga. Fonte: Própria.



Img. 9 – Espécie de altar sagrado Kaiowá *yvyra'i Marangatu*. Acervo da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), 2020. Fonte: Própria.



Img. 10 – O *nhanderu* Kaiwá Roberto Chipé e sua esposa Guaraní Silvia Reginaldo (Aldeia Jaguapiru, 1961). Aldeia Jaguapiru, Reserva Indígena de Dourados, 2020. Fonte: Própria.



Img. 11 – *Nhandesy* Guaraní Dona Teresa em sua casa de reza *Oga Mitã'i Potyryry*, junto a espécie de altar sagrado *tata rendy'y*. Aldeia Bororó, Reserva Indígena de Dourados, 2020. Fonte: Própria.

Resumo biográfico

Letícia Larín nasceu em São Paulo (1982), de 2012 a 2016 residiu em Lima e desde 2017 vive e trabalha em Lisboa. Artista visual, investigadora e professora, é bacharel e licenciada em artes (FAAP, São Paulo), cursou o mestrado em História da Arte (PUCP, Lima) e é doutoranda em artes, na especialidade Escultura (FBAUL, Lisboa). Membro colaborador do CIEBA e do GT CLACSO Pensamento Geográfico Crítico Latino-Americano, em 2020 ganhou uma bolsa do Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO) e publicou um artigo numa revista latino-americana, e em 2019 publicou artigos em quatro revistas portuguesas e numa peruana. Seus projetos artísticos são usualmente desenvolvidos em torno a problemáticas sociais, e concretizados sob elementos simbólicos que resultam em instalações, *performances* ou conjuntos híbridos de peças – desenho, pintura, assemblagem, escultura, áudio, vídeo, *performance*, *workshop* – que funcionam como sistemas reflexivo-conceituais. Larín realizou residências artísticas nos EUA, Portugal e México, apresentou *performances* no Festival dos Canais (Aveiro, 2019), 515 Bendix (Los Angeles, 2018), ABLI – Bienal de Arte de Lima (2017), entre outros, e instalações de grande formato em Ílhavo e

Conditional Fictive Objects in Contemporary Sculpture Practice

Objetos Condicionais e Fictícios na Prática de Escultura Contemporânea

Rajaa Paixão

Lebanese-Portuguese visual artist based in Lisbon. Ongoing practice-based PhD in Fine Arts—Sculpture. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Abstract

This article presents an overview of a body of sculptural works developed for a practice-based research in Fine Arts. The research investigates contemporary sculpture as fictive object through subjectivity and its understanding in postmodernist theory, using real and imagined narratives as a catalyst. It adopts a reflective practice methodology to scrutinise the course of sculpture making when created under conditional spatiotemporal circumstances, with the primary objective of deepening the understanding of sculpture as (fictive) object and delineate its possible roles.

Abstrato

Este artigo apresenta uma visão geral de um corpo de obras escultóricas desenvolvidas para uma pesquisa baseada na prática em Belas Artes. A pesquisa investiga a escultura contemporânea como objeto fictício por meio da subjetividade e a sua compreensão na teoria pós-moderna, usando narrativas reais e imaginárias como catalisadores. Ela adota uma metodologia de prática reflexiva para escrutinar o curso da escultura quando criada em circunstâncias espaço-temporais condicionais, com o objetivo principal de aprofundar a compreensão da escultura como objeto (fictício) e delinear seus possíveis papéis.

Introduction

This article presents an overview of a body of sculptural works developed for a practice-based research in Fine Arts. The ongoing research investigates contemporary sculpture as fictive object through subjectivity and its understanding in postmodernist theory, using real and imagined narratives as a catalyst. It scrutinises the course of sculpture making when created under specific spatiotemporal circumstances. Creators respond to certain aspects of existence, particular to a personal journey, background, and experience, triggered by catalytic events manifesting at key stages of one's life. The result in art is an array of divergent reactions to the same trigger, betraying striking differences in perception and processes of making. This practical exploration reflects on the relevance of a personal artistic process and experience in the contemporary sculpture framework, and how subjective perception of reality exposes facets of the world we live in. The research considers several questions: How does the passage from personal narratives to public objects happen? To what extent can the perception of real and fictive narratives manipulate the becoming of a

sculpture and its constituents, alluding to specific materials, and initiate its juxtaposition with found objects? How can the real and the fictive coexist and how do they determine the creation of a sculptural work? What is the importance of objects and what symbolism do they represent to our condition? What can sculpture achieve with these roles on both personal and social levels? The inquiry adopts an experimental approach in a personal, circumstantial, and cultural context. The term *conditional sculpture* was specifically coined for this exploration. In this precise context, sculpture started being considered conditional after the creation process didn't run freely without drastic interruptions and limitations subject to unpredicted events, relating to early motherhood, and now, the global pandemic and its implications. The inquiry acknowledges these major intrusions to the art practice and studies the course of sculpture making accordingly. It investigates the metamorphosis real back-stories undergo when they merge with the fictive, and the narratives they jointly produce. Autobiography is employed as the source of the narrative translated into sculptures. By becoming a physical

object, autobiography transforms into 'autotopography' (González, 1995, p. 180) which at once refers to, and distinguishes itself from autobiography, by referring to "a spatial, local, and situational 'writing' of the self's life in visual art". The objectives of the research are to deepen the understanding of sculpture as object, elaborately as fictive object, delineate possible functions of fictionality in life, validate further the importance of subjectivity in art, and frame the context of creating under specific spatiotemporal circumstances and social conditions. Such a study holds relevance for social and spatial experiences and maps the universal relatable similarities of struggles and anxieties behind our perceptual disparities. It serves as an indicator for analysis and the study of several beliefs in society depending on our condition, background, gender, and influences during this point in history, a present considered contemporary. Most of all, it aims to delimit existing functions, and suggest new roles played by sculpture in this precise context. In a wider perspective, the inquiry seeks to uncover subliminal influences, demystify predefined universal stereotypes, rules and myths of no-nos in both the contemporary art scene and the social realm. The research focuses on the process of making as the primary source of self-reflection and findings, and uses the written theoretical study as a following support. Altogether the methodology consists of what Donald Schön (1983) defines as a reflective practice. It falls under James Elkins' (2005, pp. 8-16) second model in the configurations of Practice-based PhDs where the artwork is equal to the dissertation. It corresponds to thinking through making, yet doesn't fall under what Tim Ingolds (2013) defines as the art of inquiry. Ingolds thinks of making as a 'process of growth' and proposes to read making longitudinally rather than laterally, by answering to the flux and flows of the materials we work with, as opposed to starting with an idea in mind, and with a supply of the raw material needed to achieve it (pp. 20-22). The process adopted matches Ralph Holloways' (as cited in Ingolds, p. 41) understanding of the process of making clearly defined by a starting point and an end point. The creation of the sculptures began with 'both a plan and a finite set of component operations required to implement it'. These components are assembled bit by bit as the practice evolves, to constitute a totality that corresponds precisely to the original sketch and imagined sculpture. The type of activity undertaken is conceptual with the primary attempt to understand the creative artefacts themselves

(Sullivan, 2009, p. 62). The methods follow the rule of no rules, by conducting the research without restrictions as it is already restricted by nature, and letting the practice run its course. They involve a 'creative analytical processes (CAP) ethnography' (Richardson, 1999, p. 660), which includes autoethnography, fiction, writing stories, installations, and photographs. The methods used are validated and deemed effective by Carole Gray and Julian Malins (2004, p. 30), counting observation, visualization, drawing, lateral thinking, sketchbook/notebook, photography, video, experimentation with materials and processes, modeling/simulations, reflection-in-action, personal narrative, use of metaphor and analogy, organisational and analytical matrices, visual narratives, and critical writing.

Development

The body of artistic works entails several projects, each tackling a different theme. The first two projects are presented here. Even though the individual practical projects differ in themes and visual outcomes, they all share the same creation process and generic properties characterised by the following steps:

Catalytic event/inspirational trigger registered as a lingering idea and chosen to explore > Documentation + Autoethnography texts (optional or throughout) > Real back-story mixes with an imagined story > A new narrative is generated > Fictive objects pertaining to the unified narrative are imagined > Sketching of the fictive objects > Materials designated by the narrative > Execution/creation of the fictive objects in the studio > Installation/Individual documentation of each project > Reflective/autoethnography texts (optional or throughout)

Project I is titled *The water tank (TWT)* (2018), and was inspired by a familiar object from our daily life and its surroundings, an old water tank in Grândola, Portugal (Figs. 1,2). The structure of the tank was artistically documented and studied, and gradually resulted in the creation of four works. The first main sculpture reimagines the tank, followed by three supporting sculptures rethinking the tank and its surroundings.

In the autoethnography notes, the artefacts were analysed from two points of view separately, as an artist and as a mother.

As a visual artist [...] I can picture this structure in the park [...] Given a neat paint and placed out of context, the tank could

have been called public art, or a monument. [...] I look at the tank and imagine a collaboration between Robert Morris and Le Corbusier, a sculpture titled 'Untitled sur pilotis' [...] What happens when the narrative is not a clear post-creation reading, and when the viewer is unaware of the thinking behind it? [...] As a mother [...] Seeing my 2 year-old standing underneath the nearly 5m-high tank certainly triggered a sense of anxiety [...] I can't help but think about how mothers are supposed to be in the eyes of society: strong, solid, in control; when a tsunami might be taking place inside their mind. [...] In the case of the water tank, the water is tamed, controlled, powerless, reduced, and more prone to condition deterioration. [...] Does society reduce mothers to water tanks where the ageing process is a sign of degradation? (Paixão, 2019)

The notes determined intersecting dominant themes, such as Influence and movement, The good and the bad, The mother of the mother, Extendable properties, Criticism, Freedom, Fear, Crazy, Play, Time, Depth, The tactile and the sensorial, and Control. It pointed to concerns of social nature and myths around the image of the artist in the art scene, and the image of the mother in society. By metaphorically comparing the tank to a mother moulded by society, it demonstrated how the fictive narrative behind the sculptures recreated a fictive space where the mother was free from judgement and stereotypes, and how the choice of materials was made to materialise the ideas behind the narrative.

Scenario a: The tank has been downsized, the imperfect cube and the long base structures have been accentuated, and the tank has become less dominant. It has now conceded to show transparency and reveals its inside. The water has taken control over its destiny and has overflowed outside the tank. Instead of being threatening, the water lies calmly and peacefully on the tank, looking very vivid, free—yet composed—healthy, and doesn't appear to be affecting the balance of the tank. Residues have remained inside the tank, pure white, clean, harmonious, retaining a shine betraying the former presence of the water. (Figs. 3,4)

Scenario b: Some water drops have escaped outside the tank, and are leaking on the tank's bases/pilotis. Invisible to the eye, light can reveal their presence and crystalline property. (Figs. 5,6)

Scenario c: External factors surrounding the tank play a role in its existence. Autumn leaves contribute with an organic and ephemeral look, softening its threatening aspect. The water

drops have fallen on the surrounding elements, gathering and reshaping in a frozen state, affecting the texture and the matt aspect of the surfaces it gets in contact with. (Figs. 7,8)

Scenario d: Human presence is occasionally present, interacting lively around the tank, instigating the play factor, and adding a sunny touch to the green scenery. (Figs. 9,10) (Paixão, 2019)

Project II is titled *Nurturing sculpture-time (NST)*, and was inspired by the dominant theme of time determined in Project I. It explored the subjective notion of time perceived by both the mother and the artist, focused on the shape of time and the existing theories around it in the literature. The notion of the shape of time was translated into a visual perception consisting of two sculptural works, *Wormholes & Space Cashews* (Figs. 11,12) and *Space Skins* (Figs. 13,14). The exploration culminated in the publication *Fatalism as a product of Motherhood in the context of Sculpture* (Paixão, 2020). The paper demonstrated theoretically how subjective perception can differ not only from an artist to another, but for the same artist from a day to another, depending on real life occurrences, biographical circumstances and conditions. The project also underlined the passage from real to fictive narratives, and the functions of materials.

The artist didn't perceive one specific linear direction and decided to create many. Time might consist of multiple isolated time streams instead of a single line [...]

The mother is [...] aware of the physical and periodic time. The most overpowering influential factor, which was the emotional health anxiety linked to severe food and skin allergies in the child, was isolated and scrutinised. The erratic and exploratory artistic thoughts are often interrupted by exterior interferences, inducing worries and a need to rush. There's an intrusive tense on the guard, the irrational dread of unfortunate events, by not having control over what is going to happen in the future, the inevitable and the unavoidable, or Fatalism. (Paixão, 2020)

All the sculptures in the projects are created for the indoor space, possibly the white cube. Without being site specific, they need to be displayed collectively, with reasonable space between them in order to safeguard each piece's identity as an independent sculpture, yet still correlate with each other. The smaller the sculpture is, the less space it includes around itself, and has correspondingly less of a spatial field in which to exist for the viewer. This distance of the object in space from our bodies, structures the quality of 'publicness' or 'privateness' imposed on things (Morris, 1968, pp. 230-231). In general, these sculptures are abstract and hint to an unclear narrative. Only a few items denote a figurative representation, such as leaves, or socks, which steer away for hyperrealism and merge with the abstracted whole. Titles can provide further hints for the elements the sculptures and hidden narratives represent. The works are accessible to the human scale with their variable sizes, where the entirety of the biggest sculpture can be looked at in detail. Robert Morris elaborates that the smaller an object is, the closer one approaches it (p. 231). The human body enters into the total continuum of sizes in the perception of relative size, and establishes itself as a constant on that scale (p. 230). The sculptures are static, and feature various materials responding to the correspondent narrative. The materials present an organic and industrial combination. They feature traditional art materials, construction materials, and occasionally found objects and readymades. In this context, readymades are employed as a complementary structural object, or supporting base, unlike Louise Bourgeois's selection of objects rooted in memory and biography holding a personal meaning; or Marcel Duchamp's selection of objects as the idea of the object ("The Art of Louise Bourgeois", n.d.). Bases play a crucial role in the presentation of these sculptures. They are neutral in terms of colours and texture; vary from nude wood, to untreated industrial metal, or neutral casted materials and found objects, most of them grey. Jean Baudrillard (1996, pp. 38-39) notes that there are now functional substitutes like plastic and polymorphous substances for organic and natural materials. Manufacturing synthetics means that materials become polymorphous and lose their symbolic naturalness, and so achieve a higher degree of abstractness making a universal play of associations among materials possible. The works in the project are composed and added part by part, a type of sculpture both Donald Judd and Morris are opposed to. Therefore, they

are considered anthropomorphic based on Judd's portrayal (Fried, 1998, p. 150). These works feature specific elements separate from the whole by their implications, and set up relationships within the work. Those elements are the ones that directly point to a hidden narrative, and hold symbolic representations. They betray the structure as a whole and point to a hierarchical importance. Hence, they screen the values of indivisibility, wholeness, singleness, of a 'one thing' work, or Judd's 'Specific Object', distinguished by a unitary form or shape, and essential to create the pure 'gestalt' sensation Morris talks about. In these projects, the gestalt is diluted by the diversity of materials, shapes, textures, and symbolism. The identity of the narrative, and consequently the one of the maker, override the identity of the work as a unified whole. Due to the merging of the real narratives with the imagined ones, most of the representations are unrealistic, fictive, with a touch of familiarity. They are at the same time part of reality and detached from it. The sculptures consist of incepted and materialised objects with their own separate identity, therefore, are autonomous. They share a tempo-spatial dimension where the real and the fictive intersect, belong to an alternate reality, and simultaneously exist in the maker's and the viewers' real one. By becoming real fictive objects, the sculptures are separated, freed, distanced from the artist's mind, and given a life, or biography of their own. Stranger and somehow familiar to the viewer, they are orchestrated and related objects, sibling-like, where the first imagined work is the central piece, and the rest are supporting sculptures that complete the narrative. In each project, the lingering initial triggering thought was acknowledged, faced, dissected, understood, demystified, externalised, controlled, and its perception was manipulated. The tackled themes flag common concerns, such as social pressure, health anxiety, fatigue, concerns for the future and the environment. The thoughts are relatable, yet, they are materialised under a new angle, and an unrelatable perception. Sculptures are here called objects in their physical function of materialising a fictive, perhaps domestic, object pertaining to a new reality. This condition is specific and narrow, as opposed to the general and pervasive condition of Fried's 'literalist' art (p.148). Based on the works developed, key themes were elaborated within the theoretical discourse to assert the roles sculpture can play in this precise context, including *the narrative and the fictive, imagination and perception, and objects.*

Conclusion

Whilst the thought of the fictive generally promises unlimited possibilities, it is here employed in the imaginative generation of narratives, in the pre-process of the practical execution. Yet, the sculptures are fictive by being a product of the fictive, for they are predetermined and controlled by obeying to the fictive narrative. The control solely belongs to the artist. Throughout the whole creation process, only restricted materials, such as the blue silicone in the water tank sculpture (Figs. 3,4), have reclaimed a tiny fraction of control where the sticky silicone decides on its own bumpy texture despite being modelled in a more or less specific shape. On a philosophical level, everything can ontologically be argued as conditional, and yet, practically, not all freedoms and conditions are equal. The process of these case studies is conditioned on many – if not all – levels and steps, that there isn't much chance for chance, or materials to interfere. It is pre-conditioned due to the circumstances and freedom restrictions surrounding the artist, who herself subjects the making process to more conditions, resulting in absolute post-conditional works, pinning condition as the fulcrum of the inquiry. Same as the material object relies on the physical space or *substrate* (Borgo, Guarino & Masolo, 1997) to exist, the fictive object relies on the fictive space to exist. The essence of fictive sculpture is then firstly in its preceding fictive space and mental dimension, which needs to be looked at closely in spatial artistic fiction. This fictive space is different from imagination, the dimension we know, or the collective reality we share. It is a mental space involving undefined time, unlimited spacetime. It is an expansion or a separate space from the shared space we physically perceive. The experience of related works of art could be more immersive if the makers uncover the pre-creation phase of (fictive) narratives and its potential. Mostly the ubiquitous and hidden ability of the artists to imagine, then completely visualise inside their mind, simulate a second reality in an expanded experience as real as the real one, and project it clearly into a fictive space only them can perceive. The mental invisible space, the negation involved, what it not collectively real or present. Sculpture as fictive object allows viewers to encounter an alternate reality in terms of mental dimension, very intimate and particular to the individuality of the maker, an individual freedom, mentally independent, though always shared through what our real human conditions is, and that is our physicality, mortality, bodily experience and the collective

or social: collective experience, collective perception, and therefore, collective reality. In the case of fictive sculpture, the expanded fictive space is as real as the shared physical one for the maker. This condition is different from any other condition we endure, for it is not imposed on the maker, a fate, or unchangeable, but created by him, subject to his rules, changeable, modifiable and even eliminated at any time, subject to non-condition. Its importance to society is on another scale, because unlike the representation of what we collectively know or see, such as trees, materials, and even the voiced reality of others in this world, it is a gateway to understanding our differences, individuality, and remember that not all reality can be seen, an yet, its existence is unquestionable. The fictive object is a piece of evidence; a proof of existence to what is invisible to others. Consequently, sculptures emanating from collective reality involve one space (the physical). Fictive objects/sculptures involve at least two spaces, the physical one collectively seen by the viewer and the artist, and the mental one only seen by the artist, though only perceived by the viewer to the extent to which the artist is willing to - and can - reveal of it.

References

- Autobiography. Retrieved 27 August 2019, from <https://literaryterms.net/autobiography/>
- Baudrillard, J. (1996). *The System of Objects* (J. Benedict, Trans.). London: Verso.
- Borgo, S., Guarino, N., & Masolo, C. (1997). An Ontological Theory of Physical Objects. In *11th International Workshop on Qualitative Reasoning*. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/319395277_An_Ontological_Theory_of_Physical_Objects
- Elkins, J. (2005). The new PhD in studio art, *Printed Project*, 4. Dublin: Sculptor's Society of Ireland. Retrieved from http://ace.caad.ed.ac.uk/JointGrads/2009/Elkins-Practice-based_PhD.pdf
- Fried, M. (1998). Art and Objecthood. In M. Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (pp. 148-172). Chicago: The University of Chicago Press.
- González, J. A. (1995). Autotopographies. In G. Brahm Jr. & M. Driscoll, *Prosthetic Territories: Politics and Hypertechnologies* (pp. 133-149). Boulder: Westview Press.
- Gray, C., & Malins, J. (2004). *Visualizing research: A guide to the research process in Art and Design*. Aldershot: Ashgate.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and*

Architecture. Oxon: Routledge.

Morris, R. (1968). Notes on Sculpture. In G. Battcock (Ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology* (pp. 222-235). New York: E.P. Dutton.

Paixão, R. (2019). Notes on the water tank. Retrieved 20 November 2020, from <http://rajaapaixao.art/notes-on-the-water-tank>

Paixão, R. (2020). Fatalism as a product of Motherhood in the context of Sculpture. *Convocarte: Revista De Ciências Da Arte*, (8/9). Retrieved from <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/index.php/proximo-numero/>

Richardson, L. (1999). Feathers in our CAP. *Journal*

of Contemporary Ethnography, 28(6), 660-668. doi: 10.1177/089124199129023767

Schön, D. A. (1983). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books.

Sullivan, G. (2009). Making Space: The Purpose and Place of Practice-Led Research. In *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*, edited by Smith, H. and Dean, R. T. 41-65. Edinburgh: Edinburgh University Press.

The Art of Louise Bourgeois. Retrieved 9 January 2020, from <https://www.tate.org.uk/art/artists/louise-bourgeois-2351/art-louise-bourgeois>



Figs. 1,2- A water tank and its surroundings, September 2018 in Grândola, Portugal. Photos: author.



Figs. 3,4- Rajaa Paixão, TWT: the water and the tank, 2018, silicone, wood, glass, clay, wall paint, varnish, 106 x 35 x 35 cm. Photos: author.



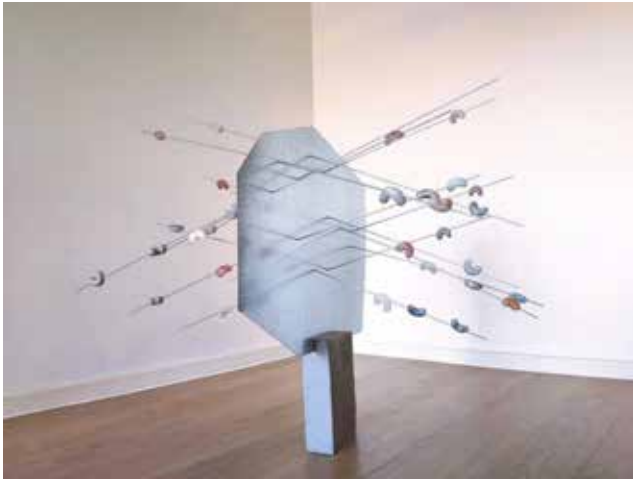
Figs. 5,6- Rajaa Paixão, TWT: dripping and leakage, 2018, wood, metal, translucent plastic sheet, glue, ceramic holder, screws, bulb, lighting electrical accessories, 110 x 25 x 80 cm. Photos: author.



