

Os processos participativos e a CERÂMICA

Participatory processes
and CERAMICS



Os processos participativos
e a CERÂMICA
Participatory processes
and CERAMICS

Editores Editors
Virgínia Fróis
Pedro Matos Fortuna

Edição Publisher
VICARTE/FBAUL
Vidro e Cerâmica para as Artes
Faculdade de Belas-Artes
Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
+351 213 252 100
comunicacao@belasartes.ulisboa.pt
www.belasartes.ulisboa.pt

A edição deste livro é financiada
por fundos nacionais através
da FCT — Fundação para a Ciência
e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto
FCT/MCTES:UIDB/00729/2020

Apoio à edição Publishing support
Isabel Nunes
Maria Teresa Sabido

Gestão financeira
Financial management
Isabel Vieira (coord.)
Cláudia Pauzeiro
Carla Soeiro
Catarina Vicente
Lurdes Santos
Rosa Loures

Textos Texts
José Ribau Esteves (CMA)
Fernando Quintas
Virgínia Fróis
Pedro Matos Fortuna
Cristina Pratas Cruzeiro
Elaine Regina dos Santos
Françoise Schein
Helena Elias
Mário Rainha Campos
Maja Escher
Bie Michels
Sérgio Vicente
Zandra Coelho de Miranda

Tradução Translation
Cristina Félix
Gerbert Verheij (pp. 222-228)

Revisão Proofreading
Mafalda Ramirez Cordeiro

Design
Tomás Gouveia

Impressão e acabamento
Print and finishing
Guide

Tiragem Copies
200

ISBN
978-989-8944-35-1

Depósito legal Legal deposit
481190/21

Agradecimentos Acknowledgments
Ana Gomes (DAGS — Divisão de Cultura
e Turismo CMA)
Museu de Aveiro — Santa Joana

Lisboa, 04/2021

“Minha tarefa como artista plástica
não se atém somente à consciência da
questão estética, mas procura
dirigir-se ao elemento questionador
do cotidiano, ao essencial na
relação com o mundo.”

Celeida Tostes (1929-1995)



b
a
belas-artes
ulisboa

FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

AVERO
CÂMARA
MUNICIPAL



© dos textos e das fotografias:
os autores. © of texts and photographs:
the authors.

As políticas culturais e a Bienal Internacional de Cerâmica Artística de Aveiro: as relações institucionais locais, nacionais e internacionais

José Ribau Esteves
Presidente da Câmara Municipal de Aveiro

A Bienal Internacional de Cerâmica Artística de Aveiro é uma aposta reiterada e reforçada na continuidade de um projeto com história relevante no panorama cultural da cidade.

Em 2019, comemorámos os 30 anos da Bienal, o que denota a importância da sua existência, reafirmando-se e conquistando o seu espaço entre os vários projetos que o Município de Aveiro implementou na sua agenda cultural, ao longo deste período.

No seu caminho de crescimento, definido desde a primeira edição, a Bienal ambicionava expandir-se para além das fronteiras do Município de Aveiro, abrindo-se ao país, à Europa e ao Mundo como projeto visionário nas redes do saber-fazer. Essa ambição continua até hoje nas cadeias da criação individual e de entidades que as promovem e que pretende, no futuro, integrar os núcleos de formação, desde as escolas do 1.º Ciclo do ensino básico às universidades, na sua transversalidade de conhecimento empírico e científico.

Foi com este propósito que a Câmara Municipal de Aveiro, na XIV edição da Bienal, em 2019, realizou o seminário internacional com o tema “Os processos participativos e a Cerâmica”. Este surgiu com uma oportunidade para uma reflexão teórica e técnica sobre as práticas nos e dos processos

participativos, num esforço conjunto entre o mundo académico e o Município de Aveiro. As vontades conjugadas entre a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e a Câmara Municipal de Aveiro foram imediatas.

Abrir a Bienal ao mundo académico do conhecimento e da criação artística, no seu contexto refletivo e introspetivo, e ao exterior, com a divulgação dos trabalhos finais no âmbito do programa do evento, num projeto que sempre se assumiu como um concurso, que premeia a criação artística individual, foi o mote para a abertura à partilha a outras matérias com a cerâmica. Dar oportunidade a um novo posicionamento do projeto, para que seja aberto ao mundo, à comunidade científica, à criação individual e às propostas formativas, à comunidade e ao tecido empresarial e industrial, às escolas e aos artistas na sua escala local, nacional e internacional. Levar a Bienal às entidades e às rotas dentro e fora do país é um processo estratégico definido até 2027, razão pela qual a Bienal é assumida como um elemento relevante na candidatura a Capital Europeia da Cultura.

A Bienal trabalha diretamente com várias entidades parceiras criando sinergias. A Universidade de Aveiro, nos vários departamentos, desde a criação artística até ao estudo dos materiais, e a Universidade de Lisboa, através da sua Faculdade de Belas-Artes, são exemplos de parceiros académicos, mas também existem colaborações com o tecido empresarial e industrial local, destacando-se as centenárias fábricas da Vista Alegre e Aleluia, entre outras. Em termos institucionais é importante referir a cooperação com a AptCVC – Associação portuguesa de Cidades e Vilas de Cerâmica; com o apoio e reconhecimento da AIC – *International Academy of Ceramics* e com a integração, num futuro próximo, na *European Route of Ceramics* e com muitos outros parceiros que venham a ser importantes em roda desta matéria. Estas redes de contacto e de conhecimento fortalecem o projeto e o *cluster* industrial local. Muito têm contribuído, também, os artistas convidados encontram na cerâmica a matéria para as suas criações e que têm partilhado as suas obras, mostrando que há um futuro para os artistas plásticos emergentes que trabalham nesta área. Os artistas convidados deixam o seu legado contemplativo e formativo patente nos catálogos, quem sabe únicos, pela oportunidade de estarem juntos em Aveiro.

Com o resultado do seminário, que se realizou nos dias 16 e 17 de novembro de 2019, foi reafirmada a importância do ato participativo, por um lado, e, por outro, a relevância do espaço público como cenário, palco de criação e de construção de arte.

A Bienal de Aveiro é um verdadeiro projeto participativo, experimental e construído, que interpreta a matéria-prima, moldando-a e envolvendo-a na interpretação de um território que se reinventa e se cria, Aveiro.

Tempos de partilha, olhando o outro na sua “estranheza” e diferença

Fernando Quintas
FBAUL/VICARTE

Vivemos tempos complexos, fascinantes e promissores. As últimas décadas do século XX iniciaram um processo vertiginoso rumo a um futuro incerto, que se vem afirmando com coordenadas erráticas nestas primeiras décadas do século XXI. Assistimos gradualmente à mudança de paradigmas políticos, sociais e económicos, relançando questionamentos vários sobre assuntos prementes da atualidade mundial, como a fragilidade ecológica versus sociedade de consumo, a sustentabilidade energética e os recursos naturais, o delicado equilíbrio Homem/natureza, e a alienação do ser humano por *media* agressivos e normalizadores, este último um dos mais inquietantes.

Estamos assim rodeados por um ambiente comunicacional empobrecido pela falta de discussão séria sobre questões fundamentais que afligem o nosso quotidiano, assoberbados por ruídos e “informações” emanadas por pessoas altamente tóxicas e beligerantes, que vindas de todo o espectro social, ocupam o espaço público e recentram em si mesmas todas as discussões da atualidade. Assistimos gradualmente ao fechamento à diferença, ao discurso plural e inclusivo, à “estranheza do outro”, lançando interrogações sobre o indivíduo como um todo, incluindo o seu bem-estar físico, psíquico e relacional.

É neste sentido que este encontro e o respetivo seminário internacional foram importantes, pois criaram chão fértil para levantar e discutir assuntos relevantes sobre as várias formas de ação artística que podem fazer fluir ideias inovadoras, explorando percursos individuais e coletivos, e evidenciando abordagens e metodologias diversas. Fica então, para memória futura, este documento que é representativo desse tempo único e frutuoso, onde diversos projetos foram discutidos por autores, técnicos, equipas e público, num ambiente de grande partilha e abertura ao novo e ao diferente.

Por todas estas razões, a Unidade de Investigação VICARTE — Vidro e Cerâmica para as artes, teve todo o gosto em associar-se a esta iniciativa, percebendo desde o início o potencial de investigação que estava subjacente a este evento. Em nome da Direção de que faço parte, é com orgulho que vejo os resultados obtidos e que darão, estou certo, origem a novos projetos de investigação prática e teórica. A todos os que participaram, institucionalmente e individualmente, o meu bem-haja pelo empenho demonstrado.

Os processos participativos e a CERÂMICA

Virgínia Fróis
FBAUL/VICARTE

A Bienal Internacional de Cerâmica Artística de Aveiro tem vindo a desenvolver no seu programa obras para o espaço público, convidando, em cada edição, um artista para produzir uma obra.

Fui convidada para a 30ª edição e propus uma obra realizada na vertente participativa. Neste sentido, elaborei as linhas orientadoras do projeto que designei de *Guizos*, composto por diversos objetos cerâmicos sonoros, criados para serem posteriormente ativados pelo espectador. A obra teve início com um *workshop* com os alunos de cerâmica da Faculdade de Belas-Artes, da Universidade de Lisboa, com interesse no tema. Furneci algumas pistas para a investigação individual, o que potenciou o desenvolvimento das ideias e das formas. A produção realizou-se durante os meses de julho e agosto, fase à qual se associou uma investigadora visitante da Escola de Cerâmica da Universidade de São João del Rei, no Brasil. Desenvolvemos um modelo em coautoria, cada um dentro do seu quadro referencial, usando material reciclado, pastas e vidrados. A obra *Guizos* foi instalada no Claustro da Santa Casa da Misericórdia de Aveiro, prolongando-se com elementos pontuais para o interior de algumas lojas situadas ao longo do percurso entre o Museu Arte Nova, o Museu da Cidade, as Galerias Municipais e o Museu de Aveiro/Santa

Joana, onde se encontrava a exposição da Bienal Internacional de Cerâmica. Saliento a colaboração dos vendedores como mediadores junto dos seus clientes, proporcionando a estes a conversa e a experiência do contacto físico com obras em presença — os seus sons, as suas texturas, as cores e o seu peso — ao mesmo tempo que tomavam um chá, compravam um livro ou agulhas.

Os objectos propuseram aos espectadores uma experiência sensorial e conceptual: cada conjunto sugeria os pontos de partida do seu autor e propunha manipulações diferentes. O dispositivo expositivo usou um modo simples de dispor os objetos, pousados em mobiliário resgatado da instituição, sobre um banco, numa cadeira ou numa mesa, alguns suspensos na varanda ou na buganvília, outros apoiados em pregos existentes na parede ou numa grade, e muitos no chão, rodopiando, sempre ao alcance da mão para serem tocados e movimentados.

A cerâmica tem dado corpo a obras de Arte Pública e Participação e, nestas práticas, os artistas assumem-se como líderes e mediadores, desencadeando o processo criativo em cada participante e estimulando as inter-relações de grupo. Conceitos e processos articulam-se, provocam questionamento e geram respostas. As descobertas realizadas ajustam-se e a obra nasce do comum, deixando as marcas de cada indivíduo.

Em Portugal, existe um corpo de trabalho artístico e científico desenvolvido nos Centros de Investigação CIEBA e VICARTE por investigadores da FBAUL onde estas práticas e as suas bases teóricas são questionadas e experimentadas.

O seminário *Os processos participativos e a cerâmica surge do conhecimento de artistas e das suas obras, realizadas em diferentes países, em diversos contextos, de acordo com os seus questionamentos e operando diferentes modelos.*

As práticas artísticas participativas/colaborativas são protagonizadas por artistas, educadores, arquitetos ou antropólogos em estruturas como serviços educativos de museus ou escolas de arte, entre outras, e também em ações com grupos de cidadãos diferenciados. Nesta diversidade, cada nova proposta ensaia diferentes metodologias na produção das obras de arte, formam-se equipas multidisciplinares que podem recorrer a estratégias usadas nas ciências sociais ou na educação, seguindo os diversos modos operativos do processo artístico.

Pelo enunciado, surgiu a necessidade de nos encontrarmos para reflectir a partir das nossas experiências, avaliando os resultados de cada projecto apresentado, assim como o seu impacto no local onde se inseriram. Tentámos compreender como a mediação e a partilha podem potenciar os

resultados no campo da arte e como estes contribuem para a promoção da consciência de valores locais e universais, podendo, por isso, ser um contributo para uma sociedade mais equilibrada.

No livro que agora editamos, seguimos a estrutura inicial do Seminário, dividido em três áreas temáticas: *Espaço Público* e *Participação: Contextos Teóricos; Ativismo, Interações: Arte e a cidadania* e *Construções: Arte e os locais de produção*. Os oradores convidados foram: Cristina Cruzeiro, Elaine Santos, Françoise Schein, Mário Campos, Helena Elias, Maja Echer, Bie Michels, Sérgio Vicente e Zandra Coelho.

O seminário procurou a reflexão e apresentou um campo com múltiplas possibilidades, casos de estudo, cujos resultados podem ser discutidos e ampliados pelos leitores. Acreditamos que a partilha é uma base fundamental para o desenvolvimento e que a arte pode ser um empoderamento dos cidadãos na afirmação da sua cultura. Deste modo, esperamos poder abrir espaço para novas obras e reflexões em edições futuras e unir municípios, sociedade civil e universidade, abrir novas oportunidades baseadas na experiência, na partilha e na formação contínua.

Estes acontecimentos só foram possíveis pelo acolhimento da *Bienal*, pelo entusiasmo dos seus técnicos, pelo apoio do Município de Aveiro assim como pelo o incentivo e abertura do presidente da FBAUL, Fernando António Baptista Pereira, e pelo empenho da equipa executiva, Pedro Matos Fortuna e Fernando Quintas, investigadores do VICARTE. Por fim, uma palavra de reconhecimento aos protagonistas do evento, os artistas e investigadores, que de uma forma generosa e aberta partilharam o seu conhecimento, que acreditamos ser uma referência e incentivo para os novos que se aventuram nestes processos da arte pública.

A todos estou agradecida, pelo prazer dos nossos encontros e do que foi aprendido.

Participação e Obra de Arte

Pedro Matos Fortuna
13

1 Espaço Público e Participação: Contextos Teóricos

Produzir em comum: Processos artísticos colaborativos em Trás di Munti e no Lousal
Cristina Pratas Cruzeiro
30

Celeida Tostes: Muro, passagem de uma arte partilhada
Elaine Regina dos Santos
46

INSCRIRE no Mundo: a cerâmica como ferramenta para o ensino de uma filosofia de vida
Françoise Schein
60

Biografias
166

2 Ativismo, Interações: Arte e a cidadania

A constelação como dinâmica criativa: prática de aula, interação e participação
Helena Elias
74

Planisfério da Interculturalidade: um Projeto de Arte Cerâmica Participativa
Mário Rainha Campos
90

Mastro como árvore em torno da qual nos reunimos
Maja Escher
106

3 Construções: Arte e os locais de produção

Tijolos em Madagáscar. Estética versus política da imagem no 'ato artístico antropológico' e as suas questões éticas
Bie Michels
124

Que Esculturas Cerâmicas para o campus do IPS?: metodologias colaborativas em ambiente académico
Sérgio Vicente
142

RESSONÂNCIAS
Zandra Coelho de Miranda
154

Participação e Obra de Arte

Entender a cerâmica como uma grande plataforma técnica, apta a leituras variadas, torna-a uma excelente referência à identificação dos diferentes modos de participação e partilha que nela ocorrem. A prática da cerâmica faz-se com a porta entreaberta para procedimentos técnico-científicos e variantes processuais vizinhas da culinária, que ligam materiais muito primários (argilas) a procedimentos sofisticados (cozeduras de redução localizada); controlos materiais primitivos (cozedura de soenga); ao lado de outros muito recentes (impressão 3D). Enquanto se anuncia, espalha a promessa sedutora de deixar e se deixar ver por dentro, de alterar a matéria e de se apresentar discursivamente para além da consciência do sujeito. Em toda essa dimensão, a ambição de alguns projetos adverte para a extensão do trabalho e para a necessidade de vários intervenientes, enquanto remunera com mais-valias, na forma de energias da comunhão, a alegria da identidade de grupo e a concretização, que soma ao eu a ambição do nós.