Figs. 7,8- Rajaa Paixão, TWT: the ruins and the frozen puddle, 2018, silicone, metal paint, rock, roof tile, metal, wood, metal wire, indoor paint, variable dimensions. Photos: author.



Figs. 9,10- Rajaa Paixão, TWT: Post-play happy socks, 2018, clay, acrylic paint, varnish, marble, metal, 80 x 73 x 20 cm. Photos: author.



Figs. 11,12- Rajaa Paixão, NST: Wormholes & Space Cashews, 2019, metal, silicone, acrylic, plaster, spray paint, 90 x 90 x 100 cm. Photos: author.



Figs. 13,14- Rajaa Paixão, NST: Space Skins, 2019, metal, silicone, acrylic, plaster, spray paint, 101 x 120 x 22 cm. Photos: author.

Bunkers, guerrilha urbana e “assaltos” em Lisboa: o colectivo artístico Estrela Decadente

Bunkers, urban guerrillas and “assaults” in Lisbon: the artistic collective Estrela Decadente

Rita Barreira

Doutoranda em Estudos Artísticos- Arte e Mediações NOVA-FCSH/ PhD Candidate in Artistic Studies- Art and Mediations NOVA-FCSH / IHA/NOVA FCSH, Orcid: 0000-0001-6318-4482

They embrace inventions which are supposed to perform revolutionary miracles: fire bombs, destructive machines with magical effects, riots that are to be the more miraculous and surprising the less rational their foundation.

Marx cit Walter Benjamin, “The Paris of the Second Empire in Baudelaire”

Resumo

O coletivo artístico Estrela Decadente territorializa o centro de Lisboa desde 2016 com práticas artísticas inscritas pela cultura independente, a auto-organização e o ativismo. As localizações artísticas do coletivo procuram a divergência com a cidade homogénea e financeirizada, constituem-se num aparato medial marcado pela estética urbana *do it your self e lo-fi*, levantando por essa razão uma topografia provisória e subterrânea. As suas coordenadas são espaços-bunkers e o seu léxico é bélico e comunitário. São localizações temporárias e difíceis de acessar, mas que se pronunciam com chamadas ocasionais à sua participação comunitária. Circulam em espaços específicos de associativismo cultural e político, e sinalizam território próprio congregando estratégias de street art como os posters e o *bombing*, com publicações independentes periódicas que se atualizam com as questões artísticas, culturais e políticas em curso na sociedade. Este artigo pretende perspectivar criticamente as localizações do colectivo Estrela Decadente através da arquitetura do *bunker*, cujo aparato configura as operações estéticas e a participação social do coletivo numa performance urbana.

Abstract

The artistic collective Estrela Decadente has territorialized the center of Lisbon since 2016 with artistic practices inscribed by independent culture, self-organization and activism. The artistic locations of the collective seek divergence with the homogeneous and financialized city, they constitute a medial apparatus marked by a do it yourself and lo-fi urban aesthetics, thus raising a provisional and underground topography. The coordinates of Estrela Decadente are spaces-bunkers, and its lexicon is warlike and communitarian. These locations are temporary and difficult to access, but they are manifested with occasional calls for communitarian participation. They circulate in specific spaces of cultural and political associativism, signaling their own territory, connecting strategies of street art, such as posters and bombing, with periodic independent publications aligned with ongoing artistic, social and political issues. Through the urban performance of the collective, this article critically looks at the localizations inscribed by the collective Estrela Decadente in Lisbon with the bunker as apparatus of their art and urban activism.

A Topografia Estrela Decadente em Lisboa

O colectivo artístico Estrela Decadente (ED) formou-se em 2016 com os artistas Xavier Almeida e Sar, que, a partir de uma série de práticas artísticas espontâneas no bar Estrela da Graça, foram agregando até hoje uma comunidade heterogénea e flexível de artistas plásticos, curadoras/es, ilustradoras/es, música/os e performers (Xavier Almeida, Sar, Ana Menta, Odete, Ana Cachola, Alice Geirinhas, Carla Badillo Coronado, Felipe Felizardo, Gisela Casimiro,

João Paulo Daniel, Santi, Sreya). A partir deste ponto zero, as noites de quinta-feira no Estrela da Graça passaram a designar-se “Estrela Decadente”, acolhendo performances, exposições, concertos de música experimental e/ou lançamentos de publicações independentes, e confirmando o nome do colectivo. A programação artística continuada e pontuada semanalmente no bar convocou a necessidade de uma reflexão sobre a mesma (“Um Momento de Publicação Independente”, 2019), na qual toda a dispersão medial e

a informalidade do espaço se congregasse num acordo enquanto prática artística total. A ED respondeu ao seu próprio “caos” originário e espontâneo com o coletivismo enquanto espaço comum produzido pelas múltiplas subjetividades artísticas no bar Estrela da Graça.

Como é que é o “caos” decadente, ou como é que este coletivo trabalha e se situa esteticamente? O seu aparato artístico distribui-se desde 2016 com instalações em espaços informais, graffiti urbano, edições independentes (publicações e gravações), concertos de música, e exposições em museus e galerias. Tanto o coletivismo das suas práticas como a materialidade dos dispositivos se manifestam no âmbito da cultura urbana independente por via da estética *do it yourself (diy)*. A componente gráfica é o traço dominante da sua expressão formal, primeiro pela publicação periódica e constante da Revista Decadente (2016-presente), depois com as conexões plásticas com os posters, o *graffiti*, a banda desenhada, ilustração e o culto das zines, que são distribuídas por toda a sua prática. Este universo gráfico é convergente com o recurso a materiais provisórios e de baixo custo; detritos urbanos para sua reutilização plástica (cartão, tecidos, latas de spray, tinta doméstica, objetos encontrados), bem como a meios técnicos manuais e datados (serigrafias, gravação de cassetes, sintetizadores analógicos), e a tecnologia acessível (Fig.1-2).

Estas declinações estéticas colocam o coletivo na esfera *diy*, que, aferida por Sarah Lowdes implica necessariamente uma participação social através da “suficiência” ou simplicidade material, criatividade e os fins não-lucrativos. A dialogia estética-ética da cultura independente oferece uma “alternativa às hierarquias sociais” estabelecidas e hegemónicas; questiona o “status quo” com uma relação entre a arte e a “working-class culture, youth culture and grass-roots politics” (Lowdes 2016: xviii). O princípio não-lucrativo da cultura *diy* (Lowdes 2016: 15) é aqui significativo: o coletivo investe-se de materiais pobres e provisórios, e de processos de auto-organização (horizontalidade) e colaboração, para produzir em correspondência um espaço social livre de hierarquia e lucro; não tem financiamento institucional ou estrutura comercial, os concertos, instalações ou exposições são de acesso livre, o valor da Revista apenas cobre os custos de produção.

Mediante esta curta apresentação da ED, parece que a sinergia artística entre prática social e um aparato material significativo e produtor da mesma, entrega um posicionamento político ao coletivo, que, pela sua qualidade relacional, chama várias camadas de participação social. Sendo que a constante produção do coletivo enquanto tal, é já uma prática artística e social em si mesma (Moore, 2007: 193), interessa-me focar o eixo articulativo e relacional da Estrela Decadente a partir da sua posicionalidade urbana como uma participação social e ativista (2007: 296) em Lisboa, em particular com a produção de espaço social enquanto prática artística.

Como exemplo, e mantendo o foco nos primeiros passos do coletivo, a programação no bar Estrela da Graça produziu um espaço social e comum através das suas práticas: a exposição “50 semanas de Noites Decadentes” (2017, Estrela Decadente, Estrela da Graça), dispôs todos os posters semanais das “Noites Decadentes” produzidos até ali, ocupando a totalidade das paredes do bar. Pela mesma ocasião, lançou-se o primeiro número da Revista Decadente, avançando-se já aqui como o corpo auto-reflexivo e consciente do coletivo enquanto tal. O universo gráfico e plástico dos posters nas paredes do bar em expansão com a revista garantiu uma performatividade conceptual coletiva, assegurando a documentação das práticas na mesma medida que as conceptualizava como o “comum” da ED. Por sua vez, quer a programação artística, quer estas “situações” re-significaram e produziram o bar Estrela da Graça enquanto espaço social. A entrada do território “Estrela da Graça” na equação artística, redimensiona esteticamente as práticas e os dispositivos mediais *diy*, operando uma mutualização entre a cultura independente e os espaços urbanos noturnos. Deste modo, e numa primeira instância, as localizações artísticas (produção de espaço social) da Estrela Decadente são formas relacionais entre práticas, dispositivos mediais e território (no primeiro caso, o bar Estrela da Graça).

Daqui, e de forma evidente, desde as suas origens, emerge um tom *lo-fi* e subterrâneo na produção de espaço da ED, uma frequência que a *sintoniza* com uma comunidade de espectadores participantes, fazendo circular os códigos e significantes das práticas por (e como) espaços específicos (Spencer 2005: 34). A sua topografia é incidentemente noturna e desenrola-se num circuito da arte e cultura

independente lisboeta. Do bar (Estrela da Graça), desce à Sé de Lisboa até ao *Banco*, um edifício de ateliês, galerias, bar e sala de concertos; e desvia-se ao *Desterro*, uma associação cultural sem fins lucrativos que ocupa uma cave multifuncional no Intendente; aponta território com o *bombing* nos muros dos bairros da Graça, Mouraria e Intendente. Estende-se plástica e flexível a outros bairros de Lisboa com colaborações com a galeria *Zé dos Bois* no Bairro Alto ou a *Casa Capitão* no Beato, do mesmo modo que distribui as suas publicações em feiras gráficas, e livrarias independentes como a *Tigre de Papel* em Arroios, ou a *Stet* em Alvalade.

No seu sentido territorial mais imediato, a frequência *lo-fi* e *diy* da topografia Estrela Decadente prevê uma divergência subterrânea alentada com meios e motivações díspares da cidade à superfície, por sua vez ativamente urbanizada pelas lógicas do lucro, acumulação e especulação de capital (Harvey 2012:xvi). Pelo contrário, as localizações artísticas da Estrela Decadente situam-se sem fins lucrativos ou hierarquias, abertos e relacionais, produzindo por isso espaços “rebeldes” à paisagem da cidade-mercadoria. O manifesto de 2018 da ED numa apresentação do coletivo na Escola Superior de Artes e Design (ESAD) é claro neste respeito, lê-se a intenção de “escapar a uma vaga de exploração de território metropolitano” com “artefactos e iniciativas que partissem da criatividade e do desejo da comunidade local, não de projetos com fins lucrativos” (“Coletivo Estrela Decadente”). Pensando a partir de David Harvey, este manifesto é um anúncio pelo “direito à cidade”, alinha-se com um projeto político por se cumprir, cuja prática depende do desejo ou urgência de participação de cada cidadão/o “is a right to change and reinvent the city more after our hearts’ desire.” (Harvey 2012:4).

A ED procura o iminente impossível (o que se deseja) através do possível praticado por si na cidade, afirmando a prática “imaginativa” numa dimensão política, como de resto confirmam no jornal português *Público* (2019), no qual Xavier Almeida, segura a constituição do coletivo com a cidade onde habitam, circulam e “intervêm” (“Um momento de publicação independente”). Assim, numa segunda e determinante instância, as localizações da Estrela Decadente são práticas relacionais que desejam uma nova forma, sistema ou aparato, mantendo-se no e com o conflito, e por essa razão, implicando-se com uma crítica situada da cidade, no que entendo ser uma posicionalidade urbana.

Com o conflito enquanto *força* de produção e criação, é compreensível que a distribuição das suas localizações se dê na área mais pobre do centro da cidade, triangulando a Graça, com Arroios e Mouraria, exatamente por ser uma zona de disputa económica e social. A crise financeira de 2008 precipitou uma crise imobiliária e económica que acentuou o circuito das rendas baratas nesta zona, e fez proliferar uma série de espaços associativos e politicamente ativos, que foram acompanhados por uma produção cultural e artística muito presente que foi ganhando corpo como “Comuna de Arroios”, e que inclui a Estrela Decadente (Duarte 2019: s.p.). No entanto, a desvalorização imobiliária pós-crise 2008 também chamou investidores a Lisboa e tornou aquela zona num campo específico de combate e tensão entre os espaços associativos e os espaços privados (Mendes 2020: s.p.). A territorialização do coletivo nesta topografia específica responde à latência urbana deste conflito, com intervenções em espaços que com a sua forma associativista e declinação política ativista são já *proto-war-machines* às localizações da ED. Na mesma frente, os processos críticos e colaborativos do coletivismo orientam uma medida de força à ED face aos processos hegemónicos da urbanização; e as suas localizações artísticas assentam o espaço social que produzem como uma operação interseccional, relacional e prática (Harvey 1973: 13) trazendo inevitavelmente o conflito como força de produção artística/social. Assim, na dialogia com o território em que intervêm, a arte da Estrela Decadente inscreve-se como “crítica e ação” e relaciona-se com a designada “Comuna de Arroios”, que articula diferentes espaços “libertos”: as cantinas populares nos Anjos e na Graça (RDA; Zona Franca; Disgraça), os debates e conferências públicas no Regueirão dos Anjos, as plataformas de solidariedade e cooperação mútua (com migrantes, idosos e população subalternizada em geral), as bibliotecas e livrarias refratárias desta zona particular.

Com este mapa de conflito em mente, penso nos pontos cardeais ED como “bunkers”, espaços bélicos, intermédios e processuais quer nas suas práticas artísticas constituintes, como na participação na cidade que agonizam. A ED surge aqui como uma infra-estrutura de proteção, vigilância, desvio e ataque, relacionando-se por princípio com o conflito que o produz. Por conseguinte, neste território, a arquitetura do bunker e o seu aparato bélico sugerem forma e operativos estéticos (correspondentemente) às localizações do colectivo.

Bunkers, Guerrilha Urbana e Assaltos

A Estrela Decadente reclama o direito à cidade através do espaço de conflito, numa ante- câmara situacionista, na qual a crítica à abstração da cidade (absoluta) com a dimensão ulterior, o comum do coletivo. O bunker como infra-estrutura (aparato) produtiva da ED tem um pauzinho na engrenagem que gera um paradoxal espaço-entrópico, esse garante é o caos, o “barulho” e a dispersão prática e medial (Fig.3- 4). Se por um lado existe uma produção de espaço social comum, aberta pela criatividade e livre do lucro (com ensaios de outras relações de produção), por outro, o conflito mantém-se pela predileção num espaço negativo, sem síntese, no qual as *forças substituem as relações*. O bunker responde aqui como um aparato articulativo e tensional, que também comporta a vitalidade do conflito enquanto tal, e a sua capacidade gerativa e produtora de espaço. Não proponho o bunker como uma arquitetura sedentária da ED mas sim, seguindo a lógica de Michel Foucault e Gilles Deleuze, como um diagrama ou eixo das práticas artísticas enquanto crítica (conhecimento) com linhas de força imanentes que perturbam a resolução formal final, mantendo-se como uma tensão ou conflito em devir, um programa de combate¹. Mantendo a panorâmica deleuziana, o bunker enquanto infra-estrutura da ED é um processo de subjetivação artística que conecta/articula a criação com a produção social, e que embora não a resolvendo, abre e ensaia possibilidades urbanas, fazendo-as emergir como fenda ou divergência (Deutsche 1992: 44) na cidade neo-liberal.

O reclamação da cidade é anunciada por este aparato bélico de uma forma intencional e consciente no coletivo, assim, todas as intervenções da ED no *Banco* anunciam-se como “Assalto ao Banco”; no Desterro organizam-se como “Frente Decadente”. As noites “ Estrela Decadente”, o “Assalto ao Banco” e a “Frente Decadente” são enunciados da territorialização artística do coletivo na cidade, mantendo o combate (conflito) como um processo de constituição

1 - Veja-se em pormenor: “The diagram, as the fixed form of a set of relations between forces, never exhausts force, which can enter into other relations and compositions. The diagram stems from the outside but the outside does not merge with any diagram, and continues instead to ‘draw’ new ones. In this way the outside is always an opening on to a future: nothing ends, since nothing has begun, but everything is transformed. In this sense force displays potentiality with respect to the diagram containing it, or possesses a third power which presents itself as the possibility of ‘resistance’”. (Deleuze, 1986:89)

interna, e de igual modo atribuindo um índice performático à sua topografia de avanços, guerrilhas e assaltos, desde logo também amparados pelos seus *tags* que pontuam a sua circulação no espaço público de Lisboa.

Assim, um certo élan de boémia modernista inscrita pela conspiração e provocação política (Benjamin 2006: 4) é contemporâneo do designio *lo-fi* nocturno subterrâneo, o “noise” do lixo dos detritos urbanos entrelaçam-se com o barulho gráfico, a dispersão medial e a provisoriedade, trazem o caos e a refração como um instrumento de guerrilha urbana e simultaneamente enquanto criação artística nas suas localizações. A nivelção subtérrea associa a Estrela Decadente à marginalidade dos espaços esconsos, fechados e pobres da cidade que historicamente representam a ameaça e decadência da cidade à superfície (Graham 2016: 623). A qualidade subterrânea aliada ao caos das práticas e dos objetos, “dobram” uma gruta primitiva que insiste um padrão de hiper-materialização enquanto comum do coletivo, como se pode observar preliminarmente no bar Estrela da Graça (2016) (fig.1-2), e que se continua no Assalto ao Banco e na Frente Decadente. Padrão de resto também presente na Revista Decadente enquanto vórtice material e plástico das suas relações sociais, quer pela quantidade e diversidade das colaborações, como também na chamada à comunidade e futuras agregações, a revista é um objeto circulante e móvel.

A nivelção (subterrânea) e a hiper-materialização do bunker é, na minha proposta, uma evidência da sua posicionalidade urbana. O bunker é um espaço *trapeiro*, respigador e re-significador, com uma agência material designada na sua diferença com a cidade à superfície. O “lixo” enquanto objeto encontrado, re-utilizado, ou matéria plástica pobre, é um elemento que pode organizar a conexão que proponho; enquanto recurso da ED, não se fecha numa crítica ao excesso de consumo nas cidades, e abre a agência dos materiais ao coletivismo, enquanto produção de espaço social comum. De facto, como problematiza Julian Myers-Szupinska no seu artigo “After the Production of Space” (2015), a cidade neo-liberal é hoje financeirizada, sendo que a sua urbanização é uma virtualidade esvaziada da realidade das relações dos meios de produção: as trocas, especulações e acumulações de capital são ausentes da esfera (in) visível da cidade (85), e situadas num espaço abstrato digital. Na associação com

a virtualidade financeira, o “lixo” é a categoria mais baixa de valor de troca nos mercados, o que já não se troca nem se acumula, é um espaço virtual negativo porque só gera dívida-conflito. Os bunkers da Estrela Decadente estão livres da lógica do lucro e da propriedade, situam o “lixo” financeiro como uma possibilidade urbana para espaços livres da mais-valia e produzidos de modo criativo. Por outro lado, chamam as relações de produção para a esfera espacial das suas localizações. Tensionam a paisagem virtual da cidade à superfície com a hiper-materialização do conflito, desnivelando-a com o trânsito subterrâneo das suas práticas coletivas, com o caos e “noise” das suas práticas e objetos. Na inversão total deste processo de materialização, a ED avança-se como um *avatar* na linha de combate, confirmando um só corpo- o coletivo, aos múltiplos elementos e linhas da especialização enquanto bunker na cidade. A sugestão do bunker como *avatar* do coletivo é particularmente relevante ao debate da sua alter-institucionalidade no sistema de arte, e na subjetivação ou posicionamento político público.

No que concerne à sua alter-institucionalidade, as localizações da ED ecoam das *Instalações Provisórias* dos anos noventa, que traduziram um posicionamento anti-comercial dos artistas portugueses na busca por espaços expositivos informais (Jürgens 2016: 448-450). Os espaços foram-se correspondendo e integrando-se como e com a arte durante esta década. A ambição de autonomia do mercado da arte é, no caso da ED, marcada pelo espaço livre de lucro, e claro, pela diluição autoral a favor da constituição coletiva das práticas. Quando pontuamos individualmente os elementos do coletivo, observamos que de um modo ou outro todas/os têm relações laborais externas aquele, o que lhes garante o jogo livre e experimental da Estrela Decadente, bem como o seu posicionamento político radical. Ainda no que concerne à relação com os espaços artísticos informais ou instalações provisórias dos anos 90 e 2000, destaco alguns artistas do coletivo que fazem a circulação da arte independente entre então e hoje, como a Alice Geirinhas, o António Caramelo ou o João Fonte-Santa. No seu sentido mais lato, também a estética *do it yourself* da Estrela Decadente vive do espectro da crítica institucional dos anos 90 e 2000 em Portugal; veja-se a este propósito a instalação-situação *A Bienal de Arte Burra (Banco, Estrela Decadente, 2018)* que radicalizou a crítica institucional através de uma auto-reflexão espacial, convocando o

discurso e o espaço como estruturas de poder (aqui concretizadas na galeria ou espaço expositivo de arte). Quando o coletivo começou a ocupar o *Banco* deparou-se com um espaço multifuncional, mas que se reservava com uma sala só para exposições de arte. A determinação abstracta (autoritária) do espaço expositivo convocou um programa invasivo do coletivo ao espaço: Todas as quintas-feiras — os dias marcados de *vernissages* nas galerias de arte —, ocorreu um “assalto ao banco”, no qual se projetou uma participação semanal de diferentes artistas, “o espaço expositivo pretendia ser outro estado (...) a sobreposição de trabalhos, as camadas de intervenção, a velocidade semanal tornou este espaço num ser vivo” (“Bienal de Arte Burra”). O espaço expositivo aqui aniquila-se para dar lugar à prática artística, à experimentação, espontaneidade e colaboração, “Locus Solus, aqui e agora” (“Bienal de Arte Burra”); a galeria como abstração deu lugar preciso à relação e justaposição material de um/a artista atrás do/a outro/a. Esta prática caótica “funcionou como um aceleração de partículas rumo à aniquilação total” [do espaço expositivo enquanto tal] (“Bienal de Arte Burra”), aqui o espaço e a arte são aniquilados enquanto história e ideia para se restaurarem e diluírem na vida, com relações de produção criativas e livres da autoridade das abstrações e do lucro, garantindo-se uma vez mais como “forças”. A crítica institucional e a prática coletiva confundem-se deste modo com a filosofia solipsista do coletivo e equivalem-se no seu conjunto como uma afirmação clara de uma teoria do espaço.

Isto é particularmente relevante para trazer a “vida enquanto forma” para a sua constituição artística e reforçar as suas trocas afetivas e intelectuais. Por essa razão, as suas práticas artísticas também integram jantares de convívio que funcionam tanto como processos de equivalência de práticas sociais divergentes, como agregadores comunitários nos quais se veicula os códigos em jogo nas intervenções da Estrela Decadente. A intimidade, acolhimento e domesticidade do bunker contrasta com a dimensão de guerrilha inerente aos avanços públicos do coletivo através da denúncia e chamadas às tensões sociais em curso.

Por conseguinte, a corporeidade do bunker (as linhas de força) acentua-lhe a posicionalidade, o seu ponto de vista colectivo ou “mira”, não só na construção ativa de um espaço alternativo, mas também na participação mais

imediate e quotidiana com a cidade que agoniza. A sua dimensão defensiva é instrumental, afere com Paul Virilio, que o bunker existe menos por si próprio do que como “a view to doing something, waiting, watching, then acting, or, rather reacting...there is here a close relationship between the arm and the eye” (2008 :43). Entre a posição e a reação, as publicações são o meio mais hábil para a mira e o ataque, seja por via da revista Estrela Decadente, ou pelas redes sociais.

A revista documenta e reflete as práticas artísticas do coletivo com rubricas de comentário sobre a Estrela e os seus pares artistas e culturais na cidade (Fig.5), do mesmo modo, exerce o comentário político, a denúncia e a chamada à ação. A espontaneidade e periodicidade da edição permite uma atualização e proximidade com o curso das lutas sociais na cidade. Contamos por exemplo com a denúncia de perseguição e a solidariedade ao elemento do SOS Racismo Mamadou Ba com uma prancha da Ana Menta no número 66 da revista; o projeto feminista de Alice Geirinhas sobre mulheres na Banda Desenhada portuguesa que assume uma forma mensal na revista (Fig.6-7); ou a BD da curadora Ana Cristina Cachola com o artista Xavier Almeida, “Artista sem Trabalho” que versa precisamente sobre as frágeis e irónicas relações laborais das/os artistas no mercado da arte, focando-se em tópicos e episódios sociais do mundo da arte, aqui também o conectando enquanto prática social. Já as redes sociais operam como instrumentos de vigilância invertidos, são apropriadas pelo colectivo para reclamações e intervenções espontâneas: entre a “situação digital” e a chamada para a ação, a Estrela Decadente faz constantes chamadas a manifestações, à solidariedade com as lutas de classe, raça e LGBTQI, que também reclamam o seu direito à cidade e a um espaço urbano livre para circular e ocupar. A denúncia, queixa ou criação de “situações” têm lugar nas redes sociais como um “espectáculo ético” (Duncombe, 2007, p.124), que prevê a transformação ou afectação colectiva através de “situações” nos meios de comunicação de massa, o que no enquadramento deste artigo, é também uma agência de localização artística do colectivo na cidade.

Notas Futuras para um Espaço Negativo

Por fim, gostaria só de apresentar mais uma operação estética do bunker, que de certo modo nos encaminha para a conclusão. A estética e posição refractária que se embala na potência reativa dos bunkers da Estrela Decadente,

encontra um equivalente emocional com a raiva, e tanto a ação como a emoção indiciam em conjunto um regime de dependência (negociação) com “o” que as provoca (Ahmed, 2004:4). A “dependência” e a “negociação” com a cidade neo-liberal imprime duas divisões utilitárias do espaço Estrela Decadente (quer se veja através das suas localizações específicas ou no seu conjunto, na topografia): a interior e a exterior. O bunker oferece um espaço intersticial do conflito que levanta novas possibilidades do “fazer urbano”, e penso ser por esta via que o coletivo se situa mais claramente na sua alter-espacialidade na cidade. A arquitecta Beatriz Colomina, convoca “uma domesticidade em guerra” na arquitectura do bunker, falando-nos de uma deslocação material que questiona as estruturas das divisões espaciais tradicionais “such as that between inside and outside (Colomina 2007:281) —. Neste caso em específico, o aparato abre um campo de prática da Estrela Decadente, que se desnivela (*lo-fi*) e se tensiona (hiper-materializa), resgata a cidade num impulso de territorialização urbana (recolha, documentação e crítica), movimenta-se de fora para dentro, resignificando a cidade, ou melhor, situando-a critica e artisticamente num laboratório urbano repleto de sinais, mapas e direções, um *detour* paradoxalmente interior. Num entorno do exterior, o colectivo inverte a transação material, distribui agora o *tag* abstracto num *bombing* territorial que denuncia a sua circulação pela cidade, o batimento feito a partir uma posicionalidade urbana, uma mira em movimento. O *tag* é uma mancha negra solipsista sem dimensão nem modulação constante (Fig.8-9), uma representação do espaço negativo da cidade ou o signo da rebelião disponível a participar e ser agência para uma futura revolução (Harvey 2012: 25).

No enquadramento geral da arte contemporânea como prática social, resta-nos (falta-nos sempre) construir o léxico e dicionário comum de todas estas células artísticas de transformação social (Tan, 2014:s.p.), de modo a continuar a criar laços e redes materiais que permitam o arquivo crítico, reflexão e debate. Neste contexto, diagramas como o bunker poderão ser operativos destes exercícios, pois permitem alcançar a complexidade da performance estética e social destas práticas e objetos artísticos.

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto [2020.06548.BD]



This work is funded by national funds through FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia under the project [[2020.06548.BD](#)]

Agradecimentos: Xavier Almeida e Estrela Decadente

Bibliografia e Referências

Ahmed, S. *The Cultural Politics of Emotion*, New York: Routledge, 2004.

“Bienal de Arte Burra,” número especial fanzine *Estrela Decadente*, 27 Outubro, 2018.

Benjamin, Walter. “The Paris of the Second Empire in Baudelaire.” *Walter Benjamin: Selected Writings. Volume 4, 1938-1940*, editado por Howard Eiland, e Michael William Jennings, Belknap Press of Harvard University Press, 2006[2003], pp. 3-92.

“Coletivo Estrela Decadente.” Cod: Comunicar Design, ESAD Caldas da Rainha, 2018. <http://www.cod.ipleiria.pt/?f=estrela-decadente.html>. Acesso a 24 de Novembro 2020.

Colomina, Beatriz, *Domesticity at War*, MIT Press, 2007.

Deutsche, Rosalyn, “Art and Public Space: Questions of Democracy.” *Social Text*, No. 33, 1992, pp. 34-53.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Seán Hand, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.

Duarte, Tiago F. “A Comuna de Arroios e a Torre da Portugália.” *Revista Punkto*, Edição 24, Verão, 04.09.2019. <https://www.revistapunkto.com/2019/08/a-comuna-de-arroios-e-torre-da.html>. Acesso em 24 Novembro 2020.

Duncombe, S. *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*. New York, 2007.

Graham, Stephen, *Vertical: the City from Satellites to Bunkers*, Verso, London, 2016.

Harvey, David. *Social Justice and the City*. Edward Arnold, 1973.

—. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Verso, 2012.

Jürgens, Sandra Vieira. *Instalações Provisórias: Independência, Autonomia, Alternativa e Informalidade nas práticas Artísticas e Expositivas em Portugal no séc. XX*. Documenta, 2016.

Lowndes, Sarah. *The DIY Movement in Art, Music and Publishing: Subjugated Knowledges*. Routledge, 2016.

Mendes, Luis. “O Seara e o nexo Estado-Finanças-Imobiliário.” *Público*, 26 de Junho de 2020. <https://www.publico.pt/2020/06/26/opiniao/opiniao/seara-nexo-esta-dofinancasimobiliario-1921941>. Acesso em 24 Novembro 2020.

Moore, Alan. “Artists Collectives, focus on New York 1975-2000.”. *Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945*, editado por Stimson, Blake & Sholette, Gregory (2007) Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. ISBN: 9780816644612

“O Estrela Decadente já conta 50 semanas.” *Observador*, 01 de Fevereiro de 2017. <https://observador.pt/2017/02/01/o-estrela-decadente-ja-counta-50-semanas/>. Acesso a 24 de Novembro 2020.

“Retrospectiva Retroescavadora por Estrela Decadente.” *Casa Capitão*, 1 de Outubro de 2020. <https://casa-capitao.com/eventos/retrospectiva-retroescavadora-por-estrela-decadente-5/>. Acesso a 24 de Novembro 2020.

Rogoff, Irit. *Terra Infirmis: Geography's Visual Culture*. Routledge, 2000.

Scott, Emily Eliza e Swenson, Kirsten (eds.). *Critical Landscapes: Art, Space, Politics*. University of California Press, 2015.

Spencer, Amy, *DIY: the Rise of Lo-Fi Culture*. Marion Boyars, 2005.

Myers-Szupinska, Julian D. "After the Production of Space." *Critical Landscapes: Art, Space, Politics*, editado por Emily Eliza Scott, e Kirsten Swenson. University of California Press, 2015, pp. 21-33.

"Um momento de publicação independente: *Revista Decadente*." *Público*, P3, 7 de Abril de 2019. <https://www.publico.pt/2019/04/07/p3/noticia/momento-publicacao-independente-revista-decadente-1868090>. Acesso a 24 de Novembro 2020.

Tan, Pelin. "Uncommon Knowledge A Transversal Dictionary." *Eurozine*, 30 Maio 2014. <https://www.eurozine.com/uncommon-knowledge/>. Consult. 21 Abril 2020.

Virilio, Paul. *Bunker Archeology*, Princeton Architectural Press, 2008.

Bio: Rita Barreira - Sou investigadora doutoranda no Instituto de História da Arte (IHA- FCSH) com o projeto de doutoramento "PIGS: Espaços de Exaustão como Prática Artística no Sul da Europa" e membro da Plataforma Doutoral no Instituto de História da Arte (IHA- FCSH). Fiz a licenciatura em Filosofia (FLUL) e os cursos profissionais em Fotografia (CENJOR) e Curso de Gestão/Produção de Artes do Espectáculo (Forum Dança). Completei o mestrado em Crítica, Teoria e Curadoria da Arte (FBAUL) com a tese " Topografia DIY na Baía de São Francisco (1945-1965): Do Surgimento da Cultura Activista às Práticas Artísticas em Painterland no Vórtice de Jay DeFeo. A minha pesquisa foca-se na arte contemporânea e práticas espaciais com uma abordagem interdisciplinar entre estudos artísticos e culturais, urbanismo e arquitetura. Circulo nos tópicos do comunismo, auto-organização, ativismo, crítica institucional e cultura independente. Interessa-me pensar as subjectividades das/ dos agentes, objectos e práticas artísticas a partir da qualidade relacional e crítica das práticas espaciais.

I am a PhD candidate in Artistic Studies- Art and Mediations at NOVA-FCSH with the doctoral project "PIGS: Spaces of Exception as Artistic Practices in the South of Europe", and a researcher at the Institute for the History of Art (IHA NOVA-FCSH). Previously I studied Philosophy (BA), Photography, Art Management and Curatorial Studies (MA). My research focuses on contemporary art and spatial practices. Under the cross-field of cultural studies, artistic studies, architecture and urbanism, my work gravitates around the topics of communalism, autonomy, self-organisation, DIY and DIT culture. By addressing the relational and critical approach in spatial practices, I am interested in thinking about the formal analysis of the subjects, objects and agencies inscribed in these processes.

Legendas das Figuras:

Fig.1 Exposição "50 Cartazes" Bar Estrela Da Graça, © Estrela Decadente, 2017, *cit.* <https://observador.pt/2017/02/01/o-estrela-decadente-ja-counta-50-semanas/>

Fig.2 Poster da Exposição "50 Cartazes" Bar Estrela Da Graça, ©Estrela Decadente, 2017, *cit.* <https://observador.pt/2017/02/01/o-estrela-decadente-ja-counta-50-semanas/>.

Fig.3 Visão geral da Situação Bienal de Arte Burra, Fac-símile de "Bienal de Arte Burra", Número Especial 2018, *Estrela Decadente* impressão 15/ 120.

Fig.4 Visão geral da Situação Bienal de Arte Burra, Fac-símile de "Bienal de Arte Burra", Número Especial 2018, *Estrela Decadente* impressão 15/ 120.

Fig.5 Revista Estrela Decadente n.73, © Estrela Decadente, *cit* <https://www.facebook.com/1394423130884243/photos/a.1394423170884239/2755839514742591/>

Fig.6 Ana Menta, Prancha de BD, in n.66 "Revista Decadente", 2019, *cit* em <https://www.facebook.com/Estrela-Decadente-1394423130884243/photos/pcb.2323680331291847/2323678201292060/>

Fig.7 Alice Geirinhas, Colagem digital, 29,7x21, Série "Mulheres na BD", em colaboração com a Estrela Decadente, 2019, *cit.* <http://www.revistadobra.pt/alice-geirinhas.html>

Fig.8 Imagem de exterior, "tag" Estrela Decadente, © Estrela Decadente, 2018, *cit.* <http://www.cod.ipleiria.pt/?f=estrela-decadente.html>

Fig.9 Imagem de exterior, "tag" Estrela Decadente, © Estrela Decadente, 2018, *cit.* <http://www.cod.ipleiria.pt/?f=estrela-decadente.html>



Fig.1 Exposição “50 Cartazes” Bar Estrela Da Graça, © Estrela Decadente, 2017, [cit.https://observador.pt/2017/02/01/o-estrela-decadente-ja-conta-50-semanas/](https://observador.pt/2017/02/01/o-estrela-decadente-ja-conta-50-semanas/)



Fig.2 Poster da Exposição “50 Cartazes” Bar Estrela Da Graça, ©Estrela Decadente, 2017, [cit.https://observador.pt/2017/02/01/o-estrela-decadente-ja-conta-50-semanas/](https://observador.pt/2017/02/01/o-estrela-decadente-ja-conta-50-semanas/).



Fig.3 Visão geral da Situação Bial de Arte Burra, Fac-símile de “Bial de Arte Burra”, Número Especial 2018, *Estrela Decadente* impressão 15/ 120.



Fig.4 Visão geral da Situação Bial de Arte Burra, Fac-símile de “Bial de Arte Burra”, Número Especial 2018, *Estrela Decadente* impressão 15/ 120.



Fig.5 Revista Estrela Decadente n.73, © Estrela Decadente, cit <https://www.facebook.com/1394423130884243/photos/a.1394423170884239/2755839514742591/>



Fig.6 Ana Menta, Prancha de BD, in n.66 “Revista Decadente”, 2019, cit em <https://www.facebook.com/Estrela-Decadente-1394423130884243/photos/pcb.2323680331291847/2323678201292060/>



Fig.7 Alice Geirinhas, Colagem digital, 29,7x21,Série “Mulheres na BD”, em colaboração com a Estrela Decadente, 2019, cit. <http://www.revistadobra.pt/alice-geirinhas.html>



Fig.8 Imagem de exterior, “tag” Estrela Decadente, © Estrela Decadente, 2018, cit. <http://www.cod.ipleiria.pt/?f=estrela-decadente.html>



Fig.9 Imagem de exterior, “tag” Estrela Decadente, © Estrela Decadente, 2018, cit.<http://www.cod.ipleiria.pt/?f=estrela-decadente.html>

Escultura e sustentabilidade: a dimensão interna

Sara Inácio

PhD candidate, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Resumo

Este trabalho tem como objetivo investigar a relação entre a arte contemporânea, nomeadamente a área da escultura, e a sustentabilidade. A nossa hipótese é a seguinte: a sustentabilidade, num sentido geral, só se realiza genuinamente a partir do desenvolvimento da consciência, da dimensão interna (ética e espiritual) de cada indivíduo. Este pressuposto é, a nosso ver, a chave fundamental para uma arte e para um modo de vida mais sustentáveis. Começamos por descrever e analisar a evolução do conceito de desenvolvimento sustentável e de sustentabilidade desde a sua formulação até aos atuais 17 objetivos do desenvolvimento sustentável da Agenda 30. Introduzimos e exploramos o recente conceito de *sustentabilidade pessoal* como condição para uma mudança mais profunda do paradigma atual. Em seguida definimos alguns critérios para avaliação da sustentabilidade no campo da escultura: na dimensão interna (ética-espiritual): o processo criativo a partir da conexão interior, o potencial da obra para gerar uma experiência interna transformadora; na dimensão social: promoção de processos colaborativos; na dimensão ambiental: materiais e processos de construção da obra que têm em conta a preservação do planeta. Por fim analisamos criticamente três obras de escultura à luz destes critérios.

Abstract

This work aims to investigate the relationship between contemporary art, namely an area of sculpture, and sustainability. Our hypothesis is as follows: sustainability, in a general sense, is only genuinely realized from the development of consciousness, of the inner dimension (ethical and spiritual) of each individual. This assumption is, in our view, the fundamental key to a more sustainable art and way of life. We begin by describing and analyzing the evolution of the concept of sustainable development and sustainability from its source to the current 17 sustainable development objectives of Agenda 30. We introduce and explore the recent concept of *personal sustainability* as a condition for a deeper change in the current paradigm. Then we define some criteria for assessing sustainability in the field of sculpture: in the inner dimension - ethic and spiritual: the creative process from the inner connection, the potential of the work to generate a transformative inner experience; in the social dimension: promotion of collaborative processes; in the environmental dimension: materials and construction processes of work that take into account the preservation of the planet. Finally, we critically analyze three sculptures in the light of these criteria.

“Estamos num tempo de síntese profunda, de esculpir a própria consciência.”

Daniel Gagliardo

Introdução

Neste texto evidenciamos duas componentes da sustentabilidade. Por um lado, uma vertente mais externa, em que o desenvolvimento sustentável é concebido em função da continuidade de um padrão de vida assente na visão dualista do antropoceno. Por outro lado, a vertente

que inclui e enfatiza a dimensão ética-espiritual¹ (que

1 - Esta dimensão está contemplada em todas as tradições sapienciais da humanidade e Fritjof define como “experiência de unidade que transcende não apenas a separação entre mente e corpo, mas também a separação entre o *self* e o mundo [...], um sentimento de pertença ao universo como um todo. [...] Quando olhamos para o mundo à nossa volta, descobrimos que não estamos atirados para o caos e para a aleatoriedade, mas somos parte de uma grande ordem, uma grande sinfonia da vida. [...] Espírito – o sopro da vida – é o que temos em comum com todos os seres vivos. Nutre-nos e mantém-nos vivos. Capra, F. (2002). *The hidden connections: Integrating the biological, cognitive and social dimensions of life into a science of sustainability*. New York: Doubleday, p. 68-69.

designamos por dimensão interna) como condição basilar para uma vida e uma arte sustentáveis. Enunciamos ainda alguns princípios de avaliação da sustentabilidade no campo da escultura, que visam abrir possibilidades para a conceção de projetos artísticos em sintonia com o equilíbrio planetário.

Sustentabilidade e Desenvolvimento Sustentável - história e evolução dos conceitos

Etimologicamente, a palavra sustentável vem do latim *sustentabile*, isto é, o que se pode sustentar. Por sua vez, sustentar, do latim *sustentāre* significa amparar, alimentar, dar ânimo a, alentar.² Aquilo que é sustentável tem a capacidade de permanecer, resistir, perdurar, de se conservar mantendo o seu valor. Atualmente, em termos gerais, quando mencionamos a palavra sustentabilidade referimo-nos a um modelo de desenvolvimento económico que visa a melhoria de vida das populações, tendo em conta a preservação dos ecossistemas e recursos naturais. No entanto, temos vindo a afastar-nos, a passos largos, desta meta. O ser humano é, neste momento, a maior ameaça para a sua própria sobrevivência e para a vida na Terra.

A palavra “sustentável” começou por ser utilizada em 1713. Hans Carl von Carlowitz escreveu o tratado *Sylvicultura Oeconomica*³ onde usou a expressão *Nachhaltende Nutzung* (utilização sustentável). A noção de *desenvolvimento sustentável* surgiu como ideal sobretudo a partir do início dos anos 70, no seguimento dos primeiros indícios de uma crise ambiental. Os anos 50 ficaram marcados pelos riscos da poluição nuclear; nos anos 60, a bióloga Rachel Carson alertou para os perigos inerentes ao uso de pesticidas e inseticidas químicos.

Em 1972 realizou-se um evento mundial (Conferência de Estocolmo), após a ocorrência de chuvas ácidas nos países

2 - É curioso verificar que o termo sustentar pode ser entendido numa vertente mais material (alimentar) e numa dimensão mais imaterial (dar ânimo a, alentar) - ânimo, do latim *animus* (alma, espírito).

3 - Este tratado surgiu como resposta ao problema da escassez de madeira, provocada pela desflorestação feita por potências coloniais e industriais europeias nos seus territórios. Com o excessivo corte de árvores para alimentar a produção industrial e para a construção de navios tornou-se claro que seria necessária uma gestão sustentável dos recursos naturais. Isto implicava respeitar o tempo que as terras necessitam para se regenerarem e produzirem segundo o seu ritmo natural.

nórdicos, onde se estabeleceu um acordo internacional para reduzir a emissão de gases responsáveis pelas chuvas. Nesta conferência, os países desenvolvidos tinham como foco principal a defesa do meio ambiente, já os países subdesenvolvidos pretendiam mais determinação no combate à pobreza. Através da Organização das Nações Unidas foi criado um documento (*Only one Earth*) em que se concluiu que os problemas ambientais tinham uma dupla origem: por um lado, o excesso de desenvolvimento económico (indústria e tecnologia agressiva e consumo excessivo de recursos) e, por outro, as condições de pobreza e o crescimento demográfico exponencial de vários países. Tornou-se assim clara a inter-relação entre as questões sociais, ambientais e económicas.

Nesse mesmo ano, o Clube de Roma⁴ publicou o relatório intitulado *Limites do Crescimento*⁵, alertando para o facto de que os recursos do planeta são limitados e que não é possível um crescimento económico ilimitado. O relatório preconizava a cooperação entre todos os países, enfatizando o direito de toda a “família humana” a ter acesso aos bens essenciais, destacando o impacto alarmante da ação do homem na Terra, nomeadamente através da indústria.⁶ Apesar dos esforços no sentido de agilizar soluções para os problemas identificados, a avaliação da ONU, dez anos depois, revelou que os resultados ficaram muito aquém do que seria necessário.

Em 1987, foi então criada a *World Commission on Environment and Development*, liderada pela primeira ministra da Noruega Gro Brundtland, e publicado *Our Common Future*, onde se apresentou a célebre definição de desenvolvimento sustentável: “o desenvolvimento que atende às necessidades presentes, sem comprometer a capacidade das gerações futuras de suprir as suas próprias necessidades.” Ou seja, qualquer iniciativa ou ação implementada deveria sempre salvaguardar a possibilidade de outros, no futuro, também conseguirem

4 - <https://clubofrome.org/>

5 - Texto onde são identificados os problemas comuns a toda a humanidade: “pobreza, degradação do ambiente, perda de confiança nas instituições, crescimento urbano descontrolado, insegurança de emprego, alienação da juventude, rejeição dos valores tradicionais, inflação e outras disrupções económicas e monetárias”.