Nina Hole, escultora ceramista dinamarquesa, teve uma carreira artística profundamente marcada pelo lado comunicacional entretecido com a pesquisa e desenvolvimento das estruturas formais que perseguiu. Entre 1994, *The House of the Rising Sun*, Gulgong, Austrália, e 2015, no Guldagergaard, *Skælskør*¹, Dinamarca, construiu mais de vinte *esculturas de fogo* — uma delas em Montemor-o-Novo, em 2000. São peças de grande escala, enraizadas nas formas arquitetónicas com que intimamente viveu, na cozedura cerâmica — a lenha, onde tem vasta obra —, mas sobretudo na partilha e participação na experiência cerâmica. Desde a primeira, com Jørgen Hansen, estas esculturas tornaram-se cada vez mais participadas e colectivas. A forma arquitetónica, era construída *in situ*, com uma estrutura de favos a partir de lastras, por um grupo de pessoas, normalmente locais, partilhando o trabalho durante uma ou duas semanas. Após uma secagem tão breve quando possível, a peça era coberta com fibra cerâmica e cozida a lenha, introduzida na sua base, percorrendo as chamas toda a escultura. A cobertura de fibra cerâmica permitia a otimização do isolamento e uma translucência progressiva do volume, misto forno/obra, que no pico de temperatura, ao despir a fibra, mostrava uma peça incandescente, vagamente axadrezada de cheios e vazios, resplandecente e “acesa”. Sobre as peças, os participantes lançavam por vezes aparas de madeira

1 <http://ninahole.com/fire/Guldagergaard/Nine%20Hole%20-%20Fire%20Sculpture%20SD.mp4>



1
Nina Hole, Torre de Lua, Oficinas
do Convento, Montemor-o-Novo, 2000.
Fotografia: Vasco Dias da Silva.

e óxidos corantes, criando efeitos lumínicos na sessão e reduções pontuais na cerâmica.

A energia criada nesses encontros era muito particular, envolvendo a aprendizagem da implementação e desenvolvimento de um projecto, exemplificada — o exemplo e a participação continuam a ser “chaves mestras” pedagógicas — a produção efetiva e a sua escala extraordinária. O próprio projeto era mais rico do que a forma escultórica em sentido estrito e sacrificava-se em prol do acontecimento e da prestação.

If Hole was interested solely in the object she was creating, she would allow the piece to cool slowly, since much damage can occur if the piece is allowed to experience a rapid change in temperature. But Hole is interested in creating a peak moment, an experience of awe. So just before the sun rises when the dark sky has just a tinge beginning to light the horizon and the piece is at the highest temperature, Hole pulls off the refractory fabric covering. Exposed is a huge glowing form. Everything around is illuminated by the light of it's radiating heat. Faces are painted in an orange radiance. The ancient architecture burns and Hole is almost satisfied.²

A experiência *World Clay Stomp* começou como alternativa ao custo da pasta preparada industrialmente. Joel Pfeiffer pediu ajuda a uns amigos para pisar algumas centenas de quilos de barro e surpreenderam-se com a envolvente criada³. A iniciativa repetiu-se porque as necessidades se renovaram, e os seus promotores perceberam rapidamente que o acontecimento tinha uma identidade, fortemente enraizada na ligação que o encontro criava e na relação entre os próprios participantes, ultrapassando o valor do material produzido ou as peças que também começaram a surgir dessas jornadas. Numa das iniciativas, já internacional e alargada à música, os participantes trouxeram peças suas, que desfeitas e pulverizadas — chamote — integraram o *World Peace Mural*, Peace Park, Lincoln, Nebraska. Noutra edição, em 1989, 5000 pessoas reuniram-se e juntaram, pisando, 8 toneladas de barro, em torno do tema *Clay: a Healing Way, impressions of peace and friendship*. Um painel coletivo foi

produzido e enviado para a cidade de Leningrado (hoje São Petersburgo) e instalado no (Hotel?) porto. Seguiu-se uma iniciativa equivalente, também na Rússia, oferecendo no mesmo ano o *Leningrad Peace Mural* ao Aeroporto Internacional General Mitchell, Milwaukee, Wisconsin, USA⁴.

Num propósito igualmente experimental e *manifesto*, acreditando numa contribuição expressiva voltada para o *primitivismo*, Asger Jorn organizou, em 1954, com Baj, Dangelo e Tullio Mazzotty (d'Albisola), os Encontros Internacionais de Cerâmica, em que participam também Fontana, Scanavino, Appel, Corneille, Matta, Koenig, Giguere e Jaguer. Constituiu-se como a “primeira experiência do (Movimento Internacional) Bauhaus Imaginista” (Baers; Ströbel), uma longa discussão sobre a natureza da arte e o papel social do artista, paredes-meias com o Movimento Internacional Situacionista. Os encontros revestiram-se de um espírito muito livre, aos artistas — a maior parte sem formação técnica cerâmica, ou explicitamente negando-o enquanto constrangimento — juntaram-se populares e até crianças. Segundo K. Appel,

it was like opening the floodgates (...) everyone was busy painting pots and plates and vases, but I preferred to hit the bits of clay I pulled out of the dirt with an iron bar. I beat animal reliefs into the material, and once I had hammered out the shape, I painted it before firing the piece. (de WAAL, 2003, p. 141)

Jorn, por sua vez, no contexto mais vasto do Expressionismo e do MIBI/IMIB, defende a demonstração de que qualquer criança é mais capaz de usar técnicas modernas na animação das superfícies do que os profissionais, artistas ou artesãos, referindo-se às acções heterodoxas primárias — bater, calcar e gestualidade pictórica imediatista.

Retomando o início do texto, os procedimentos ampliados da cerâmica são um campo programaticamente friável à participação de vários indivíduos: porque se propõe a um projeto extenso, porque convidam a múltiplos olhares sobre o mesmo conceito, porque repartem custos no uso de um equipamento, porque usam o potencial pedagógico da partilha e da vizinhança do *outro*. Se a essa vocação juntarmos as condições específicas de mercado, galerias, e volume da própria expressão

2 Idem, Mark Lancet, catalog essay.

3 <https://www.uwlax.edu/ne>

4 <https://weirdandcoolstuff.wordpress.com/2012/06/21/leningrad-peace-mural/>, Consult: Dezº 2020.



2
Nina Hole, Torre de Lua, Oficinas
do Convento, Montemor-o-Novo, 2000.
Fotografia: Vasco Dias da Silva.



3
Torre de Lua, Oficinas do
Convento, Montemor-o-Novo, 2000.
Fotografia: Vasco Dias da Silva.

tomada num colectivo, deparamo-nos com condições propícias a relações artísticas (estéticas) participativas.

Decorre deste reconhecimento e valorização da tessitura social artística, a aceitação natural de que a figura do autor adquire variadas formulações: o autor individual que antevê e imprime uma ideia projectada, dirigindo o grupo sobre o qual tem (autor) idade e que assume a responsabilidade final pela obra; dos múltiplos autores associados em torno de uma ideia, sensibilidade, recurso ou oportunidade, sendo estas a verdadeira partilha, mas onde a relação entre autor e obra se mantém essencialmente impermeável; da autoria plural, em que vários indivíduos reunidos em torno de uma ideia contribuem com igual estatuto e autoridade para a formulação da obra, revendo-se nela individualmente e enquanto equipa.

O coração do conceito de *processo participativo* pode ser porém mais intrincado, teoricamente mais melindroso, referindo-se a manifestações artísticas da segunda metade do séc. XX, maioritariamente performativas que alguns autores organizam conceptualmente numa *Esthétique Relationnelle* (Bourriaud, 2002), defendendo, em última instância, contra muitas vozes críticas, um “envelope artístico” com o mesmo nome. Se quisermos, podemos estender a reflexão acerca das práticas participativas à questão da autoria — que tipo de autor está presente? É individual ou coletivo? Que natureza tem a participação do público operador? Como classificamos o trabalho produzido?

Na instalação *Trophy*, 2006, que Clare Twomey, assinou para o Victoria and Albert Museum⁵, os 4000 pequenos pássaros azuis de *Jasper Ware*, convidando à elaboração na noção de valor, permanência e colecionismo, desapareceram em cinco horas, levados pelos visitantes, sem que isso fosse sugerido nem impedido. Em vez de considerar a subtração crescente da obra, consideremos a intervenção modificadora do público.

Sementes de girassol, a instalação que Ai Weiwei concebeu para o espaço Turbine Hall da Tate Modern, 2010, consistia numa camada de 100 milhões (c. 150 toneladas) de sementes de girassol artesanais em porcelana, revestindo o pavimento. O público caminhava sobre as sementes, palpava, brincava... e permanecia sobre a obra. As recensões espontâneas foram fortemente emotivas, sensitivas e as reflexões do público ultrapassaram em muito os conceitos propostos e os contrastes entre escalas da unidade

5 http://www.claretwomey.com/projects_-_trophy.html



4
Torre de Lua, Oficinas do
Convento, Montemor-o-Novo, 2000.
Fotografia: Vasco Dias da Silva.

formal e espaço de instalação, o uno e a repetição, a organização do trabalho e o consumo.

Evidenciam-se, nos dois exemplos, *modos de ser abertos*: obras que configuraram encomendas de duas instituições de referência internacional — *Changes to the public funding of art put institutions such as the museum under pressure to reform, experiment and to widen and attract new audiences* (Shaw, 2008) — obtiveram respostas que desafiam o público e lhe dão a expectativa de um papel, isto é, o autor já creditado como tal, confirma sua capacidade de surpreender, criando um discurso extraordinário, apesar disso legível, confirmando-se irresistível. Sem a acção do público, a obra permaneceria expectante, mas o inquestionável da sua acção reveste-se de uma certa inevitabilidade, revertendo para o autor o *sentimento de si* — mesmo quando a participação na peça promova no público, em alguma escala uma certa consciência.

Os ensaios de configuração e a experiência de limite dos conceitos são intrínsecos à própria noção de arte, mesmo pondo em causa a possibilidade de enunciação válida, mas, quando entendemos na participação um papel ontológico que argumenta a despersonalização do gesto criativo, até à eventual “morte do autor”, assistimos paradoxalmente a um processo de nomeação centrado na inscrição, aposta no ato ou objeto ordinário. A tentativa de subtrair a obra de arte ao enquadramento institucional do museu, aberto ao público universal (Bourriaus, 2002, p. 29) é substituída pelo agendamento específico de uma audiência escolhida pelo autor, pelo curador, pelo galerista — mais elitista e impermeável é difícil de imaginar.

A pretensão de libertar a obra da transcendência, da significância, ou da capacidade de interpelar o público comunicando, promove do lado de uma pretensa *intelligentsia*, um sentimento de Atena, que transforma em arte o banal que toca. Perigosamente, nos discursos instaladores das correntes ditas fraturantes, a flexibilização reivindicada num primeiro momento, faz depois, paradoxalmente, passar cânones mais rígidos do que os vigentes anteriormente e que de alguma forma, permitiram o seu surgimento

present-day art shows that form only exists in the encounter and in the dynamic relationship enjoyed by an artistic proposition with other formations, artistic or otherwise. (...) Producing a form

*is to invent possible encounters; receiving a form is to create the conditions for an exchange.*⁶

O momento participativo é fundamental para a percepção de muitas obras, incorporando-as, autonomizado inscreve-se noutros momentos do universo estético, noutros *corpus* epistemológicos — a sua relevância socio-antropológica é inquestionável, a sua importância na psicologia da arte e no equilíbrio individual é clara, mas se *não importa quem fala* (Foucault, 1992, p.34), certamente importa o que é dito.

As relações estéticas são vastas, incluindo actividades muito diferentes, e são uma parte significativa de um grupo mais vasto de carácter cultural. A obra de arte é produzida nesse âmbito, desenvolve-se na estrutura mental do jogo, campo fértil ao surgimento do imaginado, combinado com uma certa necessidade ritualista, conferindo-lhe o peso e significado hiperbólico próprios das meta-realidades e da ficção (Dissanayake, 1995, p.50). A obra tem uma vocação persistente, mas passível de leituras e classificações temporalmente diferenciadas, mutáveis, articuladas com o prisma sob o qual pretendemos argumentar. A forma, que enquanto categoria teórica corporaliza a obra, afigura-se indispensável não só para a sua partilha e interpretação, mas para sua existência; sendo objeto de tensão, adapta-se e constitui-se enquanto discurso histórico, inevitavelmente provisório e aberto. A percepção do universo estético configura um *sólido platónico* que tem reivindicado progressivamente mais vértices⁷ — a obra de arte ocupa um deles —, mas outros são ocupados pela psicologia, a filosofia, a sociologia, a tecnologia e a pedagogia... se aceitarmos a imagem do poliedro convexo, aceitaremos que quantos mais vértices tiver, melhor abarcará o mundo.

6 Idem, p.21 ss.

7 Poliedros clássicos convexos (5), regulares, de faces iguais.

Referências

- BOURRIAUD, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les press du réel (Ed. En).
- BANTINAKI, K. *Commissioning the (Art)Work: From Singular Authorship to Collective Creatorship*. The Journal of Aesthetic Education; Vol. 50, No. 1 (Spring 2016), pp. 16-33.
- BAERS, M. STRÖBEL, I. *From Social Democratic Experiment to Postwar Avant-Gardism. Asger Jorn and the International Movement for an Imaginist Bauhaus*. [<http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5783/from-social-democratic-experiment-to-postwar-avant-gardism?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=767faa7ac7636ec66c97caac9b140814>]. Consultado em: novembro 2020.
- DISSANAYAKE, E. (1995). *Homo Aestheticus, Where Art comes from and Why*. Seattle: University of Washington Press.
- FOUCAULT, M. (1992). *O que é um autor?* Tradução portuguesa. Lisboa: Vega.
- HICK, D. H. (2014). *Authorship, Co-Authorship, and Multiple Authorship*. Journal of Aesthetics and Art Criticism 72 (2):147-156.
- NEGRI, A. (2011). *Art and Multitude*. Cambridge: Polity Press.
- PETERS, T. *Participatory Art: Ceramic and social praxis*. Thinking and exhibiting matter in recent art, Hasselt, Belgium, 17-18 Nov 2017. [https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/download/190449f1fbe7aa242b0c46fddb58aaae5f8f5c9e3fe4f843f70230a85b866804/113879/Participatory%20Art_Ceramic%20and%20Social%20Praxis.pdf]. Consultado em: julho 2020.
- SHAW, E. (2008). *Ceramics and Installation*, in *Ceramic Review*, 229, pp. 34-39.
- de WAAL, E. (2003). *20th Century Ceramics*. London, New York: Thames & Hudson.

Espaço Público e Participação: Contextos Teóricos

Produzir em comum: Processos artísticos colaborativos em Trás di Munti e no Lousal

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através
da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito
do projeto [SFRH/BPD/116916/2016].

Cristina Pratas Cruzeiro



As práticas artísticas colaborativas de comprometimento social procuram, não raras vezes, um processo de diálogo com os cidadãos. Embora em termos etimológicos não exista ainda uma estabilização, é hoje claro que estas práticas se movem num território que envolve a arte e a política. Por sua vez, embora este seja um território indefinido, cujo perímetro muito depende das abordagens ontológicas de arte e de política que se adotam, nele um conjunto de elementos partilhados, como sejam a imaginação e a criatividade, a comunicação ou ainda a visão de mundos, entre mundos.

Em termos de compreensão histórica, estas práticas artísticas “têm um papel importante em estabelecer uma ligação entre a participação cultural quotidiana e a autoconsciência da prática artística contemporânea (...)” (Matarasso, 2019, p.19), não se resignando ao campo da criação artística autotélica. Por seu turno, em termos de dimensão social, têm também um papel importante, praticando uma visão de cultura democrática (Bishop, 2012; Kester, 2015). Assim, as práticas artísticas colaborativas de comprometimento social caracterizam-se por dois eixos de acção: a co-criação e as dinâmicas e condições sociais, sendo que o primeiro eixo é o veículo de interação com o segundo.

Em Portugal, as práticas artísticas colaborativas de comprometimento social tiveram um crescimento exponencial no século XXI, sobretudo na última década. A este crescimento não será alheio o contexto social e político nacional vivido a partir de 2008. Existindo, na sua base, um comprometimento social objetivo, é um facto histórico que sempre que se manifestam crises nos sistemas económicos e políticos — sejam elas de natureza sistémica ou não — dá-se um aumento das práticas artísticas colaborativas de comprometimento social. Em Portugal, desde a Revolução do 25 de Abril de 1974 que assim tem acontecido.

Partindo do pressuposto de que

a definição de práticas artísticas comunitárias inclui elementos idiossincráticos como, por exemplo, o facto das pessoas de uma comunidade serem capacitadas no próprio processo criativo, reunindo-se com o propósito de criar objetos artísticos.
(Cruz, 2017, p.34)

é aplicável a todas as áreas artísticas, a sua dimensão metodológica tem necessárias variações, dependendo da abordagem disciplinar. Embora estas práticas artísticas tendam a ser transdisciplinares, é um facto que têm uma forte influência da área das artes cénicas e performativas onde, aliás, o seu crescimento tem sido mais vincado, também em Portugal.