6 - Uma das conclusões a que se chegou foi a de que, se a humanidade continuasse a consumir do mesmo modo os recursos naturais, estes esgotar-se-iam em menos de 100 anos.

obter o necessário para a sua sobrevivência e bem-estar. No documento foram abordados temas como o aquecimento global, a desertificação dos solos, o desequilíbrio provocado pela exploração dos recursos naturais, a utilização do espaço para além da terra, os conflitos entre nações (uma das principais causas de insustentabilidade) e delineadas estratégias para conciliar a preservação do meio ambiente com o desenvolvimento económico e social. Foram definidos os três pilares da sustentabilidade: economia (desenvolvimento económico), sociedade (justiça social) e ambiente (preservação de ecossistemas e recursos). Tornou-se evidente que estes três têm de ser pensados de uma forma sistémica.

As *Conferências das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável* no Rio de Janeiro (1992 e 2012) deram origem a diferentes documentos (*Agenda 21* e *O Futuro que queremos*) que propunham, uma vez mais, novos objetivos de desenvolvimento para o século XXI. Em 2015, a ONU criou a Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, uma declaração que inclui os 17 *Objetivos do Desenvolvimento Sustentável* (ODS) e as suas 169 metas. Esta Agenda tem novamente o intuito de integrar os diversos componentes do desenvolvimento sustentável (pessoas, planeta, prosperidade, paz e parcerias) e envolver todos os países na construção de um futuro mais “próspero, justo e seguro”, “sem deixar ninguém para trás”.

Apesar dos vários esforços no sentido de encontrar uma situação de equilíbrio para a vida planetária, o termo *desenvolvimento sustentável* tem sido alvo de alguma controvérsia. Vários autores⁷ referem que o termo está assente em pressupostos e na mesma visão capitalista que gerou a situação insustentável do planeta: a noção de *crescimento* e *progresso* veiculada pelo pensamento positivista, pela revolução industrial e científica. Uma das questões que tem atravessado todas as iniciativas acima mencionadas, e que ainda hoje é tema de reflexão, é a dificuldade de combinar a expectativa de um crescimento económico com o necessário equilíbrio ambiental, através da redução da poluição industrial e do consumo de recursos, pois dificilmente será possível assegurar para toda a

população mundial o modelo atual de desenvolvimento dos países mais desenvolvidos⁸

As contradições deste modelo deram origem, nos anos 70, ao conceito de *decrecimento* (Andre Gorz) em economia. A tese é simples: não é possível um crescimento ilimitado, como protagoniza o modelo vigente, porque os recursos do planeta são finitos. Seria necessária uma mudança de paradigma em que a melhoria das condições de vida não dependesse do aumento do consumo dos recursos, ou seja, uma “prosperidade sem crescimento” – tentar viver melhor consumindo e produzindo menos. Neste sentido, foram propostos modelos económicos alternativos: economia circular, solidária, regenerativa e criativa.

A partir dos anos 60 e 70, vários autores, convictos de que a solução teria necessariamente de incluir uma conceção mais holística da existência, propuseram diferentes abordagens que podemos considerar dentro do espírito da sustentabilidade.⁹ Estas abordagens têm em conta a dimensão ética e espiritual do ser humano e da vida planetária.

Recentemente, foi proposto o conceito de *sustentabilidade pessoal*, um novo campo de investigação académica que enfatiza a importância da transformação do ser humano para uma mudança global. Esta expressão (do alemão “personale Nachhaltigkeit”) foi cunhada em 2008, no *Karlsruhe Institute of Technology*. Parodi e Tamm¹⁰,

8 - Se todos os habitantes da Terra tivessem o nível de consumo norte-americano, seriam necessárias três Terras para garantir os recursos energéticos e materiais suficientes.

9 - Em 1973, Arne Naess, criou o conceito de *ecologia profunda*. Segundo Naess a vida é uma rede complexa de inter-relações constituída não apenas por fatores bióticos, mas também por relações éticas em que todos os seres são valorizados, e não vistos como meros recursos. Nesta visão mais integral da vida, a ecologia deixa de ser um simples ramo da biologia. Em 1978, Bill Mollison propôs o conceito de permacultura com o objetivo de criar ambientes sustentáveis com base em três máximas éticas: “1. cuidar da Terra, 2. cuidar das pessoas, 3. partilhar os excedentes (que inclui conhecimentos) e cuidar do futuro. Satish Kumar, em 2013, chamou também a atenção para a importância da noção de cuidar num sentido alargado: cuidar do solo (a “mãe natureza”), da alma (o “ser interior”) e da sociedade, reconhecendo a interdependência entre todos estes fatores (a tríade *Soil, Soul, Society*).

10 - Tamm, K.; Parodi, O. (Eds.). (2018). *Personal Sustainability: Exploring the far side of sustainable development*. London and New York: Routledge.

7 - Redclift, M.; Springett, D. (Eds.). (2015). *Routledge International Handbook of Sustainable Development*. London and New York: Routledge; Caradonna, J. L. (2014). *Sustainability: A History*. Oxford, New York: Oxford University Press

ambos envolvidos neste processo, defendem que o desenvolvimento sustentável em geral (social, económico e ambiental) implica a transformação do ser humano a nível “pessoal (intra e interpessoal), psicológico, antropológico, filosófico, estético e espiritual”. Os autores consideram que tem havido demasiado foco nos processos coletivos (social, ambiental e económico); em alternativa, propõem como fator chave a dimensão interior, subjetiva e individual da sustentabilidade.

Nesta linha de pensamento, Paulo Borges sublinha que a crise contemporânea tem sobretudo origem num “determinado estado da mente e da consciência”, no “fator interno”: a ilusão da separação entre o ser humano, o mundo e as outras formas de vida (que decorre da “ficção da separação entre mente e mundo”).¹¹ Segundo o autor é esta perceção distorcida da realidade que está na raiz da crise social, económica, política e ambiental. Um ego (individual e coletivo) que se vê como uma entidade separada dos demais e do planeta acaba por assumir uma atitude predatória e destruidora da vida na Terra. Viver em função de desejos, caprichos e necessidades não essenciais gera uma “matriz cultural e civilizacional disfuncional e letal”. O autor defende que a verdadeira saída para esta situação não pode advir de medidas superficiais focadas apenas nos fatores externos da crise.¹² A solução terá de ser de cariz espiritual, ou seja, é preciso eliminar a “perceção errada da natureza das coisas” ou a ilusão de separatividade.

Satinder Dhiman¹³ considera igualmente que a sustentabilidade está relacionada com o desenvolvimento e crescimento espiritual do ser humano. A sustentabilidade em geral deve assentar sobretudo numa escolha ética individual e não em soluções impostas pela ciência, pelo estado ou instituições internacionais. Defende por isso a

11 - Borges, P. (2017). *Meditação, a Liberdade Silenciosa: Da mindfulness ao despertar da consciência*. Lisboa: Edições Mahatma, p.52.

12 - “Com efeito, é insensato continuar a alimentar a expectativa, como desde há séculos com uma frustração crescente acontece, de que a solução de uma questão interna à consciência possa vir de meras reformas, sempre parciais e superficiais, nos domínios externos onde os seus sintomas se manifestam mais visível e sensivelmente, precisamente a esfera social, económica, política e ambiental.”, op. cit., p. 53.

13 - Dhiman, S.; Marques, J. (Eds.). (2016). *Spirituality and Sustainability: New Horizons and Exemplary Approaches*. Burbank, CA: Springer.

necessidade do cultivo das qualidades éticas e espirituais do ser humano: “sabedoria, compaixão, altruísmo, abundância, igualdade, sinergia, despertar, felicidade”; caso contrário, os esforços rumo à sustentabilidade não serão bem sucedidos. Numa obra recente,¹⁴ João Peneda considera que a saída para a condição humana é sobretudo ética e espiritual, passando pela “intuição”, recetividade à “voz da consciência” e “sentir do coração” (“alma”). Só esta saberá o que é necessário e correto manifestar em cada situação. Para chegarmos a esta orientação interna, é preciso todo um trabalho de “expansão da consciência” que implica um processo de apropriação de si mesmo e de autotransformação. Só desta forma podemos “expressar possibilidades de existência mais evolutivas” e “atender a necessidades mais elevadas”.¹⁵

Em suma, as medidas governamentais (fator externo) em prol da sustentabilidade são importantes, mas não alteram, com a urgência necessária, o modelo de desenvolvimento vigente e sobretudo a convicção profunda das pessoas. Por seu lado, as abordagens mais holísticas acentuam a interdependência de todos os fatores envolvidos, remetendo para o grau de consciência do indivíduo (fator interno) a chave para o dilema atual. Defendem que só haverá uma mudança mais rápida e radical de paradigma se apostarmos na dimensão ética e espiritual do ser humano. A nosso ver, a dimensão interna (ética-espiritual) da sustentabilidade seria a base (fig.1) ou o núcleo (fig. 2) a partir dos quais emanariam todas as áreas da vida (economia, educação, cultura, arte, preservação do ambiente, etc.). A partir de um processo de conexão interior,¹⁶ de expansão da consciência e duma visão holística seria então possível restaurar o equilíbrio planetário.

14 - Peneda, J. (2020). *Ensaios: o Estético, o Ético e o Espiritual*. Edição de Autor.

15 - Segundo o autor trata-se de “necessidades maiores, isto é, relacionadas com o bem de todos nas diversas áreas da vida: ambiente, educação, sociedade, economia, política e evolução espiritual.” op. cit., p. 132.

16 - Atitude de recetividade à vida interna, comunhão íntima consigo mesmo. Gagliardo, D. (2019). *A Luz do Peregrino*. Lisboa: Espiral Editora.

Arte e Sustentabilidade

Os discursos sobre sustentabilidade só começaram a incluir a dimensão cultural nos anos 90.¹⁷ Em 1996, a exposição “Villette-Amazone”, em Paris, propunha uma reflexão acerca do papel da cultura na transformação da relação entre o homem e o ambiente. Em 1998 a *UNESCO Summit on Culture and Sustainable Development* (intitulada “The Power of Culture”) chamou a atenção para a interdependência entre cultura e sustentabilidade (sobretudo económica). A nível da investigação académica, a integração da dimensão cultural no campo da sustentabilidade ocorreu em 1990. Na Alemanha, em 2002, realizaram-se esforços no sentido de integrar a cultura na Agenda 21, no entanto, apenas em 2004 surgiu a “Agenda 21 para a Cultura”, salientando a importância de um “ecossistema cultural”.¹⁸

Em 2006, os curadores e historiadores de arte Maja e Reuben Fowkes enunciaram alguns princípios da sustentabilidade para a arte contemporânea.¹⁹ Estes autores enfatizam a vertente ambiental e ética das práticas artísticas. Na vertente ética, sublinham a importância da arte pública colaborativa ou socialmente comprometida, por contribuir para uma sociedade mais humana (menos alienada e entorpecida) e por fomentar a participação e a cooperação e a responsabilidade social.²⁰ Na vertente

17 - Curiosamente, fora dos discursos mais institucionais sobre sustentabilidade, a artista e escritora Louwrien Wijers (que considera que a escrita e ações de intervenção na sociedade são *escultura mental*), contemporânea de Joseph Beuys, organizou o encontro *Art meets Science and Spirituality in a changing Economy*. O evento, realizado em 1990, no Stedelijk Museum, em Amsterdão (e repetido em 1996 no Kunsthall Charlottenborg, Copenhaga) reuniu artistas, cientistas, líderes espirituais e economistas com o intuito de explorar o paradigma duma visão holística do mundo e as suas implicações para a economia global. Consultar <https://www.louwrienwijers.nl/> (acedido em 18.12.2020) e <https://www.gaia.com/series/art-meets-science-and-spirituality-changing-economy> (acedido em 18.12.2020).

18 - Kagan, S. (2011). *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*. London: Transaction Publishers.

19 - Fowkes, Maja and Reuben (2006). *The Principles of Sustainability in Contemporary Art*. Praesens-Contemporary Central European Art Review; Fowkes, Maja and Reuben (2012). *Art and Sustainability*, in *Enough for All Forever: A Handbook for Learning about Sustainability*. Illinois: Common Ground Champaign.

20 - Acerca deste tema sugerimos a leitura: Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso.

ambiental, a criação artística está submetida a uma ética ecológica e, sobretudo, a uma reinvenção da existência em colaboração com a natureza. Os autores em causa salientam sobretudo o potencial das práticas artísticas para gerar alternativas sustentáveis para a vida e para a arte. Vários autores e artistas têm assumindo a relevância da dimensão interna do processo criativo. Muitos consideram que a prática artística a partir da conexão interior e do desenvolvimento da consciência pode ser um contributo para a transformação individual e coletiva.

Na década de 70, Chogyam Trungpa introduziu no ocidente o conceito de *dharma art*,²¹ que estabelece uma relação entre o ato criativo e o desenvolvimento de um estado desperto da consciência. Para Trungpa, a noção de arte não se restringe à prática formal de disciplinas artísticas, mas refere-se à maestria da própria vida, da totalidade dos aspetos que constituem a existência.²² Foi neste sentido que utilizou a expressão “arte da vida quotidiana”.²³

21 - “Dharma art refere-se àquela arte que brota de um certo estado da mente por parte do artista que poderia ser chamado de estado meditativo. É uma atitude de integridade e de naturalidade no trabalho criativo de cada um”. Trungpa, C. (2010). *True Perception: The Path of Dharma Art*. Boston & London: Shambala., p. 13.

22 - Em 1974, Chogyam Trubgpa fundou o Naropa Institute, hoje Naropa University (<https://www.naropa.edu/>), um espaço que concilia a criatividade, o estudo académico e o crescimento pessoal. Foi um local de encontro de artistas como John Cage, Meredith Monk e William Burroughs. A sua visão e ideal de universidade consistia na conjugação da aquisição de conhecimentos externos com o cultivo da sabedoria interior e da compaixão; esta articulação é a base da educação contemplativa.

23 - Chogyam Trungpa, Thich Nhat Hanh e Daniel Gagliardo são autores que fundaram comunidades que aspiram a uma vida harmoniosa em todas as suas dimensões. Os três autores utilizam a expressão “arte de viver” ou “arte da vida quotidiana”. Embora não façam uma referência explícita à sustentabilidade. Consideramos que se trata de projetos que são a expressão de uma genuína aspiração e determinação para materializar padrões de vida sustentáveis. A propósito da “arte de viver” Gagliardo refere: “O artista procura ser uma ferramenta de harmonia e equilíbrio, porque a sua manifestação, a sua essência, é harmonizar a vida, equilibrar a vida. [...] A vida interna tem a capacidade de passar símbolos para a vida externa. Estes, com uma linguagem muito sintética mas poderosa, estimulam a transformação dos seres. Quando você vê uma pintura ou escuta uma música que foi inspirada pela vida interna, fica perante aquele símbolo que estimula, em si, a síntese para se afastar da superficialidade e encaminha a sua consciência para a simplicidade [...]. A verdadeira arte é um contributo profundo para a consciência, só tem esse sentido – um contributo profundo para a vida. Por isso falamos de arte de viver. E como é que todos po-

Na mesma década, Joseph Beuys criou o conceito de *escultura social*.²⁴ Inspirado pelo pensamento de Rudolf Steiner, considera que cada indivíduo é um “ser espiritual”, com capacidade para pensar e criar o que é necessário em cada situação.²⁵ Assim, a sua prática artística (que partia de processos internos como “atelier interior” e “esculpir interior” não se limitava à criação de objetos artísticos/esculturas, mas incluía processos de diálogo, ações participativas, formas de educação, formas de ação direta na esfera social “conceção expandida da arte”.²⁶ A ligação e o envolvimento com a sociedade era para si fundamental.²⁷ Defendia que, como seres criativos,²⁸ todos temos o

demos treinar para ser artistas desta natureza, da arte de viver? Temos que ir para a fonte dessa arte que é a consciência, a essência presente em todos nós, no nosso interior. Daniel Gagliardo, Palestra Da arte a nível psíquico à arte de viver (na Faculdade de Belas Artes-UL, 2018) (https://www.youtube.com/watch?v=i88D-c-Bx6oE&ab_channel=UksimEuropa) (acedido em 15.12.2020). Também a filosofia, na sua origem, significava arte de viver, cuidar do si para então poder aceder à verdade. Foucault, M. (2005). *The hermeneutics of the subject: lectures at the College de France, 1981-1982*. New York: Palgrave Macmillan.

24 - Do alemão “Soziale Plastik”. A escultura social utiliza “materiais invisíveis” como discurso, debate e pensamento (“speech, discussion and thought”) e explora a relação entre imaginação e transformação (individual e social).

25 - Também Daniel Gagliardo define energia criativa como a capacidade de agir em conformidade com o que é necessário a nível interno (relação entre criatividade e necessidade interna). Este tema tem sido desenvolvido por João Peneda: “[...] só há arte na medida em que formos capazes de realizar, em alinhamento com os estímulos da alma, o que é evolutivo em cada situação, caso contrário estamos apenas a lidar com expressões da nossa personalidade ou com o condicionamento coletivo.” Peneda, J. (2020). *Ensaio: o Estético, o Ético e o Espiritual*. Edição de Autor, p. 148.

26 - Beuys, J. (2004). *What is Art? Conversation with Joseph Beuys*. Forest Row, UK: Claiview Books.

27 - Beuys descreve o impulso criativo como “amor que surge da conexão com o mundo” (love that comes from ones connectedness with the world”). Joseph Beuys, citado em Zumdick, W. (2013). *Death keeps me awake*. Baunach, Germany: Spurbuchverlag, p. 99. Este livro estabelece relações entre o pensamento de Joseph Beuys e de Rudolf Steiner.

28 - Referimos duas obras para um aprofundamento da relação entre a consciência e a criatividade inerente a todos os sistemas de vida: Goswami, A. (2014). *Quantum creativity: think quantum, be creative*. New York: Hay House, Inc.; Capra, F. (2002). *The hidden connections: Integrating the biological, cognitive and social dimensions of life into a science of sustainability*. New York: Doubleday

potencial para criar “uma nova terra”, “um novo futuro planetário”.

Crítérios para avaliação da sustentabilidade no campo da arte (escultura)

Existem vários fatores que contribuem para aferir o grau de sustentabilidade numa obra de arte. Na área da escultura, podemos enunciar alguns princípios orientadores para uma análise crítica da prática artística, da obra ou da sua receção, com o objetivo de apurar o grau de sustentabilidade:²⁹

Na dimensão interna (ética-espiritual), indagamos se a obra proporciona uma experiência interna transformadora e de tomada de consciência acerca da existência; se resulta de um processo criativo a partir da conexão interior/consciência desperta.

Na dimensão social, podemos averiguar de que modo é que o processo de criação promove a participação ativa, a cooperação, o sentimento de pertença e de partilha dentro da comunidade em causa; se potencia intercâmbios culturais.

Na dimensão ambiental, podemos aferir se há utilização de materiais não poluentes e recicláveis, e se o processo que vai desde a construção da obra até ao seu estado de exposição (ou deposição) comporta impactos significativos para o ambiente. Tem interesse analisar se há cooperação com a natureza (com o reino mineral, vegetal ou animal) ou se é uma intervenção desligada da dinâmica do ecossistema. Ou seja, existe uma diferença entre uma obra realizada *na* natureza ou *com* a natureza.³⁰

29 - Uma reflexão acerca destes princípios pode ser útil, sobretudo no processo de conceção de uma obra, caso haja, da parte do artista, uma motivação genuína para produzir algo a partir da aspiração a uma vida planetária sustentável.

30 - Poderíamos ainda incluir nestes critérios a dimensão económica, questionando: existe uma troca justa entre o trabalho/energia despendidos na criação da obra e os honorários auferidos? De que forma a obra é geradora de riqueza económica para alguma entidade (artista, colecionador, museu, galeria, autarquia, turismo)?

Exemplos no campo da escultura

Vamos apresentar três obras no âmbito da escultura: uma dos anos 80, outra da década de 90 e um projeto atual de escultura social. O objetivo é analisar e definir sumariamente a natureza e o grau de sustentabilidade destes projetos.

Série *Esculturas Rupestres*, Ana Mendieta, Parque Jaruco, Cuba, 1981. (Fig. 3)

Trata-se de um conjunto de formas esculpidas na terra e nas paredes de calcário de algumas grutas. A artista estabelece uma ligação com a força telúrica.³¹ Mendieta interagiu diretamente com o espaço natural, com a matéria em estado bruto, deixando marcas efêmeras na terra, inscrições que acabarão por desaparecer com o tempo. Neste tipo de obras, o mais importante não é a duração ou a permanência dos objetos realizados, mas algo que está para além da sua componente material e que pode ser manifestado através processo artístico.³²

Avaliação do ponto de vista da sustentabilidade: Existe, por parte da artista, uma consciência da unidade entre o ser humano e a terra, embora a obra em si não reflita uma cooperação explícita com os reinos da natureza. Sendo uma intervenção efémera na terra, desaparece gradualmente, não deixando qualquer resíduo no local. Não existe nenhum processo de trabalho agressivo para o ambiente. Os seus textos salientam o valor espiritual da arte. Muitas das suas

31 - "A minha arte é um regresso à fonte maternal. Através das minhas esculturas de terra/corpo eu torno-me uma com a terra... eu torno-me uma extensão da natureza e a natureza torna-se uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo de reafirmar os meus laços com a terra é realmente a reativação de crenças primevas... numa força feminina omnipresente, a imagem remanescente de ser englobada dentro de um útero, numa manifestação da minha sede de ser". Ana Mendieta citada em Zegher, C. (ed.) (1996). *Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art in of and from the feminine*. Cambridge: The MIT Press, 1996. [Obra publicada por ocasião da exposição organizada e patente no Institute of Contemporary Art, Boston, Estados Unidos, de 30 de Jan. a 12 de Maio de 1996. [Tradução livre].

32 - "Creio que a arte, apesar de ser uma parte material da cultura, tem como principal valor o seu papel espiritual e a influência que exerce na sociedade, porque a arte é o resultado de uma atividade espiritual do homem e é a principal contribuição para o seu desenvolvimento intelectual e moral." Ana Mendieta citada em Ruido, M. (2002). *Arte Hoy: Ana Mendieta*. Hondarribia: Editorial Nerea, S.A., p. 85. [Tradução livre].

obras são realizadas com um sentido de "cura, purificação e transcendência",³³ o que pode revelar uma intenção harmonizadora.

Eyes Turned Inwards (Olhos voltados para dentro), Anish Kapoor, 1993. (Fig. 4)

Trata-se de uma escultura de fibra de vidro e pigmento vermelho escuro, composta por dois elementos que se assemelham a cúpulas, colocadas com as aberturas frente a frente. Existe entre as duas peças um espaço que pode ser ocupado e atravessado pelo observador. Tal como acontece em muitas obras do artista, as formas ativam intensamente a percepção do observador, quer pela sua cor vibrante, quer pela sua escala imersiva e pelo modo como são colocadas no espaço. Potenciam uma experiência em que parece haver uma suspensão do espaço e do tempo. O título da obra, *olhos virados para dentro*, acentua a dimensão interna da experiência, convida à auto-imersão, à contemplação e à consciência de si. São formas simples, depuradas e côncavas, espaços vazios que evocam silêncio - o silêncio interior e o silêncio do imenso espaço cósmico. Remetem para algo mais vasto que o próprio observador, para uma dimensão profunda da existência e parecem mesmo conter o potencial de proporcionar uma experiência de dissolução do ego.³⁴

Avaliação do ponto de vista da sustentabilidade: a obra tem o potencial de operar uma experiência transformadora e de interiorização no observador, ativando a consciência de si e a conexão com algo mais vasto e essencial. Em contrapartida, aparentemente, os materiais e os processos utilizados não os mais sustentáveis.

Landing Strip for Souls (Pista de Poiso para Almas), Shelley Sacks, (projeto iniciado em 2000) (Fig. 5)

Este é um projeto de *escultura social*³⁵ (prática artística expandida e interdisciplinar), iniciado em 2000 e que continua em desenvolvimento. Explora a relação entre imaginação e a criação de um mundo sustentável. Shelley Sacks utiliza metodologias desenvolvidas por Joseph Beuys (com quem trabalhou várias décadas) com "práticas

33 - Kastner, J.; Walls, B. (1998). *Land and Environmental Art*. London: Phaidon, p.121.

34 - <https://www.christies.com/lot/lot-anish-kapoor-b-1954-untitled-6100731/> (acedido em 15.12.2020).

35 - <http://www.social-sculpture.org/> (acedido em 15.12.2020).

conectivas”.³⁶ Tal como Beuys, nos eventos que organiza (conferências, aulas, fóruns, etc), a autora explora os materiais invisíveis da escultura, nomeadamente modos de ativar a imaginação e as potencialidades internas dos participantes (“inner technologies”).³⁷ Este processo possibilita o desenvolvimento da responsabilidade de cada um perante a sua própria vida,³⁸ a capacidade de dar resposta a qualquer circunstância. Por outro lado, potencia o “pensar e imaginar em conjunto” de forma a agir conscientemente na criação de um futuro sustentável. Os seus projetos colaborativos (como a *Universidade das Árvores*³⁹ e o *Fórum da Terra*), que designa como “instrumentos de consciência”, relacionam processos internos e externos. O intuito de Sacks é proporcionar espaços onde é possível “reconfigurar” a relação com o mundo, desenvolver uma mentalidade em que a consciência da interdependência é a base para qualquer ação.

Avaliação do ponto de vista da sustentabilidade: existe, por parte da artista, uma forte motivação para operar mudanças significativas (em termos individuais e coletivos). Os participantes têm oportunidade de desenvolver recursos internos (“inner technologies”) que podem ser utilizados ao longo da sua vida. Não existe propriamente um objeto artístico material em resultado do processo de trabalho e, portanto, não há impacto ambiental. A sua metodologia é extremamente inovadora uma vez que acrescenta ao conceito expandido da arte (Joseph Beuys) as práticas de conexão interna.⁴⁰

36 - Os fundamentos do seu pensamento e metodologias de trabalho estão claramente descritas em: Sacks, S. (2018). Sustainability without the I-sense is nonsense: inner “technologies” for a viable future and inner dimension of sustainability. In Tamm, K.; Parodi, O. (Eds.). (2018). *Personal Sustainability: Exploring the far side of sustainable development*. (pp. 253-277). London and New York: Routledge.

37 - As *tecnologias internas* são recursos internos (capacidade de imaginar, de criar imagens e conceber futuros sustentáveis, pensamento intuitivo, *responsabilidade* - capacidade de dar resposta a qualquer circunstância). Sacks relaciona a *responsabilidade* com o conceito de *aesthetics*, por oposição a *anesthetic* (anestesia, dormência).”, op. cit., pp. 258-259.

38 - Para Sacks o processo criativo está relacionado com o *sentido do eu (I sense)*- um dos doze sentidos definidos por Rudolf Steiner, aquele que permite a conexão com o próprio *ser* e com o *ser* do outro.

39 - <http://www.social-sculpture.org/university-of-the-trees/> (acedido em 18.12.2020).

Em suma, podemos constatar que as diversas obras realçam aspetos diferentes da sustentabilidade: o sentimento de unidade com a Terra; a consciência de si e da comunhão com algo mais vasto; os processos de conexão e transformação interna como base para a mudança social.

Conclusão

O conceito de sustentabilidade sofreu várias vicissitudes e afinações ao longo do tempo. Tornou-se mais abrangente, incluindo todas as áreas da vida. Como vimos, o fator chave é o desenvolvimento da consciência, a dimensão interna (ética-espiritual). Nos exemplos artísticos analisados constatámos que nem sempre estão contempladas todas as dimensões da sustentabilidade. Numa mesma obra coexistem aspetos muito diversos, nem sempre alinhados com a exigência global de sustentabilidade, daí que a atitude/intenção por parte do artista seja um aspeto essencial. É a partir duma conceção holística da existência e da conexão interior que se pode agir positivamente no sentido da sustentabilidade, quer na vida quer na arte. Neste sentido, a escultura, na sua aceção mais expandida, poderá contribuir para reinventar novas formas de existência⁴¹ num espírito de co-criação, integrando as várias áreas da experiência humana (educação, cultura, ambiente, etc.). Este será o grande desafio do século XXI e das próximas gerações.

40 - A propósito da relação entre prática artística e práticas meditativas consultar: <https://www.artmonastery.org/> (acedido em 17.12.2020).

41 - Daniel Gagliardo, a propósito duma questão acerca do sentido último da escultura, refere: “A consciência transforma-se. Muda. Pode ampliar-se.[...] estamos num tempo de síntese profunda, de esculpir a própria consciência”, (em correspondência via email, Maio 2020).

Bibliografia

- Borges, P. (2017). *Meditação, a Liberdade Silenciosa: Da mindfulness ao despertar da consciência*. Lisboa: Edições Mahatma. ISBN 978-989886517-5.
- Beuys, J. (2004). *What is Art? Conversation with Joseph Beuys*. Forest Row, UK: Claiview Books.
- Capra, F. (2002). *The hidden connections: Integrating the biological, cognitive and social dimensions of life into a science of sustainability*. New York: Doubleday.
- Caradonna, J. L. (2014). *Sustainability: A History*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Dhiman, S.; Marques, J. (Eds.). (2016). *Spirituality and Sustainability: New Horizons and Exemplary Approaches*. Burbank, CA: Springer.
- Foucault, M. (2005). *The hermeneutics of the subject: lectures at the College de France, 1981-1982*. New York: Palgrave Macmillan.
- Fowkes, Maja and Reuben (2006). *The Principles of Sustainability in Contemporary Art*. Praesens-Contemporary Central European Art Review.
- Gagliardo, D. (2019). *A Luz do Peregrino*. Lisboa: Espiral Editora.
- Jeremy L. C. (2014). *Sustainability: A History*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Kagan, S. (2011). *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*. London: Transaction Publishers.
- Kastner, J.; Walls, B. (1998). *Land and Environmental Art*. London: Phaidon. ISBN 07148 45191.
- Peneda, J. (2020). *Ensaio: o Estético, o Ético e o Espiritual*. Edição de Autor. ISBN 9798670728409.
- Redclift, M.; Springett, D. (Eds.). (2015). *Routledge International Handbook of Sustainable Development*. London and New York: Routledge.
- Sacks, S. (2018). Sustainability without the I-sense is nonsense: inner “technologies” for a viable future and inner dimension of sustainability. In Tamm, K.; Parodi, O. (Eds.). (2018). *Personal Sustainability: Exploring the far side of sustainable development*. (pp. 253-277). London and New York: Routledge.
- Tamm, K.; Parodi, O. (Eds.). (2018). *Personal Sustainability: Exploring the far side of sustainable development*. London and New York: Routledge.
- Trungpa, C. (2010). *True Perception: The Path of Dharma Art*. Boston & London: Shambala.
- Zumdick, W. (2013). *Death keeps me awake*. Baunach, Germany: Spurbuchverlag.

Resumo Biográfico

Sara Inácio (Lisboa, 1977).

Escultora, investigadora e educadora artística.

Educadora artística e mediadora cultural no Museu Calouste Gulbenkian (desde 2003). Concluiu o Mestrado em Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016). Licenciatura em Artes Plásticas-Escultura na mesma Faculdade (2002). Bolseira do Programa Erasmus na Faculdade de Belas-Artes de Atenas, Grécia (2000). Formação artística complementar no Ar.Co, na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa e na Associação de Arte e Comunicação Oficinas do Convento. É autora de várias obras de escultura pública: *A Caminho da Luz*, Sintra (2008); *Nem só de Pão vive o Homem*, Amendoeira da Serra, Mértola (2005); *Comunicação*, Montijo (2003). Tem realizado exposições individuais e coletivas em Portugal, Espanha e Itália (desde 1999). Em 2002 foi cofundadora do Nextart - Centro de Formação Artística (formadora nas áreas de desenho e escultura cerâmica).

Atualmente desenvolve a sua investigação de doutoramento na área de Escultura e Sustentabilidade, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Tem como hipótese de trabalho a premissa de que a sustentabilidade (na vida e na arte), num sentido profundo, implica a transformação do ser humano, o desenvolvimento de todo o seu potencial interior, a expansão da consciência e uma visão holística da existência.

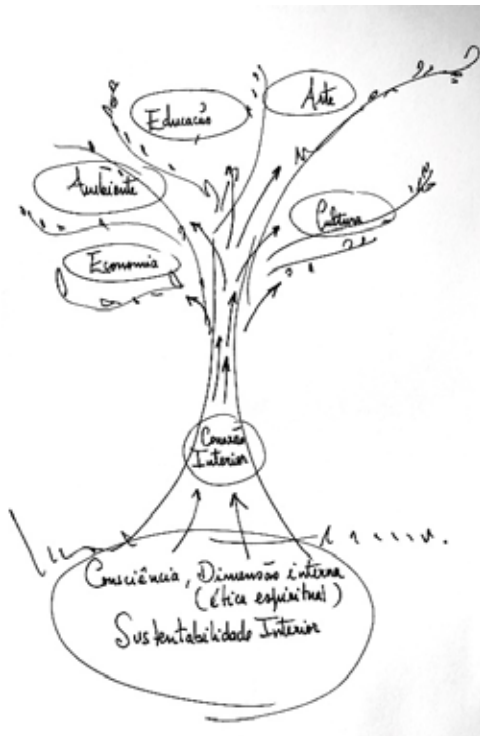


Fig. 1 – Dimensão interna da sustentabilidade como base a partir da qual emanam todas as áreas da vida.

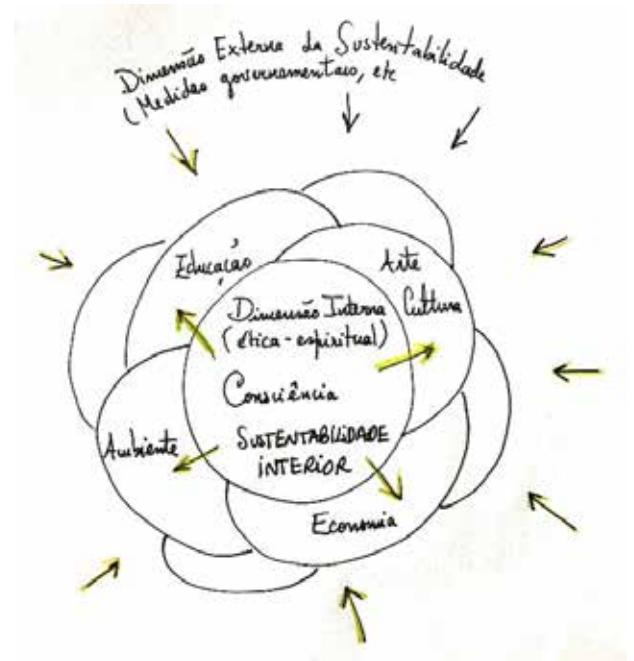


Fig. 2 – Dimensão interna da sustentabilidade como núcleo a partir do qual emanam todas as áreas da vida.

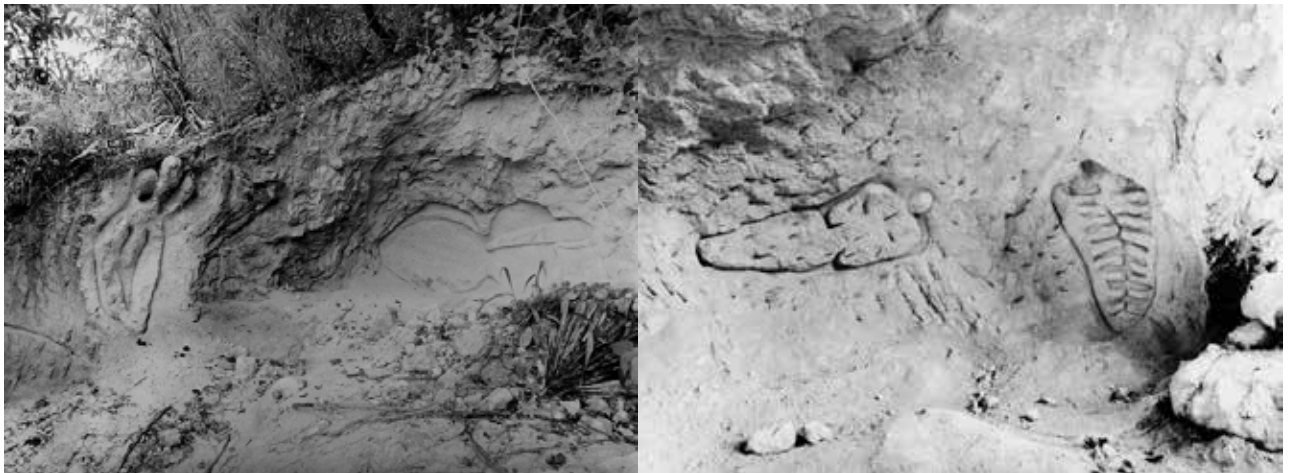


Fig. 3 – Série Esculturas Rupestres, Ana Mendieta, Parque Jaruco, Cuba, 1981.



Fig. 4 - Eyes Turned Inwards, Anish Kapoor, 1993.



Fig. 5 - Projeto de Escultura Social, Shelley Sacks.

Projeto para uma tese de Doutorado. Reflexão e prática: esculpir o ser humano em pedra.

A project of a Ph.D. thesis. Reflection and practice: to carve the human being in stone.

Susana Alexandre Miranda

Doutoramento em Belas Artes/ Escultura

Resumo

O objetivo do texto crítico prende-se com a necessidade de dilucidar um projeto de Doutorado em Belas Artes/ Escultura, que se inicia no ano de 2020 e que tem como título *O trabalho e o pensamento do escultor contemporâneo na representação do ser humano. A obra esculpida em pedra*. Após uma breve abordagem à temática da investigação em arte (mais concretamente numa vertente teórico-prática), o texto desenvolver-se-á, descrevendo as linhas principais da investigação, as quais deverão assentar, principalmente, na relação do escultor com a matéria, e na exigência que a representação do referente, o corpo (ser) humano, impõe.

Abstract

The objective of the critical text is to explain a Ph.D. project in Fine Arts/ Sculpture, that starts in the year of 2020 and that has as a title, "*Work and thought of the contemporary sculptor representing Human being. The work of art carved in stone.*"

After a brief report through the theme of investigation in art (more specifically a practice based research), the text will be developed in a way as to describe the main structural lines of the investigation which are based more importantly in the relation between the sculptor and the matter and the exigency imposed during the representation of the human (being) body.

Introdução

Ao longo das últimas décadas, a investigação em arte tem-se constituindo como uma responsabilidade adicional para o artista. É um facto, que se tem revelado crescente a importância da investigação teórico-prática (practice based research)¹ em arte e que a mesma implica uma reflexão sobre os resultados que advêm dessa prática, mas sobretudo, sobre o processo para chegar à obra. Não se trata de requerer ao artista contemporâneo novos manuais de regras e maneiras de fazer, muito menos juízos valor que tenham a ver com o belo, estamos longe do pensar dos séculos de Vitruvius, Alberti ou Zuccaro. Hoje espera-se um contributo diferente e inovador por parte do investigador ou artista das Faculdades de Belas Artes.

Se nos séculos XIV, XV e XVI, através da tratadística, o artista foi o protagonista na formalização, compilação e conceptualização do saber em arte, hoje, é-lhe pedido que retome parte do papel atuante que, entretanto, perdeu. Ao permitir, no século XVIII, que o discurso sobre a obra de arte dependesse, sobretudo, do crítico dos Salons, o artista tem, desde então, delegado na Crítica e na História da Arte o papel principal para "falar sobre arte".

De qualquer modo, é neste momento atual que a revalorização do artista como produtor de conhecimento, se torna importante e o processo da prática artística – a poiesis na contemporaneidade – surge como um tema incontornável da investigação em arte. Deste modo, o "saber fazer" (a reflexão e a realização) é, só por si, algo de inquestionável interesse.

1 - SKAINS, Lyle - Creative practice as research: Discourse on methodology, Media Practice and Education, 19(1). 2018.

Como defendem vários autores, hoje em dia no “contexto acadêmico já não é possível aos artistas-investigadores esconderem-se atrás do papel do “artista-mudo”² Hoje, espera-se do artista um papel protagonista na produção do discurso sobre arte, acerca de processos e metodologias adotados. Não se esperam redações tratadísticas por parte do artista, mas que o mesmo reflita sobre a sua prática artística e sobre os resultados que daí advêm, de modo a expressar o seu conhecimento, para o benefício de outros.

Desenvolvimento

Processo e metodologias

Apesar da necessidade por um discurso que relate o caminho para chegar à obra de arte, sabemos que os artistas, de um modo geral, não se sentem confortáveis em falar sobre o processo artístico individual. Talvez porque o próprio processo decorre, em parte, de um labor e atividade mental pouco verbalizáveis, muitas vezes, mais inconscientes que conscientes. Escrevemos “em parte”, porque o processo artístico envolve, certamente, modos de fazer objetivos que necessitam de uma atividade cognitiva consciente³ que implicam um planeamento antecipado, uma procura de caminhos diversos, uma experimentação e resolução de problemas.

Sabemos que, ao longo da História, “os artistas têm trabalhado tanto através da expressão, como através do conhecimento”⁴ apesar da ideia popular de que o artista é alguém essencialmente emotivo e expressivo na sua atuação. Não deixa de ser verdade, no entanto, que o processo artístico e as metodologias subjacentes encontram-se num território muito particular. Por conseguinte, esse é um dos motivos que mais tem estimulado a investigação em arte e a tentativa de compreensão do processo artístico.

De qualquer modo, e apesar do incentivo crescente para a descoberta de uma metodologia artística, a verdade é que neste campo tem sido difícil estabelecer um conjunto de estratégias e regras bem definidas. Torna-se difícil definir uma

2 - EARNSHAW, Rae; LIGGETT, Susan; CUNNINGHAM, Stuart; HEALD, Karen; THOMPSON, Estelle; EXCELL, Peter - Models for Research in Art, Design, and Creative Industries. Wales, U.K.: Glyndwr University, 2015.

3 - FRAYLING, Christopher - Research in art and design. RCA Research Papers, 1(1). 1993/4.

4 - Ibid. Página 4.

metodologia universal numa área que parece depender da intuição, da experimentação e da subjetividade individuais. Conceitos como generalidade, verificabilidade, replicabilidade e universalidade são pouco ajustados a uma metodologia artística, a qual depende da individualidade e unicidade do artista.⁵ Assim, será interessante demonstrar durante a exegese do projeto da tese (apresentado mais adiante) que, ao mesmo tempo, a realização artística depende da intuição e da subjetividade, também depende duma atuação rigorosa e de metodologias específicas.

“Sobre arte”, “através da arte” e “para a arte”

Numa investigação teórico-prática em arte, o processo que o artista desenvolve (quer seja na Escultura, na Pintura, ou outras) é a base estrutural para toda a investigação. Na verdade, o processo artístico confunde-se com o próprio processo de investigação, sendo um e outro uma mesma coisa. Por conseguinte, a partir da “coluna vertebral” que é a prática artística, a investigação pode distribuir-se por três vertentes: “sobre arte” (into art); “através da arte” (through art); e “para a arte” (for art).⁶

Investigação “sobre arte” significa que se prefere realizar uma abordagem histórica ou estética, ou adotando várias perspetivas teóricas sobre arte, nomeadamente: social, económica, política, ética, cultural, iconográfica, técnica, material, estrutural e outras.

Segundo o mesmo autor, a abordagem “através da arte” é menos direta que a primeira, mas mesmo assim, visível e identificável. Trata-se de uma investigação que se pode definir em três campos: na pesquisa sobre materiais, as suas características e comportamentos; no desenvolvimento de um trabalho, como, por exemplo, na conceção de um determinado objeto ou ferramenta, útil para alcançar um fim; e na própria ação da investigação, ou seja, no relato escrito e pormenorizado que contempla todas as fases de uma atividade de experimentação prática, que se deseja registar e que acontece diariamente no estúdio ou atelier.

5 - GRAY, Carole, & MALINS, Julian - Research procedures / methodology for artists & designers. The Centre for Research in Art & Design, Gray's School of Art, Faculty of Design, Robert Gordon University, 1993.

6 - FRAYLING, Christopher - Research in art and design. RCA Research Papers, 1(1). 1993/4.

Finalmente, temos a investigação “para a arte”, a qual resulta na produção da obra e onde o pensamento do artista se revela através da realidade do objeto artístico. Implica uma comunicabilidade do conhecimento, não através da palavra dita, ou escrita, mas através do que é visível e palpável.⁷ A investigação “para a arte”, pode incluir a exibição das obras produzidas num contexto de exposição artística e a expressão dos resultados obtidos, contribuindo, desse modo, para a continuação da tradição do conhecimento em Belas Artes. “Para a arte” é o tipo de investigação mais difícil de avaliar⁸, pois ela nasce, em grande parte, da individualidade subjetiva do indivíduo, do que é privado e intuitivo. É aqui que a investigação em arte se torna mais distante da investigação em Ciência, por exemplo, e entra num território muito particular, dificilmente quantificável ou qualificável.

O projeto da tese

O projeto de investigação para uma tese de Doutoramento em Belas Artes/Escultura que pretendemos dilucidar em seguida tem o título: O trabalho e o pensamento do escultor contemporâneo na representação do ser humano. A obra esculpida em pedra.

Esculpir o corpo (ser) humano em pedra indica que o trabalho e o pensamento do escultor se conjugam, por um lado, na representação de algo que vai para além do organismo físico e, por outro, que é através desse corpo (esculpido), da sua pose, do seu gesto, da sua expressão facial, do seu movimento, que o escultor consegue representar a complexidade de ser-se humano.