Não obstante, os projetos que neste texto se confrontam têm na sua base a escultura. E embora exista neles uma *performatividade* associada, por via da processualidade, há uma dimensão metodológica e uma abordagem formal e estética que os distingue, em vários aspetos, de outros projetos enraizados na prática teatral e performativa. O *fazer*, neste caso, tem um sentido objetual, próprio das artes plásticas, que implica a construção e edificação no lugar.

Por seu turno, tratam-se de projetos que articulam a experiência artística e a experiência científica, mantendo uma relação intrínseca com a academia. A investigação artística assume por isso características académicas, tanto no que se refere à edificação dos projetos como no que se refere às atividades de disseminação, que incidem substancialmente na comunidade científica.

‘Trás di Muntí’¹

Entre 2006 e 2017, a artista Virgínia Fróis desenvolveu dois projectos em Trás di Muntí, uma localidade do concelho do Tarrafal (Santiago, Cabo Verde), com menos de quinhentos habitantes. Localidade marcada historicamente pela produção de olaria, o fabrico de peças em barro constituiu aí um importante recurso económico de subsistência familiar até à década de 1980, altura em que a sua produção entrou em declínio, tornando-se uma actividade praticamente inexistente na década de noventa.

Os dois projetos aí desenvolvidos pela artista — *Guardar Águas* (2006-2009) e *Ar no Mar* (2014) desdobraram-se em diferentes frentes de trabalho, sistematizadas por Virgínia Fróis a partir de um percurso assente em ‘Escutar’, ‘Cooperar’ e ‘Interagir’. Estas componentes incluem os dois projetos, mas também outras iniciativas por eles potenciados, pelo que embora existam especificidades próprias em todos eles, é possível assumir que existiu um percurso construído em constelação relacional.

Neste percurso, o ‘Escutar’ teve início em 2006 com o projeto *Guardar Águas*. Em residência artística em Trás di Muntí, o contacto com um grupo de oleiras da localidade conduziu Virgínia Fróis a adotar uma “metodologia exploratória baseada na observação, contacto direto e troca de histórias

1 Não existindo um título oficial que unisse os projetos aí desenvolvidos adoptou-se o nome da localidade no concelho do Tarrafal na Ilha de Santiago em Cabo Verde, onde os mesmos decorreram.

e experiências de cerâmica com o grupo” (Fróis, 2017, p.203)². Daí resultou a proposta de realização da oficina de olaria ‘Modelar o barro para reconstituir o passado e construir o futuro’ com o intuito de “retomar a cadeia operatória da olaria da localidade, tal como existia no passado, e transmiti-la às gerações mais jovens” (Madureira, 2012, p.32). Esta formação foi orientada por três mulheres detentoras das técnicas locais de produção: Pascoalina Borges, Isabel Semedo e Saturnina Tavares, às quais de juntaram cerca de vinte mulheres como formandas³. Desta experiência, Virgínia Fróis destacou “o trabalho em equipa, propondo diferentes técnicas para alcançar diferentes formas.” (Fróis, 2017, p.203) (Fig. 1). Os trabalhos de cerâmica apresentados no formato expositivo pela artista em 2006, em Montemor-o-Novo e na Ilha de Santiago na Cidade da Praia, foram realizados com os mesmos métodos, formas e materiais da olaria de Trás di Munti, explorando a ideia de vazio e leveza da água a partir da aprendizagem retirada do projeto *Guardar Águas*.

O ‘Cooperar’ surgiu a partir da intenção de dinamizar as atividades artesanais de Trás di Munti, resultando na requalificação de uma antiga cooperativa da localidade. A escultora colaborou novamente com a Câmara Municipal do Tarrafal (CMT), que inaugurou o Centro de Artes e Ofícios (CAO) de Trás di Munti em 2009⁴, com a missão de promover o acesso da população ao desenvolvimento. O CAO existe desde essa altura como centro interpretativo, formativo e educativo, funcionando ainda como oficina de trabalho, de posto de venda e local de exposições. Virgínia Fróis considera que a criação do CAO foi um dos resultados alcançados com o processo de mediação (Fróis, 2017, p.204) iniciado em 2006⁵. A interpretação feita à olaria de Trás di Munti e às suas raízes tradicionais, vertida no projeto *Guardar Águas*, foi utilizada aqui com o intuito de salvaguarda (Fróis, 2017) e “patrimonialização da olaria” (Madureira, 2012, p.40).

Neste percurso constelar, se o ‘cooperar’ aconteceu na relação estabelecida entre a artista e a comunidade local — tanto na ótica da mediação cultural como na ótica da criação artística —, ele também se



2 As traduções das citações incluídas neste texto são da responsabilidade da autora.

3 Para além de custear a formação, a Câmara Municipal do Tarrafal (CMT) forneceu o material e atribuiu um subsídio mensal às participantes (Madureira, 2012, p.32)

4 Contou com as parcerias da CM de Montemor-o-Novo e com a Cooperação portuguesa na Cidade da Praia.

5 Apresenta ainda como resultados a realização de dois trabalhos académicos que utilizaram o trabalho desenvolvido em Trás di Munti como estudo de caso (Fróis, 2017, p.5)

1
Projeto *Guardar Águas*:
Oficina de olaria na escola básica (2006).
Créditos: Virgínia Fróis.

cumpriu na relação que outros artistas estabeleceram com a localidade, a partir do contacto com a artista⁶.

Por fim, o 'Interagir' começou em 2013, tendo-se desenvolvido durante vários anos, a partir da interação da artista com as oleiras. O projeto artístico *Ar no Mar* (2014), que resultou na criação de um conjunto escultórico constituído por várias colunas de terracota para serem colocadas na beira mar (Fig. 2), foi desenvolvido “num modelo participativo com o local e para o local”, assumindo “a relação como exercício poético” e o “pensamento de *Edouard Glissant* como referência e reflexão” (Virgínia Fróis, 2017, comunicação pessoal, 28 de Janeiro). De acordo com a artista, “o processo criativo foi desenvolvido a partir da relação criada entre nós, a partir das histórias de vida partilhadas (...)” (Fróis, 2017, p.205) e o trabalho nasceu dos

(...) modos de interação e diversidade de ideias, formas desenvolvidas por cada uma, pensando e experimentando os processos da cerâmica, medindo os nossos corpos para estabelecer dimensões (...) construindo um espaço partilhado como metáfora. (Fróis, 2017, p.205).

No conjunto, entende-se o percurso realizado por Virgínia Fróis em Trás di Munti como uma forma de relançamento da cultura local, procurando valorizar e revitalizar a produção de olaria. A partir da exploração dos recursos plásticos do barro, este percurso procurou contribuir para um pensamento centrado na capacitação de cada um para o desenvolvimento social.

Nas suas diferentes componentes, as iniciativas e projetos ali desenvolvidos tiveram a duração de onze anos e pode dizer-se que houve um crescimento em trama, como uma rede que se vai costurando de forma processual, onde o caminho percorrido foi fundamental. Nele, destaca-se a componente de animação cultural, como aliás Virgínia Fróis referiu (Madureira, 2012, p.34) e a componente de disseminação artística e académica, presente nas exposições, oficinas, *workshops* e conferências realizadas. Por seu turno, destaca-se igualmente a componente relacional, de estímulo das relações interpessoais, e a componente social, contribuindo para a melhoria da condição de vida das pessoas que participaram

⁶ A este respeito consultar Fróis, 2017.



2
Projeto *Ar no Mar*: exposição/instalação na igreja do Convento do S. Francisco na Cidade Velha Ilha de Santiago (2014).
Fotografia: Virgínia Fróis.

3
Projeto *Ar no Mar*: as oleiras de Trás di Munti e Virgínia Fróis. Fotografia: Virgínia Fróis.

em diferentes fases do percurso⁷ (Fig. 3). Embora esta componente tivesse elementos efémeros, a continuidade das plataformas e estruturas criadas têm um impacto social relevante.

Na ótica da produção comum, importa referir as diferentes matizes presentes ao longo do percurso da escultura em Trás di Munti. A matéria-prima explorada é, desde há largos anos, o material de eleição no trabalho de Virgínia Fróis e aqui foi denominador comum nos projetos *Guardar Águas* e *Ar no Mar*. Se *Guardar Águas* se enquadrou no campo da animação cultural, existiu nele “uma vertente individual bastante vincada” (Fróis, 2007, p.90). Como a artista referiu, “Parecendo ser o pólo principal a reabilitação da olaria, ele contém o desejo da criação como acto interior e silencioso.” (Fróis, 2007, p.90), pelo que o cunho autoral se justapôs à experiência colaborativa. Por seu turno, o projecto artístico *Ar no Mar* seguiu um modelo colaborativo na fase de produção, concretizado no trabalho conjunto entre Virgínia Fróis e as oleiras, que conceberam a maioria das peças realizadas.

Se podemos dizer, por um lado, que a experiência colaborativa se constituiu aqui como um exercício artístico, por outro lado, podemos considerar que a responsabilidade autoral e criativa dos projetos foi desenvolvida a partir de um modelo piramidal, não existindo uma constante distribuição horizontal da responsabilidade entre os interlocutores envolvidos ao longo do percurso aqui traçado. A prática colaborativa existiu em momentos particulares – de reflexão, conceção ou produção de obras – mas no cômputo geral destaca-se a criação artística individual e objetual da artista, Virgínia Fróis.

‘Um Monumento para o Lousal’

O projeto *Um Monumento para o Lousal* teve início em janeiro de 2018, na aldeia mineira do Lousal (Grândola, Portugal), estando ainda em desenvolvimento, pelo menos até 2021. Esta aldeia, hoje com cerca de trezentos habitantes, foi criada devido à exploração de pirite, na década de 1940, pela empresa SAPEC, que desenvolveu um controlo sobre o seu território, mas também sobre a vida social da população. A fisionomia dos

⁷ Nomeadamente por um pagamento regular às oleiras formadoras, às formandas que participaram nos cursos, à venda das peças, à criação de postos de trabalho no CAO, etc.



4
2.º Sessão de trabalho
de *Um Monumento para o Lousal*
Fotografia: Equipa *Um Monumento*
para o Lousal.

5
3.º Sessão de trabalho
de *Um Monumento para o Lousal*
Fotografia: Equipa *Um Monumento*
para o Lousal.

bairros ali construídos cumpria uma estratificação social precisa, dividindo a população a partir dos postos e funções que exerciam na mina. Para além das casas de habitação, todas as infraestruturas existentes na aldeia — a escola, o centro de saúde, a igreja, a mercearia, etc. — eram propriedade da SAPEC, existindo uma omnipresença de modelo paternalista (Rodrigues, 2005), coincidente com a ditadura fascista que se vivia em Portugal.

A mina do Lousal entrou em atividade no início do século XX e teve o seu apogeu de laboração entre 1930 e 1960. O processo de declínio da exploração de minério deu-se no decorrer da década de 1970 e a mina acabou por encerrar em 1988. Com o seu encerramento, aquilo que eram os modos de vida específicos, as práticas e vivências simbólicas dos habitantes da aldeia enfrentaram uma nova fase. A mina era o centro da comunidade do Lousal e a causa primeira da sua existência. A sua ausência determinou uma experiência social traumática de certa forma irreversível.

Este projeto começou com a assinatura de um protocolo de colaboração entre a Câmara Municipal de Grândola (CMG) e a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), em 2017, sob a iniciativa e coordenação do escultor Sérgio Vicente.

Com base no protocolo, a FBAUL convidou investigadores e artistas de diferentes áreas e instituições académicas a integrarem a equipa responsável pela realização do projeto. Esta foi composta por nove especialistas (em Arte Multimédia, Antropologia, Arquitetura, Escultura, Geografia e História da Arte) e cinco alunos de Escultura⁸. Embora atento às fragilidades sociais do lugar, o projecto teve como “objetivo devolver a arte à sociedade” e, por isso, as técnicas, estratégias e dimensões estéticas e artísticas foram desde o início centrais.

Tal como em Trás di Muntí, a primeira abordagem utilizada foi a de aproximação ao território e à comunidade local, no sentido de se trabalhar em conjunto para o reconhecimento público da identidade coletiva dos habitantes do Lousal. Para tal, foram várias as entidades envolvidas — a Câmara Municipal de Grândola, a Junta de Freguesia de Azinheira dos Barros e a Associação Cultural e Desportiva das Minas do Lousal. Embora exercendo um papel de mediação entre os artistas/investigadores e a população, estas entidades participaram também no processo criativo.

8 Equipa constituída por: Catarina Monteiro, Cristina Pratas Cruzeiro, Diana Pereira, Fernando Fadigas, Filipa Ramalheite, Helena Elias, Joana Jordão, João Quintela, Maria Assunção Gato, Maria Elisa, Mariana Vinheiras, Miguel Condeça, Pedro Costa e Rogério Taveira.



6
1.º escultura inaugurada em 2019. Fotografia: Equipa Um Monumento para o Lousal.

O projeto foi estruturado em duas fases. A primeira, compreendida entre janeiro e junho de 2018, correspondeu ao desenvolvimento do processo colaborativo, através da realização de sessões de trabalho mensais, abertas a toda a população e às entidades e associações locais, e teve como objetivo projetar o monumento (Fig. 4). Em cada sessão, recorrendo a metodologias colaborativas, a comunidade foi refletindo sobre o Lousal, foi criando coletivamente histórias sobre aquele lugar e território, objetos concretos e imaginados e as maquetes das esculturas. Recorreu-se ao registo oral, escrito e visual, a partir da construção de objetos tridimensionais, em relação aos quais se foram introduzindo conceitos e procedimentos da linguagem escultórica. Progressivamente e em coletivo, decidiu-se o tema — a mina —, o conceito, o espaço, a forma, o material e demais elementos necessários à concretização do projeto escultórico (Fig. 5).

A segunda fase, com início em julho de 2018 e ainda a decorrer à data desta publicação, corresponderá à produção e implantação das obras no território. Esta é uma fase técnica, relacionada com a execução das esculturas, a cargo do escultor coordenador e dos arquitetos da equipa.

O processo de trabalho com a comunidade local, a compreensão da forma como o espaço da aldeia está organizado e é utilizado e a vivência particular em cada bairro foram tidas em conta, sendo que da implantação de uma escultura, se passou para a consideração da implantação de sete esculturas, espalhadas pelos bairros e locais de comunhão simbólica, como o salão, o mercado ou o caminho para a Tapada. A primeira escultura foi inaugurada em dezembro de 2019, junto ao salão (Fig. 6), estando projetadas, em 2021, outras duas esculturas a implementar nos dois anos seguintes.

Neste projeto, todos os procedimentos, as etapas e os propósitos foram decididos em conjunto. Assim, a equipa multidisciplinar preparou cada uma das sessões de trabalho sem saber o que resultaria dela. Os papéis e os recursos de cada um foram exponenciados em questões técnicas, mas sem existir qualquer hierarquização. Todos os participantes, fossem os habitantes, os investigadores, os artistas, os técnicos ou os políticos do poder local tinham a mesma autoridade de negociação e partilha.

Os artistas e investigadores assumiram o papel de impulsionar a criação do grupo, no sentido em que convidaram a população e as diferentes entidades locais a produzir em conjunto uma obra artística. Mas procuraram não conduzir ou manipular os resultados. Por seu turno, a população e os membros das entidades locais — políticas e recreativas —, responderam a um convite inicial que foi entendido como um desafio de transposição de limites autoimpostos em matéria artística e que, depois de aceite, se foi estruturando e transmutando em autoconfiança mútua.

Considerações finais

Em comum, os dois projetos têm o facto de recorrer a metodologias colaborativas, o desenvolvimento de práticas escultóricas, a ligação à comunidade académica e a instituições de poder local e o facto de terem sido realizados em pequenas localidades que, no seu contexto próprio e distinto, são dominadas por dificuldades sociais de várias ordens.

Ambos têm ainda em comum o comprometimento social que os motivou, embora em óticas diferentes. No caso de Trás di Munti, o propósito de ação social é mais visível, no sentido da promoção e criação de estruturas culturais e postos de trabalho. Em contrapartida, no caso de *Um Monumento para o Lousal*, o propósito de capacitação criativa da comunidade é o que mais se destaca, no sentido de haver um enorme empenho para que as sessões de trabalho contribuíssem para esse propósito.

Se os dois projectos partilham um compromisso de comunhão que envolve os artistas e demais participantes, a comunidade, instituições académicas e de poder local, quando atentamos às intenções das câmaras municipais, as distinções tornam-se evidentes. A CMT teve o intuito de, através do projeto, incrementar o turismo, promovendo a revitalização de uma atividade tradicional. A colaboração com a CMG integrou os propósitos camarários de capacitação social. Embora o turismo possa também aqui ser potenciado, o projeto do Lousal não recupera nem pretende revitalizar a atividade mineira ou outros ofícios ligados ao lugar.

Por fim, no caso do percurso desenvolvido em Trás di Munti, existe um compromisso estético repartido entre a visão conceptual da escultora Virgínia Fróis e uma interpretação identitária da tradição oleira. Este compromisso determinou uma compatibilidade estética entre o trabalho plástico individual da artista e o trabalho realizado em colaboração com as oleiras, seguindo-se um modelo misto onde a colaboração e a relação conviveram com a criação individual. No caso do projeto desenvolvido no Lousal, foi o modelo colaborativo que vingou.

Pesem embora as distinções, citando Grant Kester, o propósito transformativo está presente nos dois projetos, patente na “habilidade em produzir olhares novos (...) sobre a constituição do poder e da subjetividade.” (Kester, 2015, p. 79). Esta é conseguida essencialmente através do produzir em comum. O grau de interdependência dos envolvidos e o reconhecimento de que nenhum deles, sozinho, poderia alcançar o mesmo resultado, é aquilo que os caracteriza.

Referências

BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso Books.

CRUZ, H. (2017). *Criação artística e participação — O caso do projeto Mapa*. Cruz, H., Bezelga, I. e Aguiar, R. (2017) *Práticas Artísticas: Participação e Comunidade*. Évora:

CHAIA/UE Centro de História de Arte e Investigação Artística — Universidade de Évora, pp. 29-44.

FRÓIS, V. (2007). *Estar ou ser margem*. Matos, S.A. (2007) *Margens*. Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento, pp. 87-91.

FRÓIS, V. (2017). *Art Projects with a Group of Women Potters of Cape Verde: Air in the Sea and Save the Waters*. Duarte, E., Gonzaga, S. e Nolasco, A. (Ed.) *Senses & Sensibility'17: Design Beyond Borders and Rhizomes*. Lisboa. UNIDCOM/IADE, pp. 199 — 206.

KESTER, G. (2015). *Sobre a relação entre teoria e prática na arte socialmente comprometida*. Castellano, C.G., Raposo, P. (Org.) (2019) *Textos para uma História da Arte Socialmente comprometida*. Lisboa: Sistema Solar, pp. 77-86.

MADUREIRA, T. (2012). *A revitalização da olaria em Trás di Munti e os seus significados locais*. *Loiça pintada não é património?* Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

MATARASSO, F. (2019). *Uma Arte Irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

RODRIGUES, P. (2005). *Vidas na Mina. Memórias, Percursos e Identidades*. Oeiras: Celta Editora.

Celeida Tostes: *Muro*, passagem de uma arte partilhada

Elaine Regina dos Santos



1. Introdução

Celeida Tostes, artista brasileira, nasceu em 1929, na cidade do Rio de Janeiro, onde faleceu, no ano de 1995. Teve formação acadêmica nas áreas da arte e educação, para as quais sua vida foi dedicada. Em 1957, formou-se na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, no Curso Seriado de Gravura. Foi aluna de Oswaldo Goeldi (1885-1961), um dos grandes nomes do Modernismo brasileiro nas Artes Plásticas, com quem participou, no Leste Europeu, da Coletiva “Gravuristas Brasileiros”, sua primeira exposição. Recebeu diversos prêmios, entre os quais bolsas de estudos em arte, educação, esmaltação em metal e cerâmica, na Califórnia, Novo México e Reino Unido. O conhecimento dos materiais da esmaltação em metal, que fazem parte da natureza da cerâmica, associados ao contato com a artista Maria Martinez, em estágio no Novo México, e às memórias da infância, determinou a cerâmica como sua arte e, o barro passou a ser material expressivo de sua poética.

A artista dedicou-se intensamente ao ensino secundário, até por volta de 1976, quando assumiu o curso “Oficina Artes do Fogo e Transformação de Materiais”, na Escola de Artes Visuais — EAV¹ — do Parque Lage, zona sul do Rio de Janeiro. O ensino teve como premissa o trabalho experimental, a investigação e a linguagem artística, centrado na técnica e aspectos sensoriais dos processos e procedimentos da cerâmica. Com sua característica afetuosa e agregadora somadas ao trabalho da arte e da pesquisa, num exercício constante de liberdade



¹ Fundada por Rubens Gerchman em 1975, a EAV foi concebida como um Centro Experimental de Arte, tornando-se uma grande usina cultural de resistência e de convivência. Abrigou alguns dos eventos culturais mais importantes da época e reuniu grandes nomes de artistas e intelectuais.

¹ Celeida Tostes. Passagem, 1979. Fotografias: Henry Stahl, Gráfica Europa.

criadora, foi responsável pela geração de muitos artistas, e continua influenciando pesquisadores até os dias de hoje.

Em 1978, Celeida iniciou fazendo bolas em cerâmica, muitas bolas. Segundo o crítico de arte Frederico de Moraes, a quantidade insere a monumentalidade em sua obra e rompe com a cerâmica tradicional, colocando seu trabalho no campo da arte contemporânea. “Então ela monumentaliza no tamanho e na quantidade, porque as obras dela são dez mil ovos, mil isso, mil aquilo” (MORAIS apud SANTOS, 2011, p. 92).

Ao desenvolver as bolas, a artista interessou-se em conhecer o interior dos objetos, na procura do valor simbólico de um espaço interior. Desta maneira, desvelou analogias no procedimento da invenção da forma e descobriu sua relação intrínseca com a terra.

Meu trabalho é nascimento. Ele nasceu como eu mesma nasci — de uma relação. Relação com a terra, com o orgânico, o animal, o vegetal. Misturei os materiais mais diversos e opostos. Entrei na intimidade desses materiais que se transformaram em corpos cerâmicos (TOSTES, 1979)².

Nas bolas, surgiram cisões, que aludiram a vaginas, passagens. A metáfora gerou uma emergência em ter seu corpo misturado ao material de trabalho, o barro, fazer parte dele, resultando na performance *Passagem*, de 1979, reconhecida pela própria artista e pelos críticos como sua obra matriz.

Passagem foi realizada no seu apartamento, onde residia e trabalhava. Depois de construir um grande vaso de argila e banhar-se de barro, a artista o adentra e, com a ajuda de duas assistentes, ali foi encerrada. Ficou contida até suportar, até sentir-se expulsa, então sai, renasce. O vaso, que poderia ser apenas um pote, uma urna mortuária ou um ventre, adquire uma dilatação cósmica. Celeida o intitulou “ventre da terra”. Transportando simbolicamente seu corpo a uma ancestralidade orgânica, emergiu-se a urgência da vida. Todo o processo foi registrado pelo fotógrafo Henry Stahl.



2
Celeida Tostes com crianças na oficina de cerâmica do Chapéu Mangueira. Foto: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Mangueira. Fonte: (SILVA & LONTRA, 2014, p. 202).

2. A partilha

Em 1978, Celeida coordenou o Projeto de Implantação da Cerâmica Utilitária como Profissionalização na Penitenciária das Mulheres Estevão Pinto, em Belo Horizonte — MG, integrando ao seu trabalho a atividade comunitária. Atuou também na Penitenciária Lemos de Brito do Rio de Janeiro. Com uma atitude pioneira, ofereceu uma via sensível a pessoas reclusas para a expressão e valorização de sua criatividade e trabalho.

A artista atuou em várias partes do Brasil com Projetos voltados para a recuperação e resgate da memória cultural, como no Projeto de *Cerâmica e Azulejaria Maranhense*, que objetivou recuperar as fachadas de azulejos históricas de São Luiz e Alcântara, no Maranhão. Também o Projeto *Tecnologia e Função Perdida*, que visava reconstituir técnicas de cerâmica indígena brasileira em vias de desaparecimento e as já extintas, entre outras iniciativas.

Em 1979, foi convidada a visitar o Morro de Chapéu Mangueira. Subindo o morro, com alunos da EAV, escorregou e ao tocar o barro constatou a boa plasticidade e potencial para desenvolvimento de atividade cerâmica com a comunidade. Durante o samba, apresentou a ideia aos dirigentes da Associação “Amigos de Chapéu Mangueira”, que foi prontamente aceite, nascendo daí o Projeto “Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades da Periferia Urbana chamadas Favelas”, o qual consistiu em uma proposta de utilização da arte como instrumento de resgate de cultura local e integração de saberes. O que começou como proposta de Ateliê de Cerâmica Utilitária para geração de renda, resgate de cultura e memória, e troca de experiência entre a comunidade e os alunos de classe média, provocou outras tantas ações sociais, como a montagem de um gabinete dentário para atender a comunidade.

3. O Muro e Mil Selos

A partir de sua experiência particular com a argila, Celeida dá passagem à construção de trabalhos coletivos, obras participativas. O envolvimento com comunidades, especialmente a do Morro de Chapéu Mangueira, promove o mutirão para a construção de algumas de suas obras.

O *Muro*, obra monumental de 1982, foi composto de vários grandes tijolos de adobe construídos com a colaboração de artistas, alunos e professores do Parque Lage, por moradores do Chapéu Mangueira, por passantes da rua, por amigos, muitos deles convocados através de uma panfletagem



3
Celeida ao lado dos grandes adobes e parte dos integrantes da construção do Muro. Fonte: (SILVA & LONTRA, 2014, p. 94-95).

pela cidade. Comer juntos, um “angu à baiana” e um “tutu à mineira”, pratos típicos brasileiros, também foi parte da “festa performance”. O *Muro*, proposta de arte ambiental, foi a integração de diferentes grupos sociais por meio da ação criativa. Como a artista gostava de chamar “um mutirão de classes”. Tais processos e procedimentos fizeram parte do conceito da obra.

*Muro, muralha, fortaleza, proteção, separação.
Muro é comunicação cortada. É defesa, mas pode ser prisão.
O Muro traz em si o estigma da dualidade. Delimita o espaço entre um e outro.
É um espaço de exclusão.
O mecanismo de exclusão do muro é o mecanismo de exílio, da purificação do espaço urbano.
Para mim, o muro é um símbolo da construção do homem*
(TOSTES, 1982)³

A obra foi resultado de uma investigação realizada por vários meses, sobre tijolos pré-colombianos e as análises químicas de casas de João-de-barro⁴, que fizeram parte da obra *Aldeia Furnarius Rufus*, de 1981. Celeida, a partir de suas pesquisas, concluiu que a composição do adobe é bastante próxima de uma casa de João de Barro: 70% barro, 10% Palha, 2% capim e 15% estrume. Na execução do *Muro* foram empregadas 10 toneladas de barro, 2 toneladas de estrume de boi, um quarto de tonelada de palha de arroz e capim.

Muro, que atingiu a medida de 16m x 4m x 0,49m, participou do V Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1982, realizado no Museu de Arte Moderna — MAM — do Rio de Janeiro. No mesmo salão foram apresentados os *Mil Selos*, trabalho inspirado nos tabletes de fundação de construções dos Sumérios, com o qual recebeu o prêmio do Salão pelo conjunto da obra.

Ao ser montado em frente ao MAM, o *Muro* foi causa de polêmica. O diretor do museu considerou um desrespeito ter uma obra feita de estrume ali. Foi necessária a intervenção de outras instituições para mantê-la.

3 Texto da artista no folder referente à obra.

4 O João-de-barro ou forneiro (*Furnarius rufus*) é uma ave nativa da Argentina, Bolívia, Brasil, Paraguai e Uruguai. É conhecido por seu característico ninho em forma de forno, construído com barro misturado à palha e esterco fresco.



4
Celeida Tostes, *Mil Selos*, Coleção Luiz Águila. Fonte: COSTA, Marcus de Lontra. *Arte do Fogo, do Sal e da Paixão — Celeida Tostes/Marcus de Lontra Costa*. Rio de Janeiro: FCBB, 2003. Catálogo da Exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de 28 de abril a 29 de junho de 2003, p. 38.

5
Celeida Tostes, *Mil Selos*, Coleção Luiz Águila — detalhe. Fonte: COSTA, Marcus de Lontra. *Arte do Fogo, do Sal e da Paixão — Celeida Tostes/Marcus de Lontra Costa*. Rio de Janeiro: FCBB, 2003. Catálogo da Exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de 28 de abril a 29 de junho de 2003, p. 39.

A obra acabou lhe rendendo convite para participar da cenografia do filme *Quilombo* e convite para participar da XVII Bienal de São Paulo.

No projeto para a Bienal, Celeida propôs que presidiários de uma Penitenciária no interior de São Paulo construiriam um muro:

[...] Os presos fariam um muro dentro da prisão, o preencheriam com recados. Não só bilhetes escritos, como no Muro das Lamentações, mas também os recados da sua própria mão. O muro, depois, sairia da prisão. É um negócio arrepiante, porque o preso continua lá dentro, mas o muro é libertado. [...] um muro que ao mesmo tempo é um desmuro [...] (ÁQUILA apud SILVA & LONTRA, 2014, p. 19).

A proposta não foi aceite pela Bienal e o convite que Celeida Tostes havia recebido não se consolidou.

O *Muro*, que pode significar separação ou reclusão, para a artista simbolizava, a construção do próprio homem. Ao propor a visualidade estética aludiu sobre a tensão do espaço que o muro separa, mas que poderia acolher. Para a historiadora Carmem Vargas: “[...] A ideia é a de que o muro feito em mutirão não separa, e sim aproxima. Ele é feito por ambos os lados... Imagina um muro construído por ambos os lados! Em geral, um [lado] constrói o muro contra o outro. [...]” (VARGAS apud SILVA & LONTRA, 2014, p. 231).

A artista não fazia política partidária, e sim politicamente fez sua arte. *Muro* pode ser também chamado de “Partilha do Sensível”, onde, para Jacques Rancière (2005), a política pode ser analisada como dissenso, diferença, em permanente busca de diálogos para a compreensão do modo de ser e estar no mundo. É uma “obra aberta”, em movimento, oferece ao fruidor uma obra a acabar, e apesar de propor o fazer junto, de antemão sabe o que pretende como resultado. Conforme Umberto Eco (1991, p. 62) obras em movimento não é algo ao acaso, são realizações de uma formatividade antecipadamente pensada pelo artista. Porém, a despeito do projeto anteriormente concebido, segundo o conceito da formatividade de Luigi Pareyson, há no fazer também uma invenção do como fazer enquanto se faz, de tal maneira que, está implícito o processo, em que parte da obra é criada enquanto se processa, e ao fazer junto esta descoberta é compartilhada.

4. Considerações

A historiadora de arte britânica Claire Bishop (2012) identifica que, é a partir de 1990 que ocorre a onda de interesse artístico na participação e colaboração, porém identifica a prática nas vanguardas artísticas, por volta de 1917. *Muro* é realizado em 1982. O trabalho se confirma pioneiro e inovador até mesmo na rejeição à obra por parte do diretor do Museu de Arte Moderna, que não alcançou a compreensão. No Brasil, exemplos de arte participativa, num campo sensorial e relacional entre artista e público, a partir de 1960, deixaram grandes influências, como as obras dos neoconcretistas Hélio Oiticica, Lígia Clark e Lígia Pape.

Em *Muro*, Celeida Tostes convida o outro a fazer arte junto, a refletir sobre a história da humanidade a partir da contemporaneidade. Propõe uma integração de classes sociais a um público diverso: artistas, não artistas, amigos, amigos dos amigos. Buscando resgatar de alguma maneira a arquitetura vernacular, propõe uma relocação dos signos e simbologias tanto conceitual e ideológica quanto formal. Apresenta a proposta da partilha nesta construção, inova tanto nos aspectos materiais como processuais. Faz um exercício de reunir fragmentos sociais, usando metáforas ligadas à sua temática e aos seus rompimentos com a tradição do processo cerâmico.

Propõe assim, uma nova maneira de se fazer arte e educação. Suas experiências e repertório individuais estão ao serviço da construção de significados coletivos e, a participação do público ganha importância na ativação ou efetivação de sua proposta.

Possivelmente, este foi um caminho para conseguir executar a monumentalidade de sua obra, ajuda de trabalho. Entretanto, a artista poderia fazer outra escolha, contratar operários. Não foi o caso, ao serem convidadas, estas pessoas foram eleitas, e ao aceitarem a proposta consensualmente foram consideradas e integradas ao conceito da obra.

Ao trabalhar o potente símbolo *Muro*, Celeida propõe uma rutura para o pensamento comum, linear. Ao sugerir uma ponte entre a práxis, o ensino e a arte, promove uma estética que desvela as tensões da existência e instaura ruturas com as convenções e normas, sugerindo novos discursos e narrativas.

As palavras de François Matarasso (2019, p. 221) ajudam a concluir: “A arte não muda o mundo, mas muda as pessoas que mudam o mundo. A arte participativa permite-nos fazê-lo em conjunto [...]” Trabalho como o de Celeida Tostes “muda vidas. Empodera e emancipa. Fortalece a comunidade. É uma fonte de esperança na incerteza.”

Referências

BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

ECO, U. (1991). *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8ª ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva.