Esculpir o corpo (ser) humano em pedra representa um grande desafio para qualquer escultor. O mesmo tem de conjugar a severidade da matéria, com a exigência que o referente requer. É um processo forçosamente moroso que obriga o artista a ser persistente e a adotar metodologias rigorosas.

Esculpir um bloco de pedra é muito diferente de esculpir, por exemplo, um tronco de madeira. Ambas, são matérias fundacionais da Escultura, no entanto, podemos afirmar que um tronco de madeira é mais generoso para com o escultor que um bloco de pedra. Enquanto que o primeiro “sugere” formas, o bloco de pedra nada dá ao escultor. Muitas vezes, o primeiro pensamento que se tem, perante o bloco que se vai esculpir é “como começar?”

Representar o corpo (ser) humano implica ir além de um conceito de *mimésis*⁹ Este é um desafio que não se restringe à reprodução de um modelo, mas que procura meios formais e conceptuais para chegar ao seu fim. Assim, a representação é já uma interpretação que o escultor faz da forma do corpo.

Por conseguinte, numa fase inicial do anteprojecto partimos do princípio que corpo (ser) humano, não designa apenas um organismo físico, mas é algo que concilia o corpo, “o elemento material, carne do corpo”¹⁰ o mental e o emocional. Sendo esta, talvez, a maior dificuldade que o referente exige ao escultor: representar o corpo (ser) humano na sua total complexidade.

Constituindo-se como um referente especialmente complexo, o corpo (ser) humano, exerce sobre o escultor uma exigência particular, sendo vasto o conjunto de saberes que este objeto de estudo reclama numa investigação profunda. Ao procurar representar o seu referente, o escultor deve ser conhecedor das medidas universais que regem a figura humana e das proporções das partes entre si; dos volumes e inserções musculares importantes no contexto da anatomia artística; da distribuição de tecidos moles pelo corpo; do afloramento e “desenho” de vasos sanguíneos sob a pele; e da harmonia necessária na representação dos traços de um rosto ou no movimento que o corpo expressa. O modo como tudo se conjuga é diverso conforme as paixões do corpo (ser) que se representa.

7 - Ibid.

8 - EARNSHAW, Rae, LIGGETT, Susan, CUNNINGHAM, Stuart, HEALD, Karen, THOMPSON, Estelle, EXCELL, Peter – Models for Research in Art, Design, and Creative Industries. Glyndwr University, Wales, U.K., 2015.

9 - CASTRO SILVA, João- O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento em Escultura. 2009.

10 - MACHADO, José Pedro – Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. 1ª Ed. Terceiro volume. Livros Horizonte.1952.

Na Escultura temos três importantes componentes que se conjugam e se influenciam mutuamente, estando tão intrinsecamente ligados que dificilmente se distinguem: a matéria, o trabalho físico do escultor e o pensamento do mesmo. Desta maneira, a nossa tese deverá refletir sobre o modo como estas três componentes se conjugam numa investigação baseada nas vertentes descritas anteriormente.

No caso particular do projeto de tese que aqui apresentamos, a investigação “através da arte” (through art) deverá debruçar-se sobre a relação que se estabelece entre o escultor e a matéria pedra, algo ímpar no contexto da criação artística, quer ao nível técnico, quer ao nível mental, e na exigência que a mesma exerce sobre o escultor, uma exigência também ela diversa, no dia-a-dia do trabalho no atelier. Ainda “através da arte”, a investigação dedicará especial atenção à prática do talhe direto, ao papel importante que o desenho desempenha em todas as fases do processo artístico, à escolha dos modelos (tridimensionais e outros) que constituem a base para a representação do referente e à composição das obras.

Numa vertente histórica – “sobre arte” (into art) - a investigação deverá abordar as dificuldades e êxitos do escultor perante as diversas metodologias, técnicas e ferramentas, e o modo como têm sido aplicadas. Será parte importante refletir sobre os ganhos e as perdas (técnicos, intelectuais) na escultura do corpo (ser) humano em pedra, desde que o advento da tecnologia das máquinas elétricas se associou ao trabalho com ferramentas manuais.

Conjugando as vertentes “sobre arte” e “para a arte” (into art e through art) - a investigação teórico-prática (practice based research) deverá refletir sobre o modo como a matéria fundacional da Escultura - a pedra - contribuiu, através das suas qualidades plásticas e estéticas, para o significado da obra final.

O projeto da tese contempla ainda a realização de dois eventos, concretamente, duas exposições de escultura, durante os quais se pretende mostrar os resultados alcançados. Pretende-se que estas ocasiões possibilitem um retorno por parte dos públicos e que os visitantes expressem, verbal e presencialmente, a experiência emocional e intelectual que obtiveram na observação das obras apresentadas. Deste modo, o intuito não será o de avaliar as obras produzidas,

mas preservar uma memória. Além disso, os resultados da investigação representam um desenvolvimento da prática individual e da prática no campo específico da escultura em pedra do corpo (ser) humano. Finalmente, devem levar à construção de teorias relacionadas com a prática exercida e a novos conhecimentos e reflexões sobre o tema estudado.¹¹

Uma pesquisa de referências bibliográficas direcionada a partir dum Estado da Arte assertivo e circunscrito, constituiu-se como a primeira base concreta da investigação, mas uma outra base metodológica de investigação será essencial e terá lugar através de um conjunto de entrevistas/documentários realizados pela investigadora. Como defendem alguns autores¹², a fundamentação de uma tese pode acontecer através da opinião crítica que os pares expressam, reforçando, desse modo, o valor da prática e das teorias que se defendem durante a investigação. Por conseguinte, esse constituiu-se como um dos fortes motivos para a realização de um conjunto de entrevistas gravadas e filmadas que se espera, venham a representar um acréscimo cultural e artístico importante para a Faculdade de Belas Artes, assim como, uma fonte valiosa para a fundamentação da tese. Seguindo uma vertente “para a arte”, as entrevistas serão realizadas a escultores com formação nas escolas de Belas-Artes, numa tentativa de preservar conhecimentos valiosos que se deseja não serem perdidos. Espera-se que as mesmas constituam uma importante transmissão de saberes e experiências, ecos de uma genealogia da escultura portuguesa que se deseja registar, para memória futura e estudos subsequentes. Pretende-se reunir um conjunto de testemunhos essenciais, digamos que, um Estado da Arte em primeira mão, uma série de reflexões que abordarão vários aspetos do processo da escultura em pedra, da relação do escultor com a matéria e com o referente, ou seja, o corpo (ser) humano.

A par da fonte de conhecimento e fundamentação que referimos anteriormente, a investigação deve assentar na própria experiência da investigadora. Formada em Escultura pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa, o meu percurso

11 - SKAINS, Lyle - Creative practice as research: Discourse on methodology, *Media Practice and Education*, 19(1). 2018.

12 - GRAY, Carole; MALINS, Julian - Research procedures / methodology for artists & designers. The Centre for Research in Art & Design, Gray's School of Art, Faculty of Design, Robert Gordon University. 1993.

artístico tem sido totalmente dedicado à representação do corpo (ser) humano e à escultura em pedra. O que se pretende é usufruir dessa prática de mais de vinte anos, como uma presença constante e orientadora durante a investigação e tese. (Ver Figuras 1, 2, 3, 4, 5 e 6, todas demonstrativas da prática artística da autora. 1 - S/ título, mármore, 21X18X29cm, 2018. 2 - Corpo sólido, corpo aquoso, mármore, 100cmX26cmX20cm, 2018. 3 - S/ título, mármore, 40X10X16cm, 2019. 4 e 5 - S/ título, mármore, 28X21X27cm, 2019. 6 - Entre a Tragédia e a Beleza, 83X38X24cm, lioz, 2017).

Conclusão

Podemos concluir que a relevância de uma investigação teórico-prática em arte existe precisamente porque o discurso produzido pelo artista é algo insubstituível e ao qual nenhum outro se poderá sobrepor. Apenas o artista poderá tornar mais claro um processo que ele próprio vai construindo, entre o objetivo e o subjetivo, entre o consciente e o inconsciente, entre o que é verbalizável e aquilo que é intuído ou sentido.

Pensamos que o processo da escultura do corpo (ser) humano em pedra depende e dependerá sempre de um “lugar” solitário em que se conjugam três forças que se influenciam e transformam entre si: a matéria, o trabalho físico e o pensamento do escultor. Neste trinómio, o próprio escultor é “esculpido” e a sua atuação e reflexão resultam dessa ligação com a pedra e da exigência do referente.

Apesar de circunscrito, o nosso tema de investigação compreende uma vasta abrangência de saberes, sendo por isso necessárias uma erudição e experiência com grande significância. Na escultura do corpo (ser) humano em pedra o escultor tem forçosamente que abarcar várias áreas do conhecimento, entre elas: a Anatomia, a História e Teoria da Arte, a Estética, o Desenho e todo um conjunto de saberes teóricos e práticos inerentes à Escultura e ao talhe de uma matéria única como a pedra. Manter essa necessária abrangência de saberes em conciliação com a coerência de um trabalho de investigação e prática artística constitui um grande desafio. Por conseguinte, pensamos que o projeto que apresentamos potencia um aperfeiçoamento dessa mesma prática e a chegada a um outro patamar do conhecimento.

Tendo sempre presente os nossos objetivos, não nos poderemos esquecer que a representação do corpo (ser) humano, em pedra, conta com uma brilhante e complexa história artística da qual não nos poderemos (nem queremos) desvincular. Será, através da experiência contemporânea, liberta dos “constrangimentos” de ideais de belo que tentaremos dilucidar o processo de uma prática de raízes ancestrais, mas que continua a ser uma realidade e uma necessidade. Será, através do nosso conhecimento que poderemos “falar” sobre o assombro que é o corpo (ser) humano esculpido em pedra.

Bibliografia

ARISTÓTELES - Poética. Trad. e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CASTRO SILVA, João - O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento em Escultura, 2009.

DAMÁSIO, António - Ao Encontro de Espinosa. As Emoções Sociais e a Neurobiologia do Sentir. Lisboa: Publicações Europa América, Fórum da Ciência, 2003.

DUARTE, Eduardo - Conversas com escultores ... Charters d'Almeida. In Arte Teoria, no 11, Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, dir. José Fernandes Pereira. Lisboa: Facsimile, pp. 269-278, 2008. ISSN 1646-396X.

EARNSHAW, Rae; LIGGETT, Susan; CUNNINGHAM, Stuart; HEALD, Karen; THOMPSON, Estelle; EXCELL, Peter - Models for Research in Art, Design, and Creative Industries. Wales, U.K.: Glyndwr University, 2015.

FERNANDES, António José - Métodos e Regras para Elaboração de Trabalhos Académicos e Científicos. Porto: Porto Editora, 1995.

FRAYLING, Christopher - Research in art and design. RCA Research Papers, 1(1). 1993/4.

GRAY, Carole; MALINS, Julian - Research procedures / methodology for artists & designers. The Centre for Research in Art & Design, Gray's School of Art, Faculty of Design, Robert Gordon University, 1993.

MACHADO, José Pedro - Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Volume III. Lisboa, Livros Horizonte, 1952.

PEREIRA, Alexandre; POUPA, Carlos - Como Escrever uma Tese, monografia ou livro científico usando o Word. 7ª edição. Lisboa, Edições Sílabo, 2018.

PEREIRA, José Fernandes - Conversas com escultores ... Gustavo Bastos, Clara Menéres e Rui Chafes. In Arte Teoria, no 11, Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, dir. José Fernandes Pereira. Lisboa: Facsimile, pp. 259-268, 297-306, 321-328, 2008. ISSN 1646-396X.

SCHÖN, Donald - The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action. New York: Basic Books, 1983.

SKAINS, Lyle - Creative practice as research: Discourse on methodology, Media Practice and Education, 19(1). 2018.

REGISTO BIOGRÁFICO

Susana Miranda

Nascida em Lisboa em 1974.

www.sculpture-susanamiranda.com

Desde 2005 que mantém a atividade de escultura em pedra num espaço cedido pela fábrica Urmal, em Montelavar, Sintra.

Expõe individualmente e coletivamente desde 1998. Está representada na Coleção de Arte Contemporânea do Museu Distrital da Guarda, no Acervo de Desenho da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, e em coleções particulares, em Portugal e no estrangeiro.

2020 - Inicia o curso de Doutoramento em Belas Artes/ Escultura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

2010 - Mestrado em Ensino das Artes Visuais, Universidade de Lisboa / Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Tema da Dissertação: A obra de arte - um caminho para a reflexão e para o conhecimento. Projeto realizado com a colaboração da Casa das Histórias Paula Rego.

2006/2008 - Colaboração como escultora no Acervo de Esculturas em Gesso da Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

2002/2004 - Estágio no Centro Internacional de Escultura, Pêro Pinheiro: Aperfeiçoamento das Técnicas de Escultura em Pedra. Estágios no Ensino Superior do PRODEP III - Programa Operacional do Desenvolvimento Educativo para Portugal da União Europeia.

2001 - Licenciatura em Artes Plásticas/Escultura. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

1993/94 - 1º ano de Desenho - Sociedade Nacional das Belas Artes de Lisboa.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Ephemeral Bodies

Corpos Efêmeros

Tania Sousa

Luso-Americana visual artist based in Lisbon. Ongoing practice-based PhD in Fine Arts-Sculpture. Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos da Faculdade de Belas Artes Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Abstract

In the area of bromatology, this article presents an overview process of developing work for a practice-based research in Fine Arts. The practice-related method presented here is being developed through practice, through research, and through reflection. My research into creative practice, specifically by means of an experimentation approach will aim to explore how food is body by examining the physical properties of food. Additionally, how food is docile by utilizing visual ethnography and artistic application to demonstrate the breakage of how our subtle masochistic language is repetitively embedded within the translation process. In which, re-defines our intimacy to food, while questioning the identity of food-bodies as protest-bodies in the art of artistic expression.

Resumo

Na área da bromatologia, este artigo apresenta uma visão geral do processo de desenvolvimento do trabalho para uma pesquisa baseada na prática em Belas Artes. O método relacionado à prática aqui apresentado está sendo desenvolvido por meio da prática, da pesquisa e da reflexão. Minha pesquisa em prática criativa, especificamente por meio de uma abordagem de experimentação, terá como objetivo explorar como o alimento é corpo, examinando as propriedades físicas dos alimentos. Além disso, como os corpos alimentares são dóceis ao utilizar etnografia visual e implementação artística para demonstrar a quebra de como nossa linguagem masoquista sutil é repetidamente incorporada ao processo de tradução. No qual, redefine nossa intimidade com a comida, ao questionar a identidade dos corpos-alimentos como corpos-protesto na arte da expressão artística.

Introduction

Although at this current state this article only illustrates questionable speculations, images and works in the making to address my higher cognitive process. The research will aim to investigate and examine food as subject, our interaction to food, while questioning food as material when used for artistic expression. To feed and enhance the research, it will be developed through an experimental approach, accompanied by using images, literary analysis and reflection in art practice. In the early stage of investigation, an abundance of questions pertaining to food came to rise. How is food a body and docile? And if food is body, what are the similarities between food-bodies and our body? What is the correlation between how food-bodies are controlled, manipulated, transformed,

disciplined and exploited within different environments versus the relationship to the way we transform our body? Though my stance is, food is body as it is docile, where does it stand in regards to female embodiment? Using food-bodies as protest-bodies, does it celebrate the female experience rather than, critic? If so, where does food stand in regards to our intimacy when used as artistic expression? Does food- bodies as an aesthetic encourage food waste? These questions continue to circle through air while delving into language, the properties of food, and our intimacy to food. A literacy book, *Granta: Comer e beber* (eat and drink) touches on individual personal experiences, and views our interaction with food differently by stating, "we are slaves to food; voluntary slaves that's right. We have our lives organized around food rituals" (Marques, 2017, p.7-8).

The key word is voluntary; therefore, slaved is owned by another or law as property. When one is “voluntary slaved” to food, the choice is guaranteed. When we have the choice to consume, how much to consume, where to consume and with whom; all represent principles that imply power. For that reason, we are not slaves to food. Food is slaved on how we have masticated the bodies by conforming them, and altering their identity into significant forms to not only enhance visual properties, but taste.

Development

The influence in inspecting and understanding an artist's work of art through image and visual ethnography, has led to concepts, questions and hypothesis.

Exemplifications can be seen throughout the development section. One example is seen in *Lick and Lather* where two replica bodies (chocolate and soap) are taken and translated into a total of 14 self-portrait busts. These 14 food-bodies that are embedded with other food-bodies are continuously repetitively translated through her use of hands, (rubbing in circular motion) and mouth (licking and biting) as a tool to cast away her self-image. This performative alteration process of taking and adding information defines a very important moment. Self-destructing her image by ingesting a bust of her image, questions the day-to-day basis on our interaction with food once it begins the translation process. The artists' self-image proceeds to transition into informal food-bodies in which, become nearly unrecognizable (Fig. 1.1). These informal busts seen in *Lick and Lather* appear to take form through memory. In where a mark of her touch, and a lick or bite led to investigate what if word-objects were edible? What does that make us? How would that transform us within? Is there a difference between ingesting a word-object versus utilizing the tools that pertain to its function?

Speech and taste all dwell in the same space. The black hole, the organ in where bits and pieces are chewed, and broken down to enable an easy swallow. These objects currently in the making (Fig. 1.2) are constructed from flour, oil, water and salt. The symbolism in each ingredient from the word “virgin” in olive oil to the whiteness in flour questions the essence of purity in these objects in regards to its function. While the act in creating these objects through rolling, molding and baking, it touches on an intimate aspect of a child's transition from breast milk to becoming familiar with

the object. As the clay, is one of the fundamental principles in coming closer to the object. Consuming and being embedded with each object rather than, becoming a physical extension of our body questions how these word-bodies are not only docile, but we too become docile. We become autonomous questioning how we obstruct the function; for therefore, we become the function. How does that re-define us as consumers? A consumer intimacy towards food touches, and questions the relationship of performance and effect on the bodies during the modification (when interacting with tools) process versus the act of mastication. Through the idea of the word masochism to masticate, a meaning and relationship began to take form.

Mastication is not only by mouth, but it's the way we swallow and absorb information. It is the process and the methods used to combine food-bodies into one essential nourished meal. It is the way a feminist artist uses food as material and humor to advocate her political stance. It is the way the food industry and restaurants control, and alter the body to market a perceived taste. It is the way food stylists discipline the body to appeal one's eye; resulting the body to become waste. It is the way we use significant tools to mask food-bodies through aesthetic properties (form, texture, and decoration). Mastication is a subtle form of masochism. For both words share a correlation between desire, pleasure, performance, and what is visible versus what is invisible.

Just as *Lick and Lather* portray a memory, a mark, in which identifies where the artist has masticated and touched the body; through experimentation, these word-bodies were too displaying memory. Therefore, it illustrated how time and method can be an emotional state. The process of heating these word-objects displayed an imprint; some are identified with a golden brown while others are darker. These shades of darkness shown at the point of a blade, a rim or the surface of the object indicates a feeling of where the body has endured “agony.” But mostly importantly, it is an indication of where we have touched the object in order to masticate food. What other visual similarities between methods or a mark our body experiences, in relationship to how food-bodies react within time. What is the difference between a scab to a scar, or a peel to the skin. For example, through the art of deterioration within time an imprint of the mold is revealed on bread, and how closely related it is

to a bruise that is marked on one's skin. Mold in relationship to a bruise is much more than a metaphor. It is a correlation between the constant growth, to the ongoing feeling and memory that is embedded within the skin.

Through the idea of memory, and what a mark means and symbolizes, to the way we masticate the body. I began to establish this correspondence between process and forms to food-bodies in relation to prehistoric art (Fig. 1.3). Neolithic stamp seals with significant patterns; as they were used as pendants that elaborated one's identity, to Aztec body clay stamps (Fig. 1.4) that were a form to adorn any part of the body. These different examples of applying a mark, transforming ones own body made me question how we decorate our food. We disguise food from what it genuinely is by conforming and concealing them to take shape by modifying them into something completely different. The relationship between using a body stamp, to the similar function and language embedded in the object is seen within a cookie press (Fig.1.5). A press, a force to apply or take away information. As cookie press, is a way for food to become more appealing.

However, the patterns seem to mimic Chumash rock mandalas, as scholars have agreed it connected with religion and astronomy (Fig.1.6). Now, what does that say about the objects we design for these food-bodies? Are we aware of such forms and methods?

From an imprint on food, to word-objects and to the way we transform the body. In this section, JIN hyun Jeon takes a different approach when it comes to memory and masticating the body. Her objects are much identical to a child's tool; in which, enhances ones taste, through shape and materiality. These little bumps on the inner and outer part of the spoon become another form of tongue, or remembrance and feel of the mothers breast (Fig.1.7). The object gives certain food shape through the way her texture is depicted within the dessert spoon. Where as her Lolly series, (Fig. 1.8) takes on an organic and sexual form to satisfy the mouth. The aesthetics in her dessert spoon form questions not only to enhance taste while we indulge, but it's as if the body and the taste of the body is being stimulated all at once. What if we can actually give informed food-bodies form, and enhance the food and our tongue at the same time? However, in a way where not texture, but

movement is incorporated? (Fig.1.9) What if we had the choice when to, and when not to stimulate the body? What would the outcome be, and what would that say about us as masticators if it was used as a social experiment? What if the idea of a mark or memory can actually be embedded within the object? By, combine artificial intelligence in a spoon, fork or knife that indicates the temperature of the body, time, where the body touched the object, and the number of gestures we take when consuming one nourished meal? (Fig.1.10) What would that tool consist of? How would it work? These are questions with examples of how different functions are being intertwined to pleasing the mouth, to enhancing the taste; while, demonstrating a pleasurable and subtle masochistic performance. The combination of forms in JIN hyun Jeon's work made me become more aware of the similarities in function, shape and identity of the objects we use on our bodies, in relationship to the tools we utilize to indulge food (Fig.1.11). Although the forms of each object are similar, the question stands: in cosmetic science and technology, what are the differences and similarities in language to how our body reacts and transforms, in relationship to how food is translated when specific objects are in use?

The intertwine of similarities when it comes to objects and their functions in relationship to food-bodies, and our body can be seen, "*In Ritual Meal*". Although her usage of objects is different to JIN hyun Jeon, Barbara T. Smith's performance of surgical instruments used on food made the sight of food become body. Her black and white video presents her guests with painted faces sitting for 6 hours eating course after course. Raw chicken liver to be cooked in boiling red wine that symbolized blood, alongside plasma bottles filled to the brim with creamy fruit puree. Bottles like these were frequently used in hospitals to carry blood, milk or lymph. They represent capsules to protect, in which acquire symbolic meaning of bodily existence (Fig.1.12).

The language and environment the artist creates gave the viewer a sense of bodily fluids and body parts through her incredible use of food. Each guest possessed surgical tools that were required to employ, to prepare, and consume the corpse. In which, re-connects the viewer back to the application of food utensils. It is a gathering that not only presents a ceremony of overpowering a body, but a gathering of were bodies consume bodies.