MATARASSO, F. (2019). *Uma Arte Irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. Trad. Isabel Lucena. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PAREYSON, L. (1993) [1954]. *Estética. Teoria da formatividade*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

RANCIÈRE, J. (2009). *A partilha do Sensível. Estética e Política*. São Paulo: Editora 34.

SANTOS, E. R dos (2011). *Celeida Tostes: O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo.

SILVA, R.; LONTRA, M (2014). *Celeida Tostes*. (Orgs.). Rio de Janeiro: Memória Visual.

INSCRIRE no Mundo: a cerâmica como ferramenta para o ensino de uma filosofia de vida

Françoise Schein



A cerâmica como ferramenta para o ensino da filosofia

Qual poderia ser a ligação entre a cerâmica e a filosofia? Porque é que este material multimilénar de barro é hoje utilizado para o ensino da filosofia? Por um lado, o seu pequeno formato quadrado, as suas dimensões de 15 x 15 cm, e o seu material de terracota de cores variadas, não faz, à priori, a ligação a uma abordagem intelectual de análise do mundo, mas sim ao campo da estética e dos acabamentos decorativos na arquitetura. Se eu vos dissesse que serve de elo social nas zonas mais desfavorecidas do mundo, não acreditariam em mim!

Por outro lado, como arquiteta e urbanista, nada me predestinou a amar tanto o azulejo!

No entanto, foi com a minha descoberta deste material, em Lisboa, em 1991, que o percurso da minha vida e do meu trabalho artístico sobre direitos humanos mudou radicalmente.

Como artista e arquiteta, tinha iniciado, em 1989, uma série de projetos monumentais sobre a divulgação dos direitos humanos nas estações de metro de inúmeras cidades um pouco por todo o mundo. Apesar da óbvia utopia deste trabalho, as coisas estavam a progredir bem e os responsáveis pelos diversos metropolitanos estavam a receber-me de forma muito positiva.

Assim, em 1990, cheguei à Abrunheira, perto de Sintra, a 40 km de Lisboa — para iniciar a produção do projeto para a estação de metro do “Parque” que o “Metropolitano” de Lisboa me tinha encomendado. Conheciam o meu trabalho a partir do “Concorde” de Paris e das estações de metro de St. Gilles, em Bruxelas, que eu tinha terminado e que eram inteiramente dedicadas aos direitos humanos. Os projetos tinham sido feitos com azulejos de grés biselado, branco e azul, produzidos numa fábrica francesa em Beauvais onde os artistas podiam “fazer encomendas”, mas não podiam ficar a trabalhar.

Assim que cheguei à zona industrial da Abrunheira, iniciei uma autêntica experiência de “residência artística” dentro da fábrica portuguesa. Estava quase a viver lá; foi uma verdadeira descoberta técnica e humana. A fábrica oferecia um enorme espaço de oficina onde — com outros artistas convidados como Resende ou Cargaleiro — pude pintar os meus cinquenta painéis de 12 metros quadrados cada. Ao mesmo tempo, podia facilmente supervisionar os artesãos que produziam à mão os milhares de letras, pintadas sobre azulejos, necessários para criar o texto da Declaração Universal dos Direitos do Homem de 1948. A Declaração está instalada na gigantesca abóboda da estação “Parque”, para a qual usei 450.000 azulejos.



1
Atelier na Fábrica de Azulejos Viúva
Lamego, Lisboa, 1992.

2
Estação de metro “Parque”,
Lisboa, 1992-1994.



3
 Primeiros ateliers participativos
 no Brasil, 2003. 400 pessoas
 de 5 favelas participaram nestes
 projetos no Rio.



4
 Resultado dos primeiros ateliers
 participativos no Brasil, 2003.
 5 painéis de tamanhos variados
 nas favelas.

Foi uma extraordinária experiência de aprendizagem, poder viver e aprender com químicos, técnicos e engenheiros, e sobretudo com artesãos de primeira qualidade, vivendo e aprendendo com eles a tradição portuguesa milenar, que se desenvolveu e tornou a sua imagem mais famosa no mundo.

A estação “Parque” foi concebida com 50 monumentais mapas cartográficos, que contam a história marítima dos navegadores portugueses durante vários séculos. Para contar estas histórias sem utilizar demasiadas palavras e explicações, optei pela criação de um alfabeto gráfico feito de centenas de imagens hieroglíficas. Inscrevê-las nos 50 mapas, com linhas e setas, permitiu-me contar a longa história dos navegadores. Estes pequenos desenhos foram criados por mim, mas também pelos meus jovens assistentes, aos quais ofereci a oportunidade de criar estas figuras com o seu próprio estilo.

Não queria apenas o meu *estilo* na parede, pelo contrário, pensava que, com estilos múltiplos, a obra de arte seria mais universal. Este método de trabalho, que aconteceu de forma inconsciente, levou-me mais tarde a criar arte participativa com muitas outras pessoas.

Foi também durante este período, um ano de intenso trabalho, que compreendi o fenómeno da atração física e mental que este pequeno quadrado feito de barro — o azulejo — produziu em mim. Quanto mais trabalhava e mais pintava, criando imagens e textos, mais mergulhava no sentimento da história intemporal do primeiro instrumento jamais criado pelo *Homo sapiens*.

Sempre me perguntei o porquê de o azulejo criar uma sensação imediata de inspiração e concentração para todos aqueles que se aventuram nele. Após anos de prática, concluí que o trabalho por estar ligado se refere à cerâmica, a primeira e mais antiga invenção dos “sapiens”, assim como o seu manuseamento e pintura, estão, inevitavelmente inscritos, no nosso ADN...!

Devido ao seu tamanho pequeno, o azulejo de barro concentra as pessoas, capta a mente e permite que todos pensem enquanto fazem um trabalho espantoso e sempre único. A sua forma quadrada é já uma grelha de pensamento. Infinitamente reproduzível, oferece uma base matemática e geométrica, dois eixos coordenados que servem de referência, ao colocar imagens, textos e cores. O azulejo é geografia, é profundamente cartográfico e inovador. É uma prática ecológica.

A minha aprendizagem em Portugal foi uma descoberta técnica e humana: a plenitude que me trouxe, reflete-se na imensidão do trabalho que é hoje a estação “Parque” de Lisboa. Viver quase um ano numa fábrica com os trabalhadores marcou a minha mente, orientou as minhas mãos e carimbou os meus pensamentos.



5
Obras participativas nas escolas dos bairros desfavorecidos do Rio de Janeiro, 2003. Cada painel pertence a uma escola e foi criado pelos seus alunos.

Após ter criado várias estações de metropolitano, utilizando azulejos, em diversas cidades europeias, com a temática dos direitos humanos, viajei para o Brasil, em 1999, para adotar uma criança.

Com a minha nova e preciosa bagagem, a técnica do azulejo, uma referência estética e um conhecimento emocional da rica cultura portuguesa, cheguei ao Brasil onde a injustiça era tão visível em todo o país; era flagrante e escandaloso. Passei quase um ano no Rio de Janeiro a visitar favelas e orfanatos, à procura de uma criança para adotar.

Tinha escolhido o Brasil graças ao meu amor por Portugal e também para poder falar a amada língua portuguesa o resto da minha vida, mas rapidamente percebi que a questão dos direitos humanos era desconhecida para a grande maioria da população, que nem sequer sabia do que se tratava!

Decidi iniciar um novo e grandioso projeto de direitos humanos, através de um método transversal que uniria diferentes tipologias e campos de ação, desde a área educativa, à artística e urbana. Com uma equipa local criámos um *workshop* itinerante de educação para os direitos humanos, utilizando cerâmica, e fomos ao encontro das populações mais desfavorecidas do Brasil. Depois, utilizando o azulejo como ferramenta criativa, produzimos um grande número de painéis (aproximadamente 50) sobre este tema filosófico, que foram espalhados pelas ruas das inúmeras favelas do Rio de Janeiro. Trabalhámos com milhares de alunos em centenas de escolas públicas.

Hoje, vinte anos depois deste trabalho no Brasil, existem duas equipas permanentes, uma no Rio de Janeiro e outra em São Paulo. Com os meus colaboradores, criámos três estações de metro e mais de cinquenta projetos em bairros desfavorecidos nos três principais estados: Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

Em 1992, criei a Associação INSCRIRE (www.inscrire.com) para desenvolver e financiar estes projetos em todo o mundo e, em 2021, foi criada uma importante exposição retrospectiva no Museu Paço Imperial do Rio de Janeiro. A exposição chama-se: *Luz no Brasil*.

Ao longo do tempo, o método duplo de ensino e criação foi aperfeiçoado e desenvolvido para poder oferecer um Kit de Ferramentas Pedagógicas lúdicas ao sistema educacional. Este Kit oferece aos professores das escolas secundárias, uma forma fácil de chegar aos alunos e a todo o pessoal docente. O nosso método encoraja a reflexão pessoal sobre cada artigo dos direitos humanos e os deveres para com a sociedade. Nos nossos *workshops* de reflexão cada aluno tem de construir uma narrativa escrita, transformando-a depois numa imagem figurativa em papel. Posteriormente,



6
O Caminho dos Direitos Humanos, estação de metro Galeria dos Estados, Brasília, 2018. Criado com 1000 alunos.

e, após uma exposição, um júri faz a seleção e as imagens selecionadas são recriadas em azulejo pelos participantes, em forma de balão pré-formatado. Este tipo de bolhas de reflexão é instalado graficamente num plano geral, que é sempre concebido de antemão.

Desta forma, para fazer uma obra de arte, numa cidade, com 10 a 20 metros quadrados em azulejos, e utilizando o nosso método, alcançamos alunos nas escolas num número muito elevado, que varia entre 500 e 1000 alunos por escola.

Mais recentemente, criei um novo conceito para um monumento escultórico urbano perene muito popular sob a forma de *Banquete*, feito de aço, madeira e azulejos pintados. Os *Banquetes* públicos reúnem à sua volta o maior número de pessoas que a obra pode conter. Para estas obras a participação funcionava de duas maneiras: numa primeira fase, para a criação do tampo da mesa em azulejos, os habitantes do bairro são convidados a pintar “um prato” em 4 azulejos, que são posteriormente integrados na mesa. Os temas utilizados para as obras variam, mas enfatizam a questão da solidariedade e da comunidade. Numa segunda fase, e uma vez instalada no local definitivo da cidade, a escultura ganha vida própria como mesa pública e atrai, todos os dias, pessoas que ali se juntam para conviverem. Tal como as fontes clássicas, os meus *Banquetes* tornaram-se locais de encontro e de vida.

A construção de uma democracia é um processo lento e muito frágil e o mundo contemporâneo prova-o todos os dias.

Desde 1989, como artista, sempre quis ser parte ativa na sociedade em que vivo e acredito que todos o podemos fazer a partir das nossas respetivas posições. Sendo as minhas ferramentas a arte, a arquitetura, a geografia, a filosofia e os materiais da minha escolha, pude criar uma forma singular de convidar as pessoas para trabalharem comigo, questionando a noção de cidadania.

Ao convidá-los a entrar nas minhas obras — que continuo a assinar — ofereço aos participantes a oportunidade de refletirem sobre as questões fundamentais da cidadania, justiça, dignidade, solidariedade, liberdade, fraternidade e divulgação dos direitos humanos, através de uma técnica espantosa que descobri em Portugal.

Este trabalho, que tenho vindo a praticar em equipa durante tantos anos, é um verdadeiro prazer físico e mental para mim e para os outros, um prazer acrescido pela observação do orgulho que vi nascer em cada um daqueles que, comigo, estão a criar uma obra de arte monumental na nossa cidade.



7

Le Grand Banquet de Françoise Schein, Bruxelas, 2016. Criado com 120 pessoas.



8

Mangez le Musée, Banquete no Musée des Artes e Oficinas, Museu CNAM Paris, 2018. Criado com a participação de 70 pessoas sobre a temática da coleção do Museu.

**Ativismo, Interações:
Arte e a cidadania**

**A constelação como
dinâmica criativa: prática
de aula, interação
e participação**

Helena Elias



Introdução: prática e lugares do acontecimento

Este artigo sobre prática reflexiva, parte da investigação de pós-doutoramento em escultura, na qual se procura gerar condições para que aconteça (no sentido de A. Badiou) a criação artística. O trabalho, de índole teórico-prática, constituiu-se como um estudo exploratório para construir uma posição crítica sobre a criação artística e os lugares de possibilidade deste acontecimento. Nas atividades realizadas experimentaram-se as categorias provisórias de desenho e escultura em diversos ambientes criativos, que decorrem em diversos contextos. A história de Dibutades, contada por Plínio, foi a metáfora desta investigação, por ser considerada o mito fundador das artes plásticas, e por conter na sua génese, a hipótese de criação do desenho e da escultura cerâmica¹. Neste território proposto, a investigação artística é caracterizada por uma interacção estreita entre a investigação e prática artística (Borgdorff, 2012; Kjørup, 2011). O conhecimento dos dois domínios influencia-os mutuamente e cria um campo híbrido por contaminação. Traduzindo-se numa investigação que assume uma componente prática como fundamental, experientia-se o que Donald Schön (1983) define como prática: o que é simultaneamente a *performatividade* de ações particulares e a preparação para essa *performatividade* através da repetição. Em linha com esta aceção, incorporámos igualmente na nossa prática, o que Loxley define como *performatividade*: o termo é usado como um adjetivo que denota o aspeto performativo de qualquer objeto ou prática em consideração (Loxley, 2006). Neste sentido, a prática reflexiva desenvolvida, debruçou-se mais sobre os processos que emergem criativamente do contacto multissensorial com a matéria plástica e seus estádios, do que sobre a demonstração do domínio da experiência incorporada sobre as suas propriedades técnicas, comportamentos ou efeitos (fig.1). Há, de facto, o contexto da especificidade do material cerâmico, o que conecta a condição de especificidade do meio, como entendida por Krauss, e a emergência do reconhecimento de uma prática material. Através de uma prática que procura as condições de possibilidade do acontecimento, emergiram

1 Conta Plínio, o velho, na sua obra de História Natural, que Dibutades, sabendo que o seu amado partiria para a guerra, traça o seu retrato. Ao observar a projecção da sombra do amado numa parede, Dibutades fixa a sua imagem através de uma linha de contorno. Seu pai, o oleiro Butades, adota posteriormente a técnica à modelação de bustos.



1 Constelação, imagem migrante, tessera: conceitos que se relacionam com instâncias e que partem da observação de aspectos performativos de objetos ou práticas.

determinados elementos de acção, por repetição de padrões, diferença e justaposição, que igualmente puderam ser definidos por autores que se dedicam ao estudo das operações criativas artísticas: constelação, imagem migrante, mesa de montagem, ou tessera. Estes elementos tornaram-se fundamentais nas conexões experimentadas nos três ambientes, denominados lugares de possibilidade do acontecimento (Alain Badiou), que foram propostos: sala de aula, atelier/oficina e residência artística. Estas dinâmicas, decorrentes da prática/reflexão no âmbito da escultura cerâmica, encarnam por sua vez diversas formas de participação nos ambientes citados.

A dinâmica de uma prática constelar: imagens migrantes, mesa de montagem e tessera

Ideas are to objects as constellations are to stars
[translated from *Trauerspiel*, 1928]. *The Origin of German Tragic Drama*, Walter Benjamin

A constelação, de acordo com Benjamin, emerge a partir da conjunção de determinados factores que se tornam significantes para uma situação, um processo, ou uma estrutura. Resultam do arranjo/reagrupamento de certos elementos, que configuram um padrão reconhecível. Na verdade, a prática artística que desenvolvemos quer em contexto de sala de aula, quer em contexto de atelier ou residência, mostrou-se conectada através de conceitos, que se perspectivam uns em relação aos outros e produzem acções. No entanto, se a ideia de constelação é fundamental na obra de Walter Benjamin, não menos importante é a sua elaboração em Adorno, em que as particularidades e fenómenos podem ser teorizados e conceptualizados, por forma a fazer sentido². Classificar e conceptualizar algo significa trazer ao nosso entendimento sobre o mundo, manifestações não verbalizáveis e que se vão oferecendo com significado, à medida que as vamos identificando e interpretando hipóteses de sentido. Quando consideramos um fenómeno concreto, agregamos vários conceitos, que se conectam e se justapõem através da leitura que fazemos da nossa prática artística, nomeadamente da *performatividade* do fazer material.

2 Adorno is critical of any notion of universal meaning.

Foi neste enquadramento, que desenvolvemos o trabalho, integrando a criação em momentos participativos e chamando várias práticas, que se abordam quer na arqueologia, antropologia, literatura ou história de arte. De igual modo, a produção do conhecimento no âmbito deste processo não se estabelece *a priori*, mas sim através da prática performativa na investigação. Entendemos que o processo criativo do artista se torna assim participável, partilhável, e comungado por outros pares, que se possam sentir inspirados por processos (artísticos) e não serem exclusivamente convocados para fruir os resultados (o objeto artístico).

A estrutura da conectividade que se estabeleceu na nossa investigação, foi a da constelação. Nesta prática de acção constelar que assumimos, identificámos igualmente dois processos de *performatividade*, que nela interagem: I) a mesa de montagem, um método experimental feito de processos que geram afinidades operatórias ao nível dos trabalhos artísticos em curso na investigação. É o que Didi Hubermann designa como um campo de trabalho operatório, identificando-o, quer nos métodos utilizados por artistas contemporâneos, quer pelos artistas das vanguardas europeias³. II) acção criativa a partir da tessera. A palavra tessera refere-se a um fragmento que, junto com outros fragmentos, reconstitui o todo; Harold Bloom, em *The Anxiety of the Influence*, identifica nas formas de criação artística vários conceitos operativos, entre os quais tessera, definindo o termo como “complemento e antítese”. O autor “completa” o trabalho do seu precursor, retendo os seus termos, mas dando origem a um novo sentido. Igualmente aponta a sua prática em rituais colectivos antigos, que usariam a tessera como senha ou elemento de reconhecimento para algo.

A interação entre a prática de aula/atelier-oficina

Na prática constelar que a nossa investigação tomou, embarcámos num método heurístico (a mesa como campo de operações, que se deu com montagem de imagens heterogêneas, que se reorganizavam em função de uma evidência material), que procurámos completar dado origem a um

3 O autor filia o método na prática do historiador de arte Abi Warbourg, cujo trabalho realizado no Atlas Mnemosie se orientava por imagens electivas, imagens migrantes que emergiam em diversos contextos/ambientes ao longo do tempo (imagem sobrevivente).

novo sentido, através de um elemento particular, pertencente a outro conteúdo. Nas etapas desenvolvidas foram várias as oportunidades de fomentar a participação, dependendo o seu grau de envolvimento, do ambiente e da dinâmica proposta.

Tanto a emergência dos conceitos de mesa de montagem e tessera tiveram a sua manifestação nos trabalhos artísticos que decorreram nos ambientes mencionados da nossa investigação. A interação entre estes ambientes teve o desenho e a escultura cerâmica como categorias provisórias de trabalho. A prática de aula e a prática artística individual ocorreram no espaço da sala de aula. Isto permitiu que as atividades desenvolvidas, em ambas as instâncias da investigação, se tornassem mais conetáveis e partilhadas sem uma estrutura pré-definida ou hierarquia de papéis (Rogoff, 2008). No âmbito dos planos de aula as unidades de Estudos Tecnológicos e de Laboratórios de Cerâmica, foi criado um conjunto de exercícios a serem desenvolvidos pelos alunos. Tomando a história de Dibutades como uma possibilidade de partida para a prática escultórica, tomou-se a linha como matriz geradora da forma tridimensional, como condição de partida (fig. 2). Embora nas representações visuais da história de Dibutades o elemento riscador varie (pincel, lápis, barra, pau, etc), Plínio não enfatizou, nas menções ao mito que se encontram espalhadas nos vários volumes da obra *História Natural*, o instrumento que delimitou a sombra na parede. Esta indefinição constituiu, na aula, o mote para a exploração da pasta cerâmica em múltiplos estádios — Especular sobre a relação do desenho e cerâmica através do material enquanto elemento de ação riscador. As diferentes propriedades da pasta cerâmica originaram expressões diferentes, e as explorações decorreram, quer no contexto da prática de aula, quer na prática artística individual. (figs. 3 e 4)

Através de formatos de desmaterialização da arte, como conversas, discussões, troca de conhecimentos, construção de situações em aula (Podesva, 2007), as práticas de aula realizadas atuaram também como trabalho artístico e mesclaram-se com a prática artística da investigadora (fig. 5)

A título de exemplo, refere-se *Concavo & Convexo* e *Triticum* — instalação coletiva em circulação, compreendendo elementos de documentação para estimular o desenvolvimento dos trabalhos realizados na aula de laboratório de cerâmica.

Entre as muitas representações visuais do mito de Dibutades que circularam, sobretudo nos contextos clássico e romântico europeus, registamos a gravura de Johann Hummel, intitulada *Origem do Desenho*



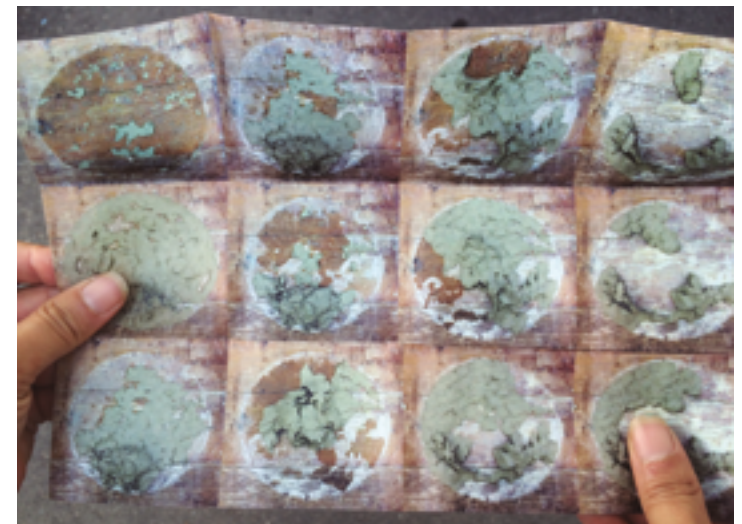
2
Prática de aula — trabalho de especulação sobre uma linha desenvolvido pelos alunos.



3
Prática de aula e prática
artística: trabalho dos alunos.

(1835). Nesta representação figura a relação entre o desenho e o nascimento da escultura cerâmica, através da mão que desenha e da mão que modela. Assim, como a linha desenhada por Dibutades captura a essência visual (desenho) do seu amado, também uma linha similar se torna a essência material do vaso cerâmico, cuja silhueta ele modela em barro, de forma táctil, sem a olhar. A reflexão sobre esta imagem, levou-me a experimentar a migração da linha como matriz geradora (no sentido da imagem migrante proposta por Georges Didi Hubemann) em operações como movimentar/direcionar/inscrever/imprimir/moldar.

A experiência das instalações coletivas participadas na prática de aula, levaram-me a desenvolver a matriz e seus registros de inscrição/moldagem/impressão numa instalação colaborativa e participada no evento acadêmico #Coleex (Elias & de Luca, 2019) (fig. 6). A proposta *Livro dos Sintomas*, que percorre todo o trabalho de pós-doutoramento, bem como a residência e exposição *O que há numa Linha*, bastante direcionada para a percepção táctil, incorporam essa mesma experimentação sobre imagens migrantes, assim como sobre a de *tessera*, constituindo uma mesa de montagem de operações que envolvem as categorias de desenho e escultura cerâmica (fig. 6).



4
Desenvolvimento do livro de artista
da investigadora.



5
Livro dos sintomas: Mesa de Montagem,
 téssera, imagem migrante.



6
 Exposição do Projecto de Pós-Doc
Livro dos sintomas.



7
 Residência e exposição *O que
 há numa linha?*

Sobre as dimensões da participação que se manifestam nesta prática constelar...

Ao interpretar a interação constelar, cartografei-a. Nela, a criação participativa emerge em vários trajetos entre os ambientes que estabeleci como lugares de possibilidade do acontecimento. Auxiliamo-nos das dimensões participativas propostas por Helguera (Helguera, 2009) para descrever o âmbito dos processos participativos ocorridos entre os ambientes da minha investigação — prática de aula, artística individual e residência/oficinas. Na prática de aula — onde se lançam apenas desafios aos alunos (dados), mas que permitem assumir diversos caminhos criativos e onde acontecem interações criativas participativas na partilha do fazer como o Desenho matriz/tessera/Mesa da montagem/imagens migrantes). Identifiquei igualmente uma participação criativa colectiva que emergiu do decurso dos exercícios da aula. Em Estudos Tecnológicos, foi desenvolvido um painel colectivo para engobes e vidrados nas peças cerâmicas. Na prática de aula/prática artística — As instalações *Triticum* e *Concavo & Convexo*, mesas de montagem participadas coletivamente na aula de Laboratório de Cerâmica, estabeleceram um formato que, por sua vez, foi aprofundado como método para investigação colaborativa entre arte e antropologia. Entre a prática artística/residência: igualmente na relação que os artefactos do livro dos sintomas estabelecem com outros artefactos para conceberem uma instalação *site-specific*, como prática de uma investigação colaborativa; Na residência artística, exposição e oficinas *O que há numa linha* (figs. 7, 8 e 9), há uma partilha de processos artísticos que servem para criar individual ou colectivamente, ora estabelecendo apenas uma participação nominal com a audiência, ora uma participação direta e criativa.



8
Uma das oficinas para a comunidade escolar do IST, *O Perímetro das Coisas*, infantário da APIST.

9
Instalação *O Perímetro das Coisas*, infantário da APIST.

Referências

ADORNO, T. W. (1973). *Negative Dialectics*. London: Amsterdam: Routledge & Kegan Paul.

ALVESSON, M., & SKÖLDBERG, K. (2009). *Reflexive Methodology: New Vistas for Qualitative Research (Second Edition)*. Thousand Oaks, Calif.; London: Sage Publications Ltd.

BADIOU, A. (2003). *Fifteen Theses on Contemporary Art*, talk at the Drawing Center.

BADIOU, A. (2007). *Being and Event Continuum*.

BORGENDORFF, H. (2011). *The production of knowledge in artistic research*.

BENJAMIN, W. (1977). *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso.

DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Atlas ou A gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM.

ELIAS, H. (2016). *(C)artografias de uma Prática Reflexiva, Conversas à volta do Cru e Cozido*, 2015.

ELIAS, H., DE LUCA, F. (2019). *Atlas: Matrix: diário de uma prática colaborativa*. GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista De Antropologia, 4(1), 73–93.

HELGUERA, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art*, Jorge Pinto books.

KJORUP, S. (2011). *Pleading for plurality: Artistic and other kinds of research*.

LOXLEY, J. (2006). *Performativity – The New Critical Idiom*, Routledge.

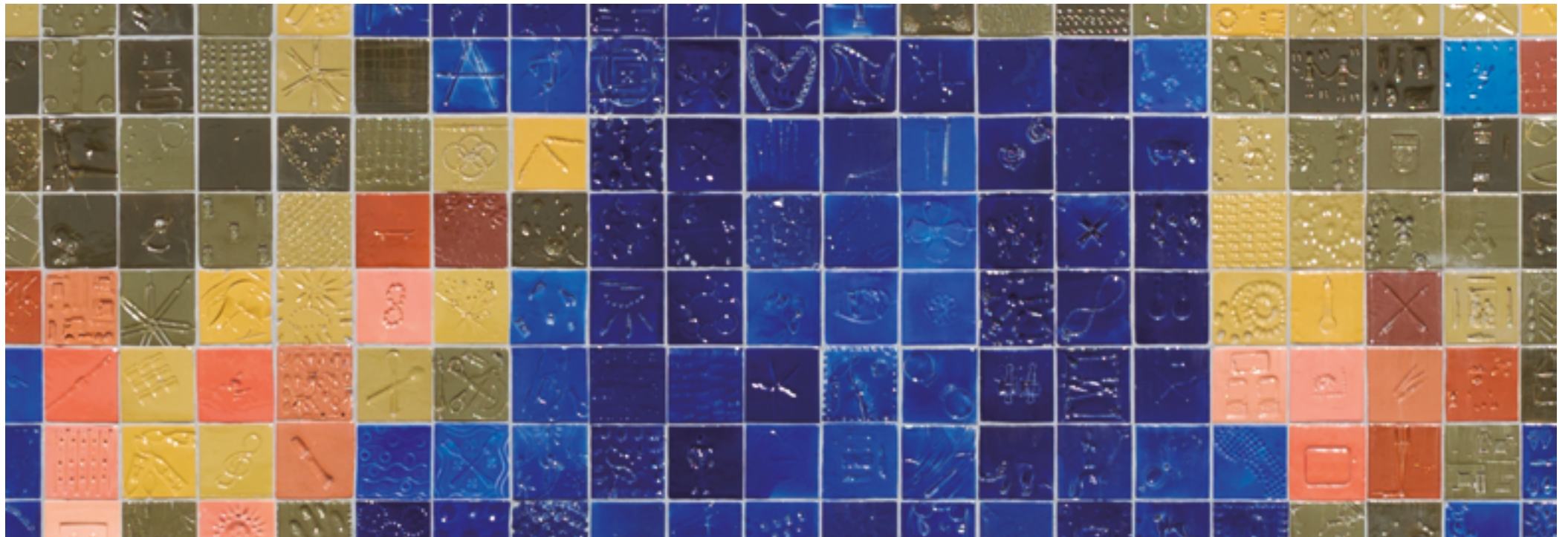
PODESVA, K. (2007). *A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art* Kristina Lee Podesva, Pilip Magazine, summer 2007.

ROGOFF, I. (2008). *Turning*, E-Flux Journal, November 2008

WISE, M. (2007). *What can local circulation explain? The case of Helmholtz's Frog-Drawing-Machine in Berlin*, in Journal of History of Science and Technology, vol. 1, 2007, http://www.johost.eu/vol1_summer_2007/vol1_mw.htm

Planisfério da Interculturalidade: um Projeto de Arte Cerâmica Participativa

Mário Rainha Campos



O *Planisfério da Interculturalidade* (PI) é um mural cerâmico participativo que resulta de um projeto educativo de coesão social em ambiente escolar com participação voluntária, realizado no Monte de Caparica, no concelho de Almada. Foi criado para dar continuidade ao processo de Arte Pública com Envolvimento Comunitário, iniciado neste território com o *Monumento à Multiculturalidade* (MM).

A participação pública nestas duas criações artísticas envolveu a população residente do Monte de Caparica na transformação simbólica e real do seu espaço comum, e no desenho de uma nova centralidade para o Município de Almada, o Centro Cívico do Fróis.

Este Centro Cívico no Monte de Caparica nasce de um programa de regeneração urbana para bairros críticos (Polis XXI) e integra o Complexo Municipal de Piscinas de Caparica; a Biblioteca Municipal Maria Lamas; a nova sede do Clube Recreativo União Raposense; o Parque Urbano do Fróis com palco ao ar livre e anfiteatro no campo de jogos; para além das duas obras de Arte Pública mencionadas.

Arte Pública com Envolvimento Comunitário

O *Monumento à Multiculturalidade* (2011-2013) resultou de um modelo inovador de encomenda participativa da Câmara Municipal de Almada (CMA) à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Esta opção revelou uma vontade política de se investigarem novas formas de fazer escultura enquanto prática social, fomentando o envolvimento crítico e empenhado dos cidadãos na tomada de consciência do que é a qualificação simbólica do espaço coletivo.

Esta realização artística comum foi desenvolvida por uma equipa transdisciplinar (escultura, antropologia, sociologia, arquitetura, história da arte e educação pela arte), apoiada por estudantes voluntários e coordenada pelo escultor e professor Sérgio Vicente.

Ao longo do projeto, foram realizadas sete sessões públicas de trabalho que, ao todo, contaram com cerca de 70 participantes que responderam às convocatórias abertas. No final de cada sessão de trabalho, esta equipa reunia na FBAUL para, a partir das conclusões obtidas, desenhar a próxima sessão. Foi numa das reuniões de planificação destas sessões que, ao analisar os comentários de alguns participantes, se começou a identificar a relevância de continuar o processo iniciado com o *MM*, potenciando os objetivos desta experiência pioneira, mas, desta vez, com toda a comunidade escolar e, através dela, com as suas famílias.



1
Desenho de cor do mural PI,
que permitiu determinar o número
de azulejos a vidrar com cada
uma destas 25 cores.
Autor: Mário Rainha Campos.

Todos os envolvidos consideraram interessantíssima a metodologia usada, que recorria a grupos focais, e foi unânime a satisfação com o número e qualidade das participações. Apesar disso, constatava-se que as participações, por muito representativas que fossem, eram uma amostra pouco significativa num território com aproximadamente 13.500 habitantes. Mesmo tendo em conta a diversidade de referências culturais dos participantes e a riqueza das suas experiências de vida, sentia-se que era necessário alargar a participação da comunidade de modo a promover uma maior apropriação do novo centro cívico. O caminho apontado pelos próprios participantes passava pela comunidade escolar e, através dela, pelas suas famílias.

Avaliava-se também a possibilidade (não adotada) de alterar o nome para Monumento à Interculturalidade, por se considerar que a multiculturalidade é um conceito limitado e não necessariamente inclusivo, e sentia-se que alguns participantes não se reviam totalmente na diluição do seu contributo individual na solução coletiva.