The different tools from surgical instruments to plasma bottles made me question, how would we view food-as-body without color, without smell, and without any indication it is food; but simply stemming from the shape of the body and how it is presented. The awareness of food is either by word of mouth or conformed to eat such. The unawareness of not knowing it is food questions the forms in relationship to one's own body. In doing so, (Fig. 1.13) a project in process, I started breaking down food into shapes; separating the ingredients and simply viewing them as forms. For each country and traditional dish, different food-bodies came to rise. There were indications of vessels, capsules, masking, and veneer bodies. The word protection, and concealment signify how these distinct bodies, we have disciplined and transformed all serve to become a function; to either hide or protect other food like substance. The question stands, why have we disciplined food to look this way? Why create protective food-bodies to protect other bodies? Is it because, we have an impulse within us to obstruct an enclosed capsule? Psychologically, do we take pleasure in doing so?

Veneer bodies: are disguised bodies that are transformed and used to "cover" other bodies with decorative layers.

Masking bodies: Not visually seen in food, but are food-bodies that are transformed and used to conceal other food like substance to satisfy ones taste (herbs, spices, salt, gelatin, sugar, etc.).

Capsule bodies: a food-body that is contained from view, or when speaking on anatomy; a tough sheath or membrane that encloses an organ or other structure in the body, such as a kidney or synovial joint.

Vessel bodies: a hollow food-body, that is used to hold other food substance in which, makes it easier for consumption.

When thinking about the meaning, and appearance of forms within food and its relationship to our body, Jennifer Coates' paintings illustrate that her application of paint and enlargement depictions of food transforms the artwork into representations of bodily substance. Thru her caption, only then does our way of thinking reconnect us to reality, and visualize her work of art to obtain a representation of food. However, a lot of her depiction of forms, including the *Everything Bagel* (Fig.1.14) illustrates a luminous whiteness depicted within the body in the way it creates a

halo outlining the form; in which, not only give the shape, but the body purpose. The body is split down the middle to mimicking the same shape in "images of Yoni carved stone found in Israel eight thousand years ago, in which, is thought to conform to fertility or female genitalia worship" (Samet,2017)(Fig.1.15).

We begin to see the same shape in the Luwian hieroglyphs; in which, symbolizes god (Fig.1.16). The food that we indulge embody information; where not only have symbolic meaning, but its quite ritualistic as it becomes embedded within us. We conform food to become something else through historical forms, masked with creative combinations of taste (masking bodies: sugar, spices, herbs) to decorative layers of other food substance (veneer bodies).

Conforming food to act a certain way or adopt a fixed shape, made me reference back to Neolithic art and Egyptian hieroglyphs. In the process, by analyzing pasta forms thru drawing, (Fig.1.17) we have conformed them to obtain a type of language; in where its relationship to the shape not only correlates to its identity, but to our figure. While some of these bodies mimic other forms, they become their own set of alphabetical system. The repetition of significant configurations of pasta to Egyptian hieroglyphs (Fig.1.18) is seen in anchellini to the eye pupil, armonie to the eyebrow, orzo to the mouth, and midolline to a piece of flesh. We begin to ingest these shapes not knowing that they are indications of how our body was identified 3500 years ago. But yet, the shapes recognized in pasta, to our previous discussion on stamp seals connects to the forms seen in entoptic phenomenon (Fig.1.19). As the term entoptic comes from the Greek 'within vision'. As 'within' is represented in the nervous system, for these shapes come from between the eyes. While these visions are an altered state of mind, what does it signify when these formations are in the mist of being processed, prepared and ready to be presented as a meal?

By cross-examining the language in forms, texture, objects, and our intimacy with food; how is it seen within the art of artistic expression.

Transforming and disciplining the body to satisfy ones eye within food styling, to using food-bodies as protest-bodies

for political purposes, questions can an image be masticated? Some of Sarah Lucas' most famous works, including two sunny-side eggs as a representation of her breasts questions, where does the body stand in relationship to feminist art? She encouraged women to throw and shatter 1,000 eggs to a white wall within the New Museum Gallery, in New York City. The image of throwing and shattering eggs doesn't stop at 1,000, but increases to 3,000 eggs in total where this piece was re-staged in Berlin and Mexico (Fig.1.20). In this picture, we aren't examining Sarah Lucas, nor are we analyzing the individuals who participated in that entertaining performance. At this moment, we are looking at the eggs; not as an idea of femininity or a symbol of fertility, but in the concept of it being a "protest-body." When looking at the word shatter, what it signifies to the sound and impact it creates on a wall, you begin to question are food-bodies considered protest-bodies if waste is being encouraged?

A concerning organization, PETA wrote a letter to Sarah Lucas stating, "...a true feminist would not support industries in which sexual abuse and exploitation are rampant and female animal bodies are exploited so painfully and miserably (Allen, 2018)." What about the other life forms that we exploit on a daily? Isn't modifying our consumable bodies exploitation? Aren't the excesses of consumption, to the decision of what is rubbish, to what is fresh an act of exploitation? Isn't choosing or deciding when the body is unwanted or unusable a demonstration of exploitation? And isn't exploitation, a subtle form of masochism? This question of food-bodies as protest-bodies come into play when viewing Stephanie Sarley's intimate videos, of her using her hands to rub and caress the body (Fig.1.21). Her "videos are basically about personifying and empowering vaginas through humor and absurdity, and the acceptance of female sexuality at large (Lefebvre 2016)." But, what happens when the use of food-bodies as protest-bodies isn't viewed or understood outside the practice? (Fig.1.22) Are they still considered protest-bodies, or is it a hit and miss? And, what would a ecofeminist say in relationship to Sarley's and Lucas' performative art? There's a play between irony and humor, and the question behind who is the masochist; the viewer or the artist? Is it the viewer that takes pleasure in watching and advocates the artist's creativity? Or, is it the artist that takes part in implementing the body for advocacy?

While Sarley and Lucas show examples of food-bodies exploited to benefit advocacy, the manipulation of food-bodies within food styling is seen in Beth and Charlotte's creative photographs (Fig.1.23). Control is established through their work, as they approach the body in various ways; slicing in half and exposing the inside. One part of the body is disposable, while the other is combined along side with other food substance to offer the viewer an insight into what lies beneath the exterior layer. The word to expose, slice and inside redefines what food-gaze means. These bodies are positioned in front of the camera, where they are manipulated to increase profit. People love examining pictures of food, as it is one way to not only interact with the brand, but visually towards the body.

While most consider no harm in using food for artistic expression, Mansour Ourasanah pursues a different approach as he creates an innovative kitchen appliance; Lepsis to fight waste by using grasshoppers as food (Fig.1.24). Mind you, this device was created in 2013, which endure 7 years to this day. Even though it is not yet in the market, what impact will this device have on our society besides an idea brought to life? Will we really stop eating our way, and conform to consuming grasshoppers? Perhaps not, as it is identified through Twitter's artificial intelligent ChefBot. ChefBot represents a tool that reduces food waste by inspiring the consumer to make the most of what's at present in one kitchen. However, the question of "freshness," to "is this food on your planet?" and "Chefbot's system cannot compute that" is brought up when I decided to present three ingredients: grasshoppers, tomato and rice (Fig.1.25). A meal that Mansour Ourasanah would agree with, but seems to be denied within society. What does that state about consumers, in relationship to excessive consumption? In regards to waste being a global issue, will this conduce food-bodies to become more modified and alternated?

Conclusion

In closing, as the analysis continues by working through what I currently have, to questioning my process, it is certain that I stand my position to define what is body and recontextualize what is food. In doing so, my investigation is to re-evaluate language, the properties of food, our intimacy to food, and the tools and methods in preparing our consumable bodies. Through these means, it will

touch on the relationship between food and our body. The unawareness of conforming food-body identity. The relationship and effect between the use of tools for food-bodies versus our body. And, the issues of power when using food as artistic expression. With that being said, it will be carried through practice, through research, and through reflection.

Bibliography

ALLEN, E. (n.d.). An International Organization Dedicated to Protecting the Rights of All Animals [Letter written November 1, 2018 to Sarah Lucas]. Retrieved from <https://www.peta.org/wp-content/uploads/2018/11/18,11.01-PETA-Letter-to-Sarah-Lucas-Nov-2018.pdf> on 11/24/2020.

LEFEBVRE, S. (2018, February 22). *Forbidden fruit: why provocative art and Instagram don't mix*. The Guardian. Retrieved from <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/10/stephanie-sarley-provocative-art-instagram-blood-oranges-feminism-sexuality> on 10/15/2020.

MARQUES, C. V. (2020). *Granta 9 Comer e Beber (Portuguese Edition)*. Tinta da China.

SAMET, J. (2017, March 11). *Beer with a Painter: Jennifer Coates*. Hyperallergic. Retrieved from <https://www.hyperallergic.com/364552/beer-with-a-painter-jennifer-coates/> on 09/28/2020



Fig. 1.1. Janine Antoni. (1993). *Lick and Lather* [Sculptures] Retrieved from <http://www.JanineAntoni.net> on 09/20/2020.



Fig.1.2 Tania Sousa, *Untitled: 5out of 120*, 2020, flour, olive oil, salt. Size Varies. Photo: Author.

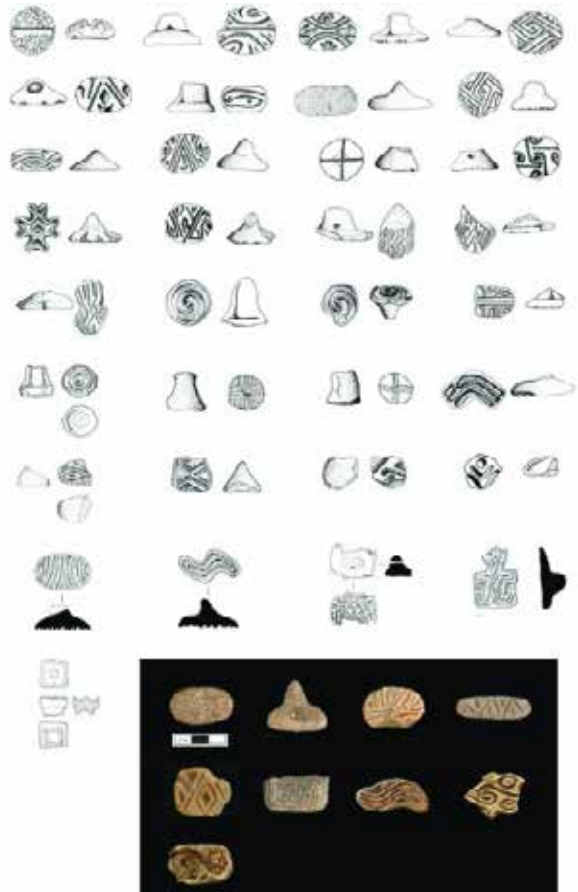


Fig.1.3 Ali Turkcan, 1997. Stamp Seal In Catalhoyuk Archive reports. Retrieved from http://www.catalhoyuk.com/archive_reports/1997/ar97_18.html on 11/06/2020.



Fig.1.5 Cookie Press. Retrieved from http://www.lightinthebox.com/en/p/bakeware-tools-stainless-steel-diy-for-bread-for-cake-for-cookie-stamper-scraper-1pc_p7143127.html?prm=1.5.1.4 on 10/15/2020.



Fig.1.4 Aztec Clay Stamps. In Mexicolore. Retrieved from <http://www.mexicolore.co.uk/aztecs/artefacts/clay-stamps> on 10/15/2020.

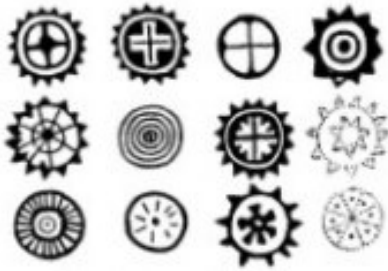


Fig.1.6 Patterson, A. (1992). *A Field Guide to Rock Art Symbols of the Greater Southwest*. Adfo Books.



Fig.1.7 JIN hyun Jeon, (2018) *AEIOU VII, Series. INNER Bumps 2.0* [Sculpture]. Retrieved from <http://www.Jjhyun.com> on 09/23/2020.

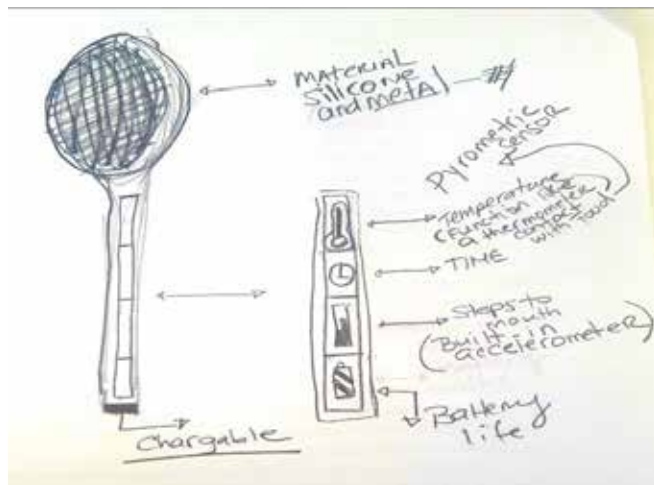


Fig.1.8 JIN hyun Jeon, (2016) *AEIOU, Lolly* [Sculpture]. Retrieved from <http://www.Jjhyun.com> on 9/23/2020.



Fig.1.9 Tania Sousa, *Drawing: possible design*, 2020. Photo: Author. Relationship between movement to enhance taste of body(ies). Sound incorporated within the object (sizzle, crackle, stirring) to intensify the experience of eating.

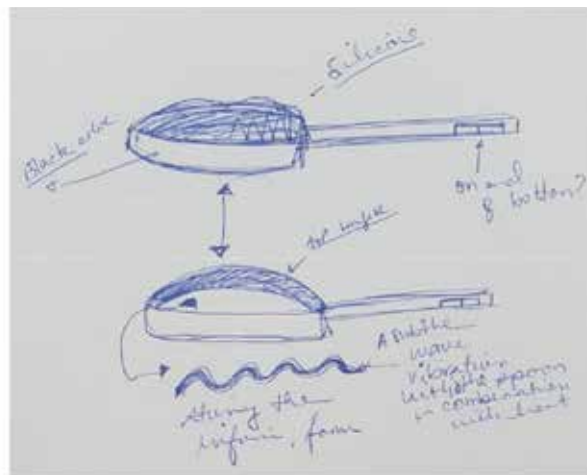


Fig.1.10 Tania Sousa, *Drawing: possible design*, 2020. Photo: Author. Indication of temperature, time, gestures to mouth, chargeable with detachable heads (spoon fork or knife).



Fig. 1.14 Jennifer Coates, (2015) *Everything Bagel* [Painting]. Retrieved from <http://www.jenniferlcoates.com/#/2015/> on 09/25/2020



Fig. 1.15 Mark Miller, (2015, February 11). 8,000-year-old fertility stone works found in Israel linked to ancestor cult. *Ancient Origins*. Retrieved from <https://www.ancient-origins.net/news-history-archaeology/8000-year-old-fertility-stone-works-found-israel-cult-020211> on 09/25/2020



Fig. 1.17 Tania Sousa. *Study: Pasta Drawings*, 2020.



Fig. 1.16 Luwian Scripts. (2017, October 11). *Luwian Studies*. Retrieved from <https://luwianstudies.org/luwian-scripts/> on 09/25/2020

D21		Mouth	Phon. r. Ideo. for r "mouth"
D12		Eye pupil	Det. for djf "pupil of eye"
D13		Eyebrow	1/8 heqat measure of grain.
F51		Piece of flesh	Phono. is, ist, w. Det. h "flesh," iwf "meat."

Fig. 1.18 Gardiner's Sign List - C. Anthropomorphic Deities. (2013). Egyptian Hieroglyphs. Retrieved from <http://www.egyptianhieroglyphs.net/gardiners-sign-list/parts-of-the-human-body/> on 11/06/2020

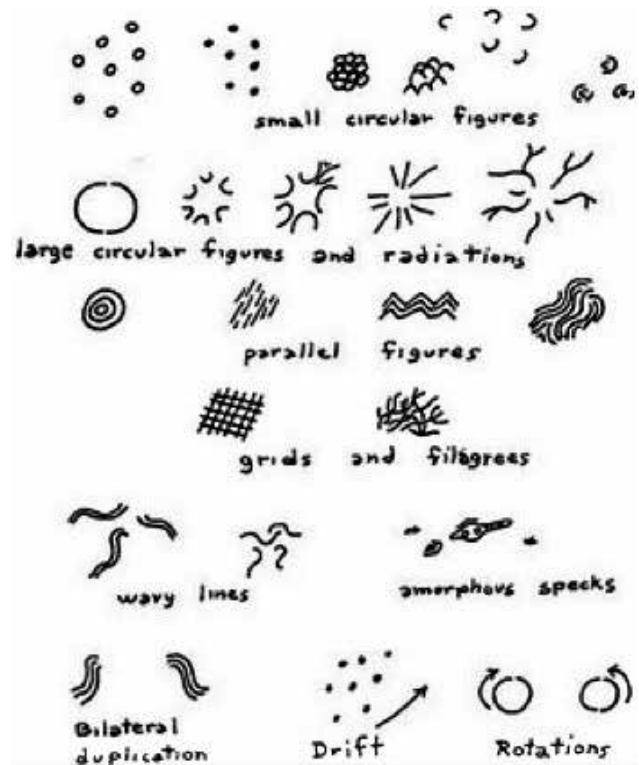


Fig.1.19 P. (2014b, May 2). *The Origins of Human Art and Symbolism: Entoptic Phenomena and the Neurocognitive Model*. Emergence of Cognitive Personhood in the Paleolithic. Retrieved from <https://paleolithicpersonhood.wordpress.com/2014/04/16/entopic-art-forms/> on 11/25/2020



Fig. 1.20 Lucas, Sarah (2018). *1000 Eggs: For Women* [Performance]. Retrieved from <http://www.elephant.ar/sarah-lucas-1000-eggs-for-women> on 09/25/2020



Fig.1.21 Sarley, Stephanie.[@Stephanie_Sarley].(2017,11 2) Retrieved from http://www.instagram.com//p/BbpvLL_Bp-u/ on 09/25/2020



Fig.1.22 Sarley, Stephanie [@Stephanie_Sarley].(2017,11 2) Retrieved from <https://www.instagram.com/p/BBGhEbhpCpG/> on 09/25/2020



Fig.1.23 Beth Galton, Charlotte Omnes. *Cut Food* [Photography] Retrieved from <https://www.bethgaltonfineart.com/cut-food> on 09/25/2020



Fig.1.24 Vilcek Prizewinner Spotlight: Mansour Oursanah. (2020, September 10). Vilcek Foundation. Retrieved from <https://vilcek.org/news/vilcek-prizewinner-spotlight-mansour-ourasanah/> on 09/23/2020



Fig.1.25 Sousa, Tania [@Tania95699831].(2020, 10 4). Retrieved from <http://www.twitter.com/Tania95699831/status/1316465074110967809>

A defesa dos direitos humanos através de práticas artísticas em cenários de conflito: Um estado da questão

Human rights defense through artistic practices within conflict scenarios: a state of the art

Susana C. Gaspar

Doutoramento em Estudos Artísticos - Arte e Mediações

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Neste artigo, reflete-se sobre práticas artísticas em cenários de conflito como ponto de partida para a análise das diferentes relações entre arte e direitos humanos¹. Centrado em práticas artísticas cuja intervenção se foca na resolução / transformação de conflitos, em diferentes contextos geográficos e culturais, este artigo segue dois objetivos da investigação de doutoramento, nomeadamente refletir sobre diferentes conceitos associados às artes e ativismo e compilar exemplos de diferentes práticas artísticas que estabelecem ligação com os direitos humanos desde 2011. No âmbito deste artigo, analisam-se relatórios institucionais e apresenta-se breve análise documental do discurso e práticas de coletivos com intervenção artística em contextos de conflito.

Abstract

This paper reflects upon artistic practices within conflict scenarios as a starting point for an analysis on the intersection between art and human rights. Centered on artistic practices whose intervention is focused on conflict resolution / conflict transformation in different geographical and cultural contexts, this paper follows two goals of a PhD research project: namely, to reflect upon the different concepts related with arts and activism and to compile different artistic practices that establish a connection with human rights since 2011. Within the scope of this article, institutional reports and collectives' discourses and practices are analyzed and presented.

1 - Este artigo enquadra-se no projeto de investigação "Arte e Direitos Humanos: a influência de práticas artísticas na agenda dos direitos humanos (de 2011 à atualidade)", para Doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Mediações, financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto SFRH/BD/139648/2018.

Introdução

Desde 2011, temos assistido a um agravamento de guerras, conflitos armados, conflitos entre grupos étnicos em diferentes regiões em todo o mundo, para além de contextos em que o processo de paz está ainda em resolução, em longos processos de recuperação pós-trauma. Os cenários de conflito são responsáveis por inúmeros atropelos aos direitos humanos, criando situações de vulnerabilidade para civis, organizações não governamentais, sociedade civil e com um impacto alargado na recente crise de refugiados que, desde 2011, teve uma subida alarmante. Num Rela-

tório do ACNUR, foram registados mais de 800,000 novos requerentes de asilo em 2011 (era, até então, o aumento mais alto do século), com 15,2 milhões de refugiados e 26,4 milhões de deslocados internos (UNHCR, 2012). Para compreendermos o aumento alarmante, basta olharmos para as estatísticas no final de 2019, no qual se registaram 4,2 milhões de requerentes de asilo (UNHCR, 2020).

Vários artistas e coletivos têm vindo a assumir um sentido de urgência no seu trabalho e, entre várias temáticas, refletem nas suas obras situações de guerra e de conflitos ou,

em alguns casos, desenvolvem projetos diretamente nesses cenários, com o propósito de defenderem os direitos humanos, promoverem a dignidade humana e o sentido de empatia e com o entendimento de que a arte pode influenciar os processos de paz e de resolução de conflitos (Cohen, 2005; Lemelshirich-Latar, et al, 2018; McPherson, et al., 2018). É o caso, por exemplo, de coletivos artísticos como *Bond Street Theatre*, na área do teatro e *In the Place of War*, na área da música e outras disciplinas artísticas. Quando o tema central dos projetos artísticos são a defesa da paz e da dignidade humana, por norma, surgem objetivos alicerçados na promoção de valores universais de direitos humanos. Os projetos de *Bond Street Theatre* com comunidades no Afeganistão sobre o acesso à justiça ou com mulheres para reduzir a violência de gênero, são exemplo de como contribuem para refletir e atuar sobre os direitos humanos. Apesar das dificuldades em mensurar o impacto das práticas artísticas para a resolução dos conflitos ou para dirimir os seus efeitos, estes dois coletivos, entre outros, são exemplo do esforço em documentar e partilhar exemplos do seu trabalho, como forma de demonstrar resultados visíveis e tangíveis na melhoria das condições de vida de comunidades.