A ideia de fazer o PI como o projeto educativo do MM, surgiu em outubro de 2011 na FBAUL, num intervalo de uma destas reuniões de reflexão. Desde essa primeira reunião, passaram-se quatro anos até à sua inauguração.

O PI nasceu de um misto de necessidade e acaso. Sempre se apresentou como o projeto educativo do MM, coordenado pelo Serviço Educativo da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, da Câmara Municipal de Almada, em colaboração com o CIEBA (Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes) – Departamento de Escultura da FBAUL e com o apoio da União de Freguesias de Caparica e Trafaria.

Do azulejo ao pixel: um ecrã cerâmico para o mundo

Quando se começou a desenhar a metodologia de participação e o processo colaborativo de criação, estabeleceram-se as seguintes premissas:

- Que a matéria-prima a usar fosse amigável, pouco dispendiosa e que não representasse qualquer perigo para a saúde ou para o ambiente (visto que os participantes iriam ser crianças e jovens);
- Que os participantes tivessem um contato direto com uma técnica de introdução à escultura, logo, à tridimensionalidade;



2
A escutar o trava-línguas “Planisfério da Interculturalidade”.
Fotografia: Bruno Mendes.

3
Cada participante criou o seu azulejo com a assistência de um tutor-voluntário. Enquanto participantes e tutores trabalhavam lado a lado na mesma mesa, todos os outros modelavam desejos em barro na grande mesa de expressão livre.
Fotografia: Bruno Mendes.

- Que todos os participantes pudessem atuar de forma visível no resultado final, que se sentissem representados e que o todo fosse mais do que a soma das partes;
- Que a metodologia incluísse voluntariado, digno desse nome e que não fosse mais uma perversão do conceito, para mascarar uma forma de exploração laboral.

Para responder a estes objetivos, a equipa encontrou as seguintes respostas:

- O material a usar seria a pasta cerâmica branca;
- A técnica de introdução à escultura seria o baixo-relevo, através de impressão por decalque;
- O formato quadrado do azulejo permitiria a composição das partes para a criação de um todo, a imagem do planisfério do planeta Terra, em que cada azulejo representaria o seu autor, através do molde de um objeto identitário por si escolhido;
- O projeto seria enriquecido através de um programa de voluntariado, que acabou por evoluir para uma comunidade de aprendizagem.

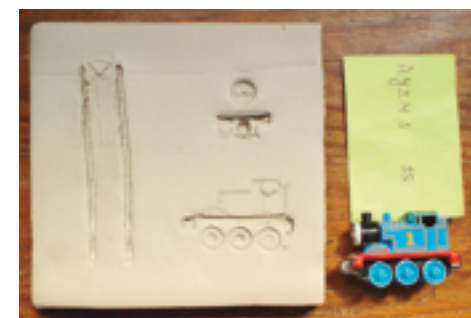
O mural do *PI*, inaugurado a 14 de outubro de 2015, é constituído por 2178 azulejos, realizados ao longo de 138 sessões, com todas as 146 turmas, do pré-escolar ao 12º ano, das oito escolas públicas do Monte de Caparica nos anos letivos 2012/13 e 2013/14. Este mural de autoria coletiva tem 10m de largura por 5m de altura, com 66 x 33 azulejos, cada um com aproximadamente 15 x 15 cm.¹

O *PI* celebra a tradição portuguesa do azulejo, interpretando o seu formato quadrado como um *pixel* no mosaico de uma imagem digital

1 A metodologia desenvolvida para a realização destes azulejos foi discutida por três voluntários do projeto no II Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias, que se realizou de 19 a 21 de Setembro 2017, no Porto, dentro da programação do MEXE. Esta apresentação está disponível em <https://plataformapis.wordpress.com/2017/09/17/comunicacao-no-ii-eirpac/>.



4
Todas as 138 sessões decorreram num clima de alegria e concentração.
Fotografia: Mário Rainha Campos.



5
Criança a imprimir o seu objeto identitário no barro, com a assistência de um tutor-voluntário.
Fotografia: Bruno Mendes.

6
Todos os azulejos foram assim fotografados, junto do objeto identitário que nele foi gravado e com o código composto por escola/ano/turma e número de aluno.
Fotografia: Bruno Mendes.

e escolheu-se o planisfério do planeta Terra para dar unidade a todas as participações. Mais precisamente, a miniatura de “Blue Marble”², que se pode encontrar em qualquer ecrã quando se pesquisa por imagens num motor de busca na internet.

Apesar deste planisfério (de trama ortogonal regular) provocar uma distorção do território, também permite que todos os indivíduos tenham um azulejo do mesmo tamanho e igualdade de oportunidades para inscrever a sua identidade no mural coletivo. Esta representação da Terra era, na época, a imagem padrão mais usada para aplicações informáticas, devido à sua correspondência entre píxeis e posição geográfica.³

O mural *PI* permite duas leituras: uma, de análise, quando nos aproximamos de cada peça que o compõe (simbolizando a bagagem cultural de cada indivíduo); e outra, de síntese, que permite vislumbrar, no todo, o Planisfério do Planeta Terra (metáfora do território da intervenção). Esta imagem do mundo é muito *pixelizada* e é esse reduzido detalhe que nos permite compreender que, se quisermos uma melhor resolução da imagem do Mundo (ou da cidade, ou do bairro...), será preciso mais participação e nós só fomos 2500!... A resolução do problema é proporcional à participação na solução.

- 2 A imagem selecionada foi “Blue Marble: Next Generation”, produzida por Reto Stöckli da NASA Earth Observatory, por ser a representação da Terra com cores verdadeiras mais detalhada até então. O planisfério da Terra que foi usado resulta de uma projeção cilíndrica equidistante, que produz uma grande deformação nas latitudes mais próximas dos polos, provocando uma leitura errada das verdadeiras áreas dos países. Escolhemos esta imagem do nosso planeta, não por validar a supremacia económica dos povos mais afastados do equador em relação aos mais próximos, mas simplesmente por ser a mais icónica no nosso imaginário coletivo.
- 3 Recorrendo a softwares de edição de imagem, fez-se uma síntese cromática de “Blue Marble”, criando um mosaico com apenas 25 cores diferentes (5 Azuis, 5 Verdes, 5 Amarelos, 5 Castanhos e 5 Neutros). Essas 25 variações de timbre, saturação e tonalidade foram impressas em papel fotográfico para servirem de referência à criação da paleta de vidrados do *PI*, afinada por José Martins (técnico ceramista da FBAUL) que cozeu, retificou, vidrou e novamente cozeu todos os azulejos. Foi essencial o suporte técnico dado ao projeto pela FBAUL. O próprio coordenador do *PI*, não tendo formação nem experiência em cerâmica, precisou de aprender sobre esta técnica durante o processo. Muito contribuiu para esta aprendizagem a colaboração com o técnico ceramista, com as suas reflexões, advertências, análises e discussões de resultados. Também foi muito importante para este projeto a consultoria do professor de cerâmica Sérgio Vicente, ao longo de todo o processo e a existência de algumas voluntárias que tinham estudado cerâmica nessa faculdade e que assumiram responsabilidades técnicas durante as sessões nas escolas.

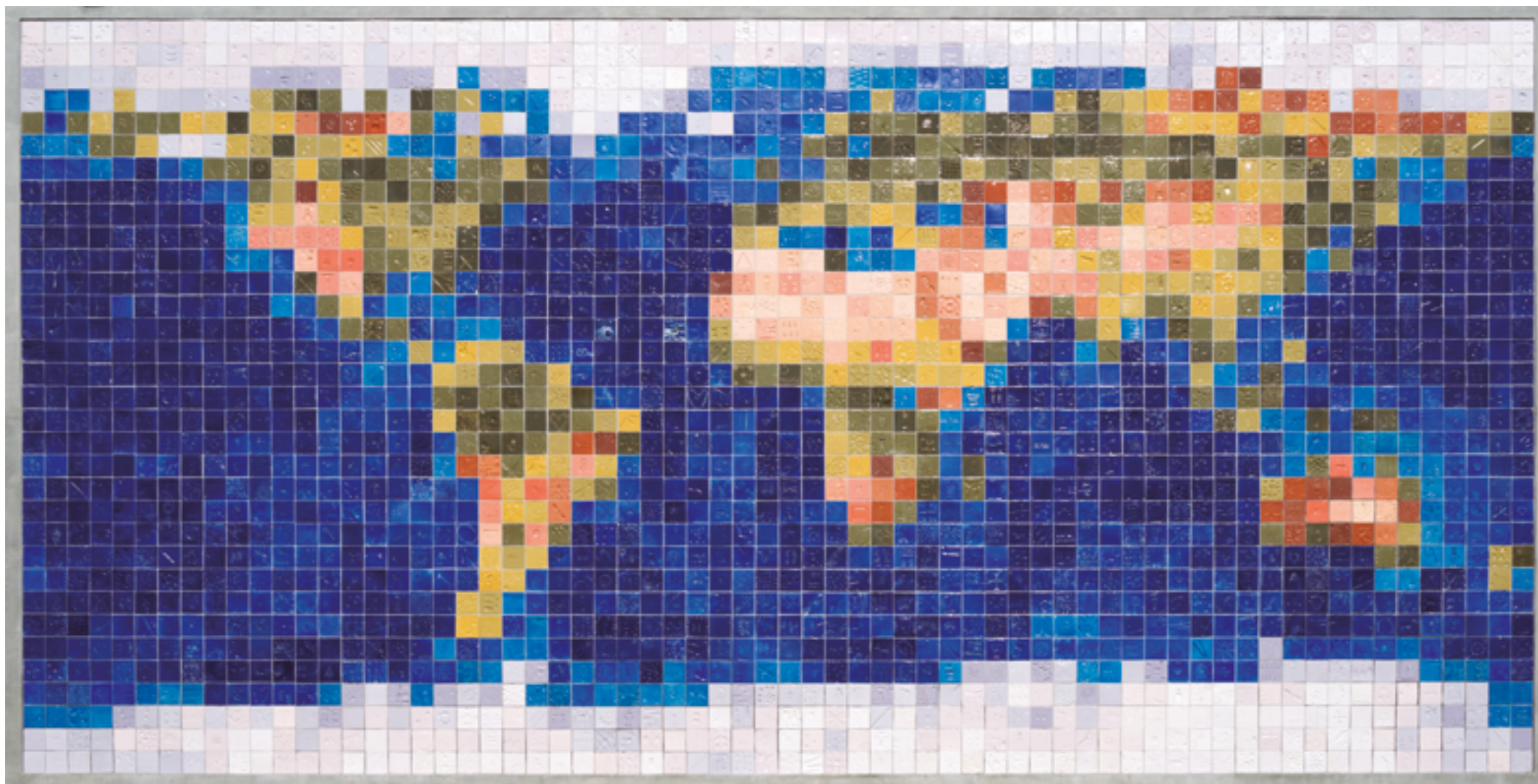
De programa de voluntariado a comunidade de aprendizagem

O desenvolvimento do *PI* coincidiu com o período da Troika em Portugal. O País foi assistido financeiramente por um grupo constituído por elementos da Comissão Europeia, do Banco Central Europeu e do FMI, de 5 de maio de 2011 a 4 de maio de 2014. Olhando para trás, parece importante contextualizar este projeto nesse período de políticas de austeridade que, como sempre, acabam por afetar sobretudo populações mais vulneráveis, como a do bairro do Monte de Caparica. Foi também um tempo de depressão, de despedimentos e de desregulamentação do trabalho, sem perspectivas de emprego para a maioria dos jovens saídos das Universidades.

Houve diversos aspetos no processo de criação do *PI* que o tornaram único para os tempos que se viviam, mas talvez a característica mais singular e transformadora tenha sido a existência de mais de 70 voluntários-tutores, que entraram na escola pública deste território, que ouviram a história desta comunidade educativa e que, conjuntamente, ajudaram a criar todos estes “fósseis” dos objetos identitários, em azulejo.

Num período de austeridade, em que se reduziram drasticamente os recursos humanos nas escolas, cada voluntário partilhou 10 a 15 minutos de atenção com cada uma das mais de 2000 pessoas que contribuíram para o Mural Coletivo. Estes voluntários humanizaram o projeto, mantiveram viva a reflexão sobre os seus propósitos, deram unidade à diversidade de participantes, asseguraram o equilíbrio entre expressão individual e coletiva, aprofundaram a reflexão sobre o porquê da escolha dos objetos identitários, facilitaram a exploração plástica na gravação de signos no barro e ajudaram a clarificar qual a mensagem gráfica que cada um pretendia enviar para o futuro. Também ajudaram a desenvolver o desenho das sessões e os seus procedimentos; filmaram o processo; fotografaram para catalogar cada azulejo e poder indexar-se toda a informação recolhida numa base de dados; ajudaram a determinar a posição específica de cada azulejo no painel; criaram a página [facebook.com/PlanisferioDaInterculturalidade](https://www.facebook.com/PlanisferioDaInterculturalidade) para divulgar os azulejos que se iam produzindo e agilizar a comunicação com os participantes; e alimentaram o blogue plataformapis.wordpress.com, uma plataforma de reflexão, a partir do *PI*, sobre práticas de arte, comunidade, educação e voluntariado... Fizeram do longo caminho uma festiva oportunidade de aprendizagem, encontro, partilha e cocriação!

Havia uma energia contagiante no *PI*, que testemunhos recolhidos mais tarde entre os voluntários deixam muito claro — o projeto era exaltante,



7
Mural cerâmico *Planisfério da Interculturalidade*. Do azulejo ao *pixel*, somos um ecrã cerâmico para o mundo.
Fotografia: Mário Rainha Campos.

pela sua dimensão cívica e social, e, ao mesmo tempo, proporcionava uma multiplicidade de aprendizagens, que abriam novos caminhos e inúmeras perspetivas de trabalho... Foram centenas de momentos especiais que o tempo, entretanto percorrido, permitiu entender como uma forma de resistência à violenta crise económica que nesse período se viveu, nomeadamente na escola pública. O *PI* cultivou os valores humanos da escola: a capacidade de criar empatia, de escutar, respeitar e aceitar a diferença; de praticar a cidadania.

Avaliar para Perspetivar

Com o *PI*, ficou inscrito no território o conceito da interculturalidade e semeou-se a curiosidade de lhe saber o significado; exercitou-se a cidadania de todos os que participaram neste processo; foi promovido muito trabalho interdepartamental na Câmara Municipal de Almada e mais interação com as entidades locais.

Decorridos cinco anos desde a festa de inauguração do *PI*, onde se celebrou a comunidade educativa deste território, e apesar de nunca se ter feito qualquer avaliação formal deste projeto (repetidamente proposta), é evidente no bairro o impacto positivo destas dinâmicas de Arte Pública com Envolvimento Comunitário. O facto de o *MM* e o *PI* não estarem vandalizados é só um dos indicadores visíveis da aceitação, apropriação e preservação deste espaço público. Outro aspeto positivo é que este centro cívico ajudou a construir uma nova imagem para o bairro, mais positiva. Os equipamentos sociais instalados tornaram-se sinais e razões de orgulho de se viver naquele lugar, que atualmente é usufruído e cuidado regularmente por muita gente.

Esta dinâmica teve ainda continuidade na primeira edição do Entrança – Festival Intercultural, promovido pelo município em Maio de 2017. No entanto, foi interrompida, como se pode constatar pelo palco inacabado nas traseiras da estrutura de suporte do painel de azulejos. Processos desta natureza, que se desenvolvem ao longo de muito tempo, estão sujeitos a ser descontinuados com a alteração de prioridades definidas por cada executivo, a cada quatro anos.

O *PI* foi um projeto com impacto social alargado que demonstrou ser possível assegurar a uma comunidade, o direito à produção do seu lugar cultural na cidade. É um projeto que responde com ferramentas eficazes a problemas reais no território.

Vislumbramos o potencial de replicação da metodologia de arte cerâmica participativa desenvolvida no Planisfério da Interculturalidade



8
Entrança – Festival Intercultural,
que se realizou no Centro Cívico
do Fróis, inspirado na festa
de Inauguração do *PI*.
Fotografia: Mário Rainha Campos.

que, curiosamente, se escreve com as iniciais *PI* em quase todos os idiomas europeus. Em todos os países da UE existirá pelo menos uma cidade com tradição de trabalho em cerâmica, com escolas de ensino artístico a investigarem essa tecnologia e que tenha, simultaneamente, pelo menos um bairro periférico estigmatizado com sintomas de segregação social, onde exista grande concentração de grupos sociais de estratos económicos baixos com origens étnicas muito diversificadas e onde se identifique a necessidade de promover integração e coesão ao nível social e urbano.

O *PI* sempre se imaginou como um projeto “glocal”, de ação local com impacto global, em que o mural cerâmico seria o portal, uma entrança para a sua tradução digital, disponível em qualquer lugar do mundo, através de um ecrã ligado à internet.