Este artigo cruza a fundamentação teórica que tem vindo a ser produzida neste campo e a análise documental de alguns relatórios de organizações não governamentais (Global Salzburg Seminar) e governamentais (EUNIC) e de universidades (Brandeis University, Scotland University), estabelecendo-se como contributo para um estado da questão.

Breve enquadramento sobre as práticas artísticas no reino do social

Nas duas últimas décadas surgiram vários novos elementos sobre a arte participativa e a arte comunitária (Matarasso, 2019), com fortes ligações à intervenção social e à democratização da arte, bem como à maturação do que se entende como arte política ou ativismo. Em paralelo, surgiu uma preocupação das novas criações para dar resposta à urgência do 'aqui e agora'. Pela dimensão da globalização, sobretudo de informação, e maior sensibilização para determinadas causas e assuntos, assistimos ao renascer de uma figura de artista-ativista (Sholette, 2011) ou "artista-cidadão" (Burnham & Durland (Eds)) que assume na sua prática a defesa de causas sociais, nomeadamente relacio-

nadas com direitos humanos. O tempo histórico ensina-nos que a ligação entre arte e direitos humanos sempre existiu, sobretudo através da representação de guerras, genocídios, ocupação de territórios, exploração sexual ou outros temas, seja em pinturas (que hoje são elementos icónicos na História da Arte, como *Guernica* de Picasso), artes performativas ou música. Da mesma forma, a ideia de "direitos humanos" não surge unicamente da Declaração Universal assinada em 1948. Recentemente, com a maturidade do conceito de direitos humanos na vida política e social, também artistas se apropriaram dessa linguagem, numa rede de ações por um mundo que, efetivamente, cumpra com a visão da declaração universal.

Helguera (2011), na sua obra *Education for Socially Engaged Art – A Material and Techniques Handbook*, destaca que toda a arte é social. Ainda assim, é possível circunscrever a questão na interação artística "socialmente comprometida", conceito que, para o autor, "ainda está em construção" (p.1-2). As referências utilizadas para o enquadramento teórico de Helguera, para contextualizar a *socially engaged art* (SEA), são, em termos gerais, Claire Bishop, Tom Finkelpearl, Grant Kester, Miwon Kwon, Shannon Jackson, entre outros. Para o autor, um artista estará mais bem capacitado se munido com várias áreas de conhecimento e combinação de disciplinas, como, por exemplo, pedagogia, teatro, etnografia, antropologia e comunicação, para que possam construir o seu vocabulário com diferentes combinações, dependendo dos seus interesses e necessidades (p. x). Ou seja, esta prática não pode ser concretizada num "espaço de conhecimento vazio" (p.xiii) e, embora não seja objetivo tornar os artistas em etnógrafos, sociólogos ou educadores, entende-se ser essencial compreender os contextos de intervenção (p.xiv).

Bishop (2012) já havia enquadrado esta e outras práticas recorrendo às diferentes categorias que pulularam na academia e no meio artístico, sobretudo a partir dos anos 90:

"this expanded field of post-studio practices currently goes under a variety of names: socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, litoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art and (most recently) social practice" (p.1).

Para Bishop (2012) o termo “social engagement” é o mais ambíguo e, por isso, opta por referenciar estas tendências como “participatory art” (arte participativa). Para além dos termos “community”, “collaborative”, “participatory”, “dialogic” e “public art” (Helguera, 2011, p. 2-3), há ainda, entre outros, o de “relational aesthetics”, apresentado por Bourriaud, (2002), a quem Bishop apresenta a sua crítica.

Para Helguera, a prática de SEA valoriza sobretudo o processo, que é também transformado em objeto artístico, desconsiderando a visão focada no produto final. Desta forma, artistas ou estudantes de arte acabam por questionar o seu papel de intervenção na sociedade:

“art students attracted to this form of art-making often find themselves wondering whether it would be more useful to abandon art altogether and instead become professional community organizers, activists, politicians, ethnographers, or sociologists” (p.4).

Nos projetos de arte socialmente comprometida e de ativismo, com a missão de intervir na sociedade e contribuir para uma mudança, é comum surgir a dicotomia e reflexão sobre se é a arte o veículo mais eficaz para atingir esse fim ou se artistas e/ou organizações deveriam agir através de outros papéis na sociedade. Por outro lado, há um aumento no reconhecimento do valor destas práticas artísticas em contextos sociais, seja do lado institucional como no meio artístico, que aceleram a criação de novos projetos e respostas institucionais, nomeadamente ao nível de financiamento. Stephen Wright, filósofo citado por Helguera, argumenta a existência do papel do artista enquanto “agente secreto no mundo real, com uma agenda artística” (p. 4). Quanto à relação com o ativismo, afirma o autor que muitos destes projetos são “ativistas em espírito” ou procuram apresentar fortes afirmações sociais e políticas, criando uma “agenda sem ambiguidade” (p.68), muito embora o mesmo reconheça que há projetos que não pretendem nada mais do que estabelecer uma relação de envolvimento com o público.

Esta ideia de “ativista em espírito”, está próxima do conceito de “ativismo artístico”. Blanco (2001) fala-nos da construção de consensos sobre a imagem do artista enquanto ativista (p. 18). A partir das teorias de Suzanne Lacy, faz uma análise do ativismo a partir do posicionamento do artista, em que a prática artística depende dos contextos – situações locais,

nacionais ou globais – e em que o público se converte em participante ativo (p.18).

Já Lippard (1984), desenvolve a sua teoria a partir das relações entre ‘arte ativista’, ‘poder’ e ‘mudança social’. No seu artigo “Trojan Horses: Activist Art and Power”, a autora liberta o termo ‘arte ativista’ da sua conotação unicamente “opositora”, evidenciando os seus elementos mais híbridos. Apesar de, como a própria evidencia, existirem diferentes motivações por parte dos artistas, defende que é a frustração com as funções limitadas pela arte na cultura ocidental, e um sentimento de “alienação” do público, uma das razões que levaram a que muitos se tornassem ativistas.

Bishop (2012), destaca o quanto estes elementos são familiares às tendências do pensamento intelectual inaugurado por “identity politics” e consolidado nas teorias da década de 90: o respeito pelo outro, o reconhecimento da diferença, a proteção das liberdades fundamentais e uma preocupação pelos direitos humanos. Poder-se-ia considerar este desenvolvimento como uma “viragem ética”, como destaca Bishop (2012) com recurso às palavras do filósofo Peter Dews (2002).

Enquadramento teórico transversal e exemplos práticos

Em 2018, foi lançada a obra *Can Art Aid in Resolving Conflicts*, com testemunhos de 103 artistas, que se dispuseram a falar das suas práticas em contextos de conflitos e desafios sociais, numa partilha de uma visão catalisadora da arte, exemplificativa da importância do tema, a partir de projetos artísticos que conseguiram, ou ambicionaram, contribuir para reduzir tensões globais e o sofrimento humano. Segundo os editores: “throughout the centuries, art has documented the atrocities of wars, participated in propaganda campaigns, and served as an advocate for peace and social justice around the world” (Lemelschtrich Latar, et al., p. VII). Com esta obra, analisa-se a forma como a arte participa da criação de diálogos e pontes entre grupos e culturas opostos. Thomas Krens é o autor do prefácio com o título “Culture and Catharsis – Building Bridges, Not Walls”, numa clara ligação aos recentes eventos políticos e construção de muros (como no caso da fronteira do México com os Estados Unidos). Para Krens, as práticas artísticas podem ser promotoras de entendimento e sentido de comunidade, bem como contribuidoras para uma estabilidade emocional, individual e coletiva. Para este académico, também as

instituições, incluindo museus, devem ter um papel a desempenhar nesta ligação à sociedade. Em termos teóricos, é feita referência à “arte socialmente comprometida”, “arte colaborativa”, “arte política” e “arte ativista”.

Na academia, continua a ser conduzida investigação sobre resolução de conflitos e processos de paz, nomeadamente no âmbito das Ciências Políticas e Relações Internacionais, contudo, nas Ciências Sociais há um aumento de referências, especificamente, sobre o uso da promoção da cultura e de projetos artísticos enquanto ferramentas. A título de exemplo, em 2014 foi publicado um documento pelo Salzburg Global Seminar intitulado *Conflict Transformation through Culture: Peace-Building and the Arts*. Este relatório juntou testemunhos de vários artistas, ativistas, decisores políticos, educadores e agentes culturais sobre o poder transformativo da arte nos processos de “construção de paz e prevenção de conflito” (p.05). James Thompson, investigador e um dos responsáveis pela organização artística *In Place of War*, fala sobre a importância da expressão artística durante os conflitos e pós-conflito, respondendo à crítica de alguns teóricos e decisores políticos de que são as necessidades básicas as mais importantes: “Even when basic needs have not been met, art has thrived in conflict zones. In fact, art in such situations is usually vibrant, joyous and loud. It is a way of looking beyond the pain that surrounds them. It is a means of escaping the desolation” (Salzburg Global Seminar, p.11). Todavia, o mesmo autor alerta para os riscos que estas práticas artísticas podem representar, sobretudo quando pensamos na dificuldade em “traçar algumas linhas” após impacto da destruição de uma guerra civil, exemplificando, por exemplo, quando a expressão artística é utilizada como meio para provocar o inimigo ou ex-inimigo, num ambiente ainda volátil: “art can be used to heal the wounds of war as much as it can be used as a political weapon” (p.12). Esta visão é representativa das dificuldades éticas entre a prática artística e a defesa dos direitos humanos, bem como do risco de instrumentalização da arte por parte dos poderes políticos. O posicionamento dos objetos artísticos enquanto veículos de promoção de direitos humanos, quando enquadrados no pressuposto de igualdade e da dignidade humana, deveriam ser coerentes com os valores que defendem. Contudo, não é garantido que ter a luta pelos direitos humanos como fio condutor tenha um carácter isento e livre de instrumentalização. Torna-se relevante questionar a isenção do artista e a sua relação com uma agenda política

e/ou agenda de direitos humanos e, para tal, é necessário analisar o contexto social, territorial e o próprio posicionamento do artista, não esquecendo a influência do ponto de partida para a obra (e com que financiamento), bem como a mensagem que escolhem veicular. Em suma, perceber se os projetos são desenhados para estabelecer uma ponte entre diferentes partes num conflito, se a comunidade é respeitada na decisão de participação e se existe envolvimento político (seja através do financiamento dos projetos ou de revisão/aprovação de projetos).

Ainda no relatório de Salzburg Global Seminar, sinaliza-se um exemplo realizado num cenário pós-conflito que, através do teatro, procurou a reconciliação entre antigos “inimigos”. Jackie Bertrand Lessac, diretora executiva da Global Arts Corps, resume o trabalho que realizou na África do Sul, mencionando tratar-se de uma narração de histórias produzidas por vítimas e opressores, recorrendo a mais de onze línguas. Lessac acrescenta, “the power of music and theatre was palpable as the Global Arts Corps actors reconciled while performing, during rehearsals, having the performance as a common goal” (p.14). O seu trabalho, na forma de espetáculo de teatro, serviu de referência para intervenções em outros países em pós-conflito, como, por exemplo, no Ruanda. É ainda referido no mesmo relatório que o teatro facilita o diálogo, por “colocar-se nos sapatos do outro”, “olhar o outro nos olhos”. Porém, é relevante perceber que não existe uma fórmula universal e que as práticas artísticas devem trabalhar contextualmente com o território. Como Lessac alerta, as ferramentas utilizadas na África do Sul não funcionaram na Irlanda do Norte, onde os atores encontraram dificuldades em “contar as suas histórias” (p.14). Este aspeto reveste-se de grande significado para a reflexão, uma vez que alguns coletivos ou artistas utilizam “fórmulas” ou multiplicam os seus projetos em diferentes contextos, sem o cuidado de uma escuta ativa e devida adaptabilidade. Essa multiplicação de projetos é, por vezes, também uma resposta a agendas de instituições que decidem financiar projetos nestas áreas e que acabam por ser um meio de sobrevivência para alguns artistas e coletivos. Mais uma vez, não devemos pressupor isenção em todos os projetos, sobretudo se estes estiverem relacionados com agendas políticas e financeiras.

A arte pode tanto ser um fator de união como de divisão e, por isso, as “agendas necessitam ir além de boas histórias” e

ganhar uma escala política que se conecte à “agenda global”, com o objetivo de reduzir a tendência das organizações em trabalhar com “clusterized agendas” (Salzburg Global Seminar, 2014, p. 22). Para além desse ponto, os participantes referidos no mesmo relatório sublinham como os projetos devem ser claros relativamente às vozes que dizem representar, que agenda pretendem implementar, bem como que noção de paz procuram atingir (p. 24).

Num outro relatório (2012/2013), da responsabilidade da EUNIC – European Union National Institutes for Culture, sobre cultura e conflito, DeVlieg et al, concordam que os projetos de arte socialmente comprometida são uma fonte poderosa para facilitar processos “bottom-up” de desenvolvimento social e sustentabilidade nos processos de resolução de conflitos:

“collaborative relationships between human rights and arts organisations and networks hold great potential for developing alternative support structures for rights defenders that function by accessing under-utilised resources (which often originate in the art world) and occupy interstitial spaces in larger social justice agendas” (p.65).

O projeto “Acting Together” iniciou-se em 2005, como parceria entre a Brandeis University e Theatre Without Borders e envolve académicos e artistas que trabalham em mais de quinze regiões em conflito. Nos últimos anos, têm estabelecido uma plataforma e programa – “Peacebuilding and the Arts” – com o objetivo de partilhar e documentar estas práticas artísticas, funcionando como comunidade de práticas e de aprendizagem, bem como para fortalecer as redes já existentes (Brandeis University, consultado em 2020).

Para além desta mobilização da sociedade civil, também a UNESCO tem agido, cada vez mais, como agente de promoção das artes através do reconhecimento da sua importância para a defesa dos direitos humanos. Recentemente, iniciaram o projeto “Art Lab for Human Rights and Dialogue”, criando diferentes eventos onde artistas partilham as suas práticas. Segundo o website deste projeto, as artes têm provado ser uma ferramenta poderosa no apoio à reconciliação, reabilitação e reintegração e partilham exemplos práticos, como na República Central Africana, em que a violência

sexual e de género diminuiu de 76% para 16% no campo de refugiados Mole, após quatro meses de workshops de dança com a African Artists for Development, em 2016 (UNESCO, 2020).

Outro exemplo prático é o de *Bond Street Theatre*, uma companhia de teatro fundada em 1976, que centra o seu trabalho em três eixos de ação – “resolução de conflitos, educação e empoderamentos em regiões críticas” através do teatro (Bond Street Theater, consultado em 2020). A construção de relações de paz em lugares de conflito é uma prioridade do seu trabalho, tendo desenvolvido projetos no Haiti, Myanmar, Índia, Colômbia, Kosovo, Paquistão, entre outros locais no mundo, ultrapassando 40 países. A sua relação com as práticas artísticas é centrada sobretudo na linguagem teatral e adaptada a diferentes públicos-alvo, tais como crianças de rua, mulheres em contexto rural, refugiados e comunidades vítimas de trauma. Esta organização defende que o teatro é uma ferramenta importante para conseguir melhorias sociais em locais de maior desafio e, por esse motivo, dirige o seu trabalho para comunidades que atravessam ou atravessaram situações de conflito e desastre, utilizando as artes como meio para transmitir informação, endereçar o stress pós-traumático e promover a paz e o entendimento mútuo através da troca artística e de parcerias criativas. Segundo a sua descrição no website, *Bond Street Theatre* cria performances que “ilustram importantes questões sociais e usa a arte para educar, inspirar e curar em áreas de conflito, pobreza e reabilitação pós-guerra”¹. Num dos testemunhos partilhados por esta companhia de teatro, um refugiado paquistanês, em Peshawar, afirmou “A minha cara dói de tanto rir, porque nós nunca rimos”. Para além da criação, existem também os programas educativos e de mediação dos quais resultam outros impactos sociais, como, por exemplo, a criação dos primeiros grupos de teatro exclusivamente de mulheres em 4 províncias do Afeganistão. Podemos olhar ainda para o exemplo de outra organização, *In the Place of War*, que partilha no seu website os resultados de vários projetos. No Uganda, por exemplo, foi desenvolvido um projeto de teatro-fórum com pessoas com deficiência vítimas da guerra, para alterar a percepção e estigma que vivenciam nas suas comunidades. Com o apoio

1 - Os números de pessoas que usufruem dos seus programas são elevados, como, a título de exemplo, 75.000 refugiados kosovares na Macedónia, 25.000 escolas no norte do Afeganistão ou 2.000 vítimas do terramoto no Haiti

de profissionais do Teatro Nacional do Reino Unido, o grupo trabalhou com cerca de 1000 pessoas e iniciou um processo de mudança de atitudes e de percepção sobre deficiência, com o objetivo de diminuir a sua segregação na sociedade.

Conclusão

Após análise documental de diferentes relatórios de organizações governamentais e não governamentais e de coletivos artísticos, podemos entender como consensual o reconhecimento do valor das práticas artísticas em cenários de conflito e o seu potencial para a defesa e promoção dos direitos humanos, contribuindo para processos de construção de paz.

Contudo, erguem-se questões que merecem a preocupação de teóricos e artistas, tais como o perigo da instrumentalização da arte nestes contextos, nomeadamente quando existem encomendas políticas ou, no rescaldo de um conflito recente, o tecido social ainda se encontra frágil e existe o risco de determinados objetos artísticos serem considerados provocatórios e, como mencionado, servirem de arma política.

Como última camada, é ainda relevante distinguir entre os projetos artísticos de conotação educativa e intervenção comunitária e as práticas artísticas (performances, artes visuais, espetáculos de teatro, música, etc.) que, muitas vezes, se adaptam de diferentes maneiras consoante o momento dos cenários de conflito – durante a violência, após o cenário de violência ou em cenário de violência e opressão sistémica. No caso da arte participativa e socialmente comprometida, é recorrente intervirem nos territórios em conflito através de projetos educativos, até pela facilidade de entrada diplomática; já no caso de criações artísticas, são mais recorrentes no pós-guerra, em processos de recuperação de stress pós-traumático e investindo em parcerias internacionais e locais, com esforço de inclusão de atores de “ambos os lados” do conflito. Em ambos os casos, observa-se um aumento do reconhecimento do valor das práticas artísticas como ferramenta para mediar processos de paz em cenários de conflito.

Estas práticas artísticas contribuem para a defesa dos direitos humanos e podem inscrever-se como exemplo da relação bilateral entre arte e direitos humanos que é analisada no âmbito desta investigação.

Bibliografia

- Bishop, C. (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. 1.ª ed. London: Verso
- Blanco, P., et al (Eds) (2001) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad.
- Brandeis University (2020) Exploring the contributions of arts and culture to peace. Consultado a 8 novembro 2020, disponível em: <https://www.brandeis.edu/ethics/peacebuildingarts/index.html>
- Bond Street Theatre (2020) Bond Street Theatre. Consultado a 10 de dezembro, disponível em: <http://www.bondst.org/>
- Burnham, L.F. & Durland, S. (Eds) (1998) *The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena: an Anthology from High Performance Magazine, 1978-1998, Volume 1*. New York: Critical Press
- Cohen, C (2005) Creative approaches to reconciliation. In Fitzduff, M & Stout, C (Eds) *The Psychology of Resolving Global Conflicts: from War to Peace*, Westport, CT, Greenwood Publishing Group, disponível em https://www.brandeis.edu/ethics/pdfs/publications/Creative_Approaches.pdf
- DeVlieg, M. A., Ivanova, V., Pavese, R. & Reitov, O. (2012/2013) Creative people's advocates. In *Culture Report EUNIC Yearbook 2012/2013. Culture and Conflict – Challenges for Europe's Foreign Policy*. Estugarda: EUNIC
- Helguera, P. (2011). *Education for Social Engaged Art - A Material Handbook*. Nova Iorque: Jorge Pinto Books
- In the Place of War (2020) Case Studies. Consultado a 17 de dezembro 2020. Disponível em <https://www.inplaceofwar.net/case-study-theatre-and-disability>
- Lemelshirich-Latar, Noam, Wind, Jerry, Lev-er, Orenat, (Eds) (2018) *Can Art Aid in Resolving Conflicts?* United Kingdom: Frame
- Lippard, L. (1992) 'Trojan Horses: Activist Art and Power'. In Wallis, B. (Ed.) *Art after Modernism: rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art
- Matarasso, F. (2019). *Uma Arte Irrequieta: reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Naidu-Silverman, E. (2015) *The Contribution of Art and Culture in Peace and Reconciliation Processes in Asia*. Centre for Culture and Development, CKU.

McPherson, G., Mamattah, S., Moore, A., Cifuentes, G., & Moualla, Y. (2018). A Review of the Contribution of Arts & Culture to Global Security & Stability. University of the West of Scotland.

Salzburg Global Seminar (April 2014) Session 532 Report. Conflict Transformation through Culture – Peace-Building and the Arts. Consultado em 8 de novembro 2020. Disponível em: https://www.salzburgglobal.org/fileadmin/user_upload/Documents/2010-2019/2014/532/SalzburgGlobal_Report_532.pdf

Sholette (2011) *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Londres: Pluto Press

UNESCO (2020) Art Lab for Human Rights and Dialogue. Consultado a 8 de novembro 2020, disponível em: <https://en.unesco.org/themes/learning-live-together/art-lab>

UNHCR (18 junho, 2012) Global Trends Report: 800,000 new refugees in 2011, highest this century. Edwards, A (autor). Consultado a 8 de novembro 2020, disponível em: <https://www.unhcr.org/news/latest/2012/6/4fd9e6266/global-trends-report-800000-new-refugees-2011-highest-century.html>

UNHCR (18 junho, 2020) Figures at a Glance. Consultado a 8 de novembro 2020, disponível em: <https://www.unhcr.org/figures-at-a-glance.html>

Resumo biográfico

Susana C. Gaspar frequenta o Doutoramento em Estudos Artísticos - Arte e Mediações pela Universidade Nova de Lisboa - FCSH desde 2017 e integra o Instituto de História da Arte enquanto bolseira de investigação FCT. Mestre em Educação Artística – esp. em Teatro na Educação, pelo IPL - Escola Superior de Educação e a Licenciada em Ciências da Cultura - especialização em Comunicação e Cultura, pela FLUL. É Professora Assistente Convidada no IPL - Escola Superior de Educação desde 2016. Trabalha profissionalmente em teatro desde 2007, enquanto atriz, assistente de encenação, dramaturga e encenadora. A sua criação artística parte de ferramentas como teatro documental, teatro comunitário e *devising theater*, direcionada para temas de direitos humanos. Foi presidente da direção da Amnistia Internacional Portugal entre 2015 e 2017.