A utopia desse mural digital, para o qual todos os elementos foram recolhidos, mas que nunca foi possível realizar, acompanharia o mural físico. Seria como uma biblioteca de histórias de vida daquela comunidade, guardando o que cada participante lá inscreveu (a fotografia do objeto identitário, o porquê da escolha desse objeto e a mensagem que cada um enviou para o futuro com a sua composição gráfica).

Se o *PI* se replicasse, os diversos murais cerâmicos poderiam todos concorrer sinergicamente para alimentar uma plataforma digital europeia onde se detalhasse um *PI* digital com cada vez melhor resolução. Poderá um *PI* digital, com resolução europeia, criar uma comunidade de aprendizagem alargada, onde territórios diversos se unam para resolver problemáticas comuns?

Referências

LUZ, L. (2013). Projecto: Planisfério da Interculturalidade. *Paraquedas* 1 (2013). www.revista-paraquedas.net/ilhas-arquipelagos-pontes/planisferio-da-interculturalidade/

MACEDO, J. (2016). Planisfério da interculturalidade. Museus e mediação: novos espaços e possibilidades de mudança. *Revista Digital do LAV* 9: 2, pp. 167–180. <http://www.redalyc.org/pdf/3370/337046881011.pdf>

RATO, A., & VERHEIJ, G. (2017). *Da autoria à criação participada na construção do espaço público: Uma perspetiva desde o Planisfério da Interculturalidade* (Almada). *Estudo Prévio* 12. <https://www.estudoprevio.net/gerbert-verheij-alexandra-rato-da-autoria-a-criacao-participada/>

RATO, A., VERHEIJ, G., & FERNANDES, M. (2017). *De pé, ó voluntários! Cidadania e auto-aprendizagem no Planisfério da Interculturalidade* (Almada).

In J. G. Abreu, & L. Castro (Eds.). *Arte Pública na Era da Criatividade Digital: Atas do Colóquio Internacional 2017* (vol. 1: pp. 173–180). Universidade Católica Editora. http://www.uceditora.ucp.pt/resources/Documentos/UCEditora/PDF%20Livros/Porto/DIGITAL_ATAS_ArtePublica_VOL1.pdf

VICENTE, S. (coord.) (2016). *Escultor cidadão, cidadão escultor: Um monumento à multiculturalidade em Almada*. FBAUL.

**Mastro como árvore em
torno da qual nos reunimos**



Maja Escher

(...) “antigamente as árvores eram sagradas para os humanos. A árvore une o céu e a terra, dá abrigo a todos os seres, todos têm lugar na árvore; ninguém fica de fora. Depois, as pessoas saíram das florestas e construíram casas, aldeias e cidades. Começaram a esquecer as árvores. Só num dia do ano, em Maio, voltavam a lembrar-se delas. Faziam uma festa da árvore a que chamaram festa do Mastro. O Mastro, um poste de madeira, era agora a árvore e as pessoas enfeitavam o Mastro com bandeiras de todas as cores (e formas). Cada uma fazia uma bandeira para pendurar no mastro e, no fim, dançavam à sua volta. Todos tinham lugar. Ninguém ficava de fora.”

(excerto da história *Menina de todas as cores*, Ana Escher-Rieger, 2017)

O projeto apresentado nesta publicação enquadra-se numa linha de trabalho que tenho vindo a construir desde 2015. O que une esta família de projetos é a estrutura arquitectónica do Mastro, a dinâmica de participação e a festa: o Mastro enquanto elemento agregador de participação.

Tudo começou com o convite para realizar uma residência artística nas Oficinas da Cerâmica e da Terra, em Montemor-o-Novo. É neste Centro de Investigação de Cerâmica que concretizo pela primeira vez o Mastro enquanto projeto participativo, pensado de raiz e usando esta matéria (barro) para refletir o elemento terra do Mastro.

Iniciei *Zénite* e *Nadir* (Montemor-o-Novo, 2015) com trabalho de campo junto dos moradores do bairro de São Pedro, de modo a recolher formas e saberes ancestrais relativos a bailes de Mastro, festividades e outros elementos de cariz popular. A ideia era a preparação, construção e celebração conjunta em torno de um Mastro de festa em honra de São Pedro. Tradicionalmente, os elementos suspensos nas cordas de ligação entre os postes do Mastro são enfeitados com flores e recortes em papel. A ideia, aqui, era criar elementos em barro, inspirados nesses recortes em papel, mas transpostos para o campo da cerâmica. O processo de criação destes elementos de carácter festivo e sagrado funcionou, ele próprio, como um ritual, como forma de experimentar e (re)descobrir diferentes técnicas e processos na cerâmica: formas, cores, engobes.

O projeto *Zénite* e *Nadir* deu origem a um catálogo (*Zénite* e *Nadir*, Galeria Municipal Montemor-o-Novo, 2015) e inspirou o processo participativo do *Mastro do Monte*, realizado em 2017 no Centro Cívico do Monte de Caparica.



1
Zénite e *Nadir*, 2015. Ponto de ligação entre Céu e Terra. Fotografia: Maja Escher.

2
Zénite e *Nadir*, Montemor-o-Novo 2015. Oficinas da Cerâmica de da Terra. Execução das bandeiras com a Família Cosme e Vizinhos. Fotografia: Maja Escher.

No decorrer deste projeto foi escrita uma história (*Menina de todas as cores*, por Ana Escher-Rieger), que era contada a todos os que passavam pelo Atelier Aberto.

A *Zénite e Nadir* e *Mastro do Monte* seguiram-se mais dois projetos participativos desta família, *Um Mastro por um dia* (fig. 4) realizado em Évora em parceria com a PédeXumbo (2018), e *Mastro dos Vizinhos* (fig. 5), realizado na Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea (2019). Nestes dois últimos projetos, tive como referência os Mastros de Promessa do Baixo Alentejo, enfeitados com Alcôncoras (bolos tradicionais de forma circular), que se penduram no Mastro para a festa e que no final são distribuídos e comidos por todos.

Aqui (fig. 5), é visível a relação que se pode estabelecer com gestos do quotidiano como o ato de esticar massa de biscoito como quem faz uma lastra de barro, de misturar massa de biscoito como quem mistura diferentes pastas cerâmicas; de afinar a cor da massa com corantes alimentares como quem experimenta engobes ou vidrados, de determinar a temperatura para cozer as bandeiras-biscoito como quem faz uma fornada para chacotar peças de cerâmica.

Ao longo deste processo surge um elemento central – a cozinha-ateliê enquanto coração e espaço ritual do projeto. Lugar que é simultaneamente processo e peça final (figs. 5 e 6).

O texto que se segue foi escrito por Gerbert Verheij, em 2017, e reúne aquilo que estes *Mastros* têm sido ao longo dos vários processos que foram surgindo, e referindo-se especificamente ao projeto *Mastro do Monte* realizado no Monte de Caparica, Almada.

Mastro do Monte

Durante os meses abril e maio de 2017, o salão do Clube Recreativo União Raposense, no Centro Cívico do Monte de Caparica, transformou-se numa oficina de porta aberta: um atelier de cerâmica para “pôr as mãos na massa,” um lugar de encontro, ou um *hub* criativo, como está na moda dizer, mas aberto e generoso.

Lá dentro, as paredes revestidas a amarelo, coloridas flores de papel no teto, produções de artistas que por algum tempo encontraram aí abrigo, e bandeirinhas de barro, muitas bandeirinhas em todas as cores, feitas por quem, curioso, se aventurava a entrar.

Maja Escher, nascida em 1990 no Baixo Alentejo, é artista plástica, formada pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, e foi convidada para



3
Zénite e Nadir, Montemor-o-Novo, 2015. No largo de São Pedro: A calma antes da Festa. Fotografia: Maja Escher.



4
Um Mastro por um dia, Évora, 2018. Dança do mastro no largo dos mercadores. Fotografia: Mário Rainha Campos.

participar com o seu projeto no Festival Intercultural Entrança, que, em maio de 2017, trouxe danças, ritmos, histórias e gente ao Parque Urbano do Fróis.

O festival foi um dos frutos da vida nova que o Centro Cívico tem vindo a trazer ao Monte de Caparica. A proposta de Maja foi a de abrir um atelier de cerâmica onde todos quantos quisessem poderiam fazer uma bandeirinha, que no final enfeitaria o *Mastro do Monte*, bem no meio do recinto do festival.

Quis mesmo abrir o atelier à arte de todos. Durante uma semana andou pelo bairro e pelas hortas a convidar com quem se cruzasse. Vieram também os participantes do programa Municipal Férias Jovens, os escuteiros, o grupo de cante alentejano e os jovens da associação *LifeShaker*.

A palavra foi passando e ao todo terão aparecido cerca de 200 pessoas no atelier — a verdade é que no fervor do momento ninguém fez contas.

O que era a oficina? Era produzir bandeiras: cada participante fazia a sua, recortando no barro uma mensagem: a sua inscrição pessoal, marco para o futuro, que depois ingressaria no todo do mastro.

Nas bandeirinhas feitas há, por isso, de tudo: carros e bicicletas, uma árvore, uma guitarra, peixinhos, corações e estrelas, nuvens e caras, mãos, todo o tipo de amuletos, boa parte do alfabeto, muitos escudinhos e plaquinhas com nomes, e outros signos que só o seu autor saberá decifrar.

Todas juntas formam um arquivo de um imaginário comum, de um lugar e a sua gente, prática que antes a artista já utilizara noutras recolhas (de poesia popular, cantos, objetos encontrados).

Cada oficina abria com a leitura do conto “A menina de todas as cores,” escrito pela Ana Escher-Rieger de propósito para as oficinas.

Foram os jovens participantes, eles próprios, que deram este título ao conto, ao pedir para o ouvir novamente.

Depois da queima das peças realizada no Ar.Co de Almada (entidade parceira do projeto), as bandeirinhas eram pintadas, quando possível pelo próprio autor da mensagem. A paleta usada foi inspirada nos pigmentos que, pelo Alentejo fora, se adicionam à cal para pintar os rodapés das casas: verde pálido, azul do céu, laranja, roxo, castanho, prata...

Não é difícil ver nelas também as cores com que, ao longo do dia, o sol e o Tejo ao fundo vão banhando o Monte de Caparica e os seus bairros em amarelo, cor de-rosa e branco.

Mas o atelier também era outra coisa: era um abrigo alegre onde o tempo e as preocupações que nos costumam ocupar no dia-a-dia, por um momento, se suspendiam. Era como entrar num universo ligeiramente diferente do nosso, fruto, dir-se-ia, de um secreto saber de diluir o tempo, de escutar e receber o que o mundo nos traz. No entanto — a Maja é a primeira a dizê-lo



5
Mastro dos Vizinhos, Almada, 2019. No atelier-cozinha a fazer bandeiras-biscoito. Fotografia: Mário Rainha Campos.

6
Mastro dos Vizinhos, Almada, 2019. Na festa: A apanhar biscoitos para serem comidos. Fotografia: Mário Rainha Campos.

7
Mastro do Monte, Monte da Caparica, 2017. Atelier aberto de criação colectiva de bandeiras no Clube União Raopsense. Fotografia: Mário Rainha Campos.

—, este pequeno mundo só se tornou tão grande e acolhedor por tudo aquilo que todos foram trazendo.

Aberta à surpresa do encontro, Maja procurou as senhoras que mantêm viva a tradição de fazer flores de papel e convidou-as para trabalhar uns tempos no atelier. Conheceu o artesão Necas, que durante essas semanas construiu lá os seus bonecos de arame, o Ethan que foi fazer construções em cana, a artista Ayami, que produzia saboneteiras, o Bruno, ensaiava a Dança das Fitas, o Zé, que levou um barco de madeira e o Celso, que levava alfaces, hortelã e limões da sua horta. Havia um canto de leitura, com livros sobre festas, arte popular, pinturas corporais, máscaras...

E o Mastro? O Mastro é esta densa imagem — árvore-caroço-mundo — de uma árvore em que vivemos todos e ninguém fica de fora. É uma imagem que nos interpela, que nos convida a juntarmo-nos, dançando à sua volta. Mastro, que é árvore e abrigo, lugar de encontro, a antiga “árvore de maio” de cultos ancestrais, eixo do mundo (esse mundo que construímos no aqui e agora, encontro de que o mastro dá a escala), “lugar-terra” onde talvez reencontramos a nossa fraternidade com as árvores e a terra. Mastro de que pendem centenas de bandeirinhas em cerâmica que, movidas pelo vento, parecem perder a dureza dada pelo fogo, sinos e sinais em terra cozida.

De onde vem essa imagem tão forte, familiar quase, mas ao mesmo tempo tão singular e insólita?

Maja tem vindo a construir mastros desses. Primeiro na Ilha do Culatra (perto de Olhão), onde era um abrigo feito de destroços, conchas e outros materiais recolhidos pela praia. Dava para passar uma noite lá (ela passou).

Um segundo Mastro ergue-se em Terena, aldeia no extremo Leste do Alentejo. Os destroços foram substituídos por flores e ervas secas, já pintadas com essa paleta alentejana também utilizada no Monte de Caparica, e o Mastro enfeita agora a praça central da vila. Seguiu-se outro Mastro, em Montemor-o-Novo, realizado durante uma residência nas Oficinas do Convento. Este Mastro entrou definitivamente na dimensão do ritual. Partindo de uma recolha de histórias sobre bandeiras, flores e enfeites de papel, surgiu por alquimia misteriosa esta evidência das bandeirinhas em cerâmica, que também foram o mote para trabalhar com as pessoas que a Maja encontrava. A festa-exposição reavivava as antigas Festas de S. Pedro. O Mastro é, enfim, esta imagem onde tudo isto cabe, ritualiza um processo de encontrar. Admitindo que o mundo — este em que agora nos toca viver — está como está, é através da arte que, fugazmente, esse mundo-caroço onde todos cabemos, e que o Luís sonhou, pode ser entrevistado.

Já no remate do texto, nem vale a pena esclarecer que também eu me rendi aos encantos do Mastro. Pedido este contributo — registo escrito,



8
Mastro do Monte,
Monte de Caparica, 2017.
Dança das fitas no dia da Festa.
Fotografia: Maja Escher.



9
Mastro do Monte,
Monte de Caparica, 2017. Alfabeto
de formas. Fotografia: Mário
Rainha Campos.

fóssil do que foi uma experiência vivida e partilhada — quis apanhar a ponta desse entusiasmo e fulgor, que é a matéria viva de projetos como estes. Não queria deixar, no entanto, de juntar também algumas considerações mais gerais, que espero que também registem a importância de olhar, e continuar a olhar, para o que se passa no Monte de Caparica.

O Mastro vem na sequência de projetos anteriores, que, de alguma forma, lhe prepararam o terreno e tornaram visível a sua necessidade e potencial. São estes o *Monumento à Multiculturalidade* (2011-2013), processo participativo em que cerca de 70 habitantes do Monte de Caparica construíram juntos as maquetas das três esculturas em ferro espalhadas pelo parque, e o *Planisfério da Interculturalidade* (2013-2015), projeto educativo de participação voluntária e de coesão social em ambiente escolar que envolveu toda a comunidade escolar do Monte de Caparica e mais de 70 voluntários que ajudaram, cada um dos mais de 2000 alunos, professores e funcionários a fazer o seu azulejo.

O resultado é o painel com a representação do Planeta Terra, ao fundo do parque.

Estes projetos implementaram diferentes metodologias para a participação cívica na criação comum de uma obra de arte pública, a que o Mastro acrescentou ainda outra possibilidade. Em conjunto, fazem do Parque Urbano do Fróis um caso de estudo (que ainda falta estudar mais!) em participação cidadã e arte pública, que é único no país, e que também internacionalmente tem poucos pares.

São projetos que mostram, todos eles à sua maneira, que a arte pode ser, também, um lugar de encontro, e que este encontro pode dar à arte uma renovada vitalidade, leveza e audácia. Sobretudo, pode trazer alegria, quer a lugares que historicamente têm sido arredados de níveis dignos de bem-estar, quer a cada indivíduo que se envolve, dá e recebe, que se arrisca a mergulhar num processo aberto construído com todos e para todos.

“É” Disse a menina. “A árvore é como uma casa.
E cada caroço de cereja pode vir a ser uma nova árvore.”
(...)
“O mundo é um caroço de cereja”, pensava ele, “o mundo é a
possibilidade de uma árvore, em que vivemos todos
e ninguém fica de fora.”

(excerto da história *Menina de todas as cores*,
Ana Escher-Rieger, 2017)



10
Mastro do Monte, Monte
de Caparica, 2017, Flauteiro-
-Tamborileiro. Fotografia:
Maja Escher.

Referências

ESCHER-RIEGER, Ana, Menina de todas as Cores, 2017, em <https://www.mjaescher.com/mastro-do-monte-2017>

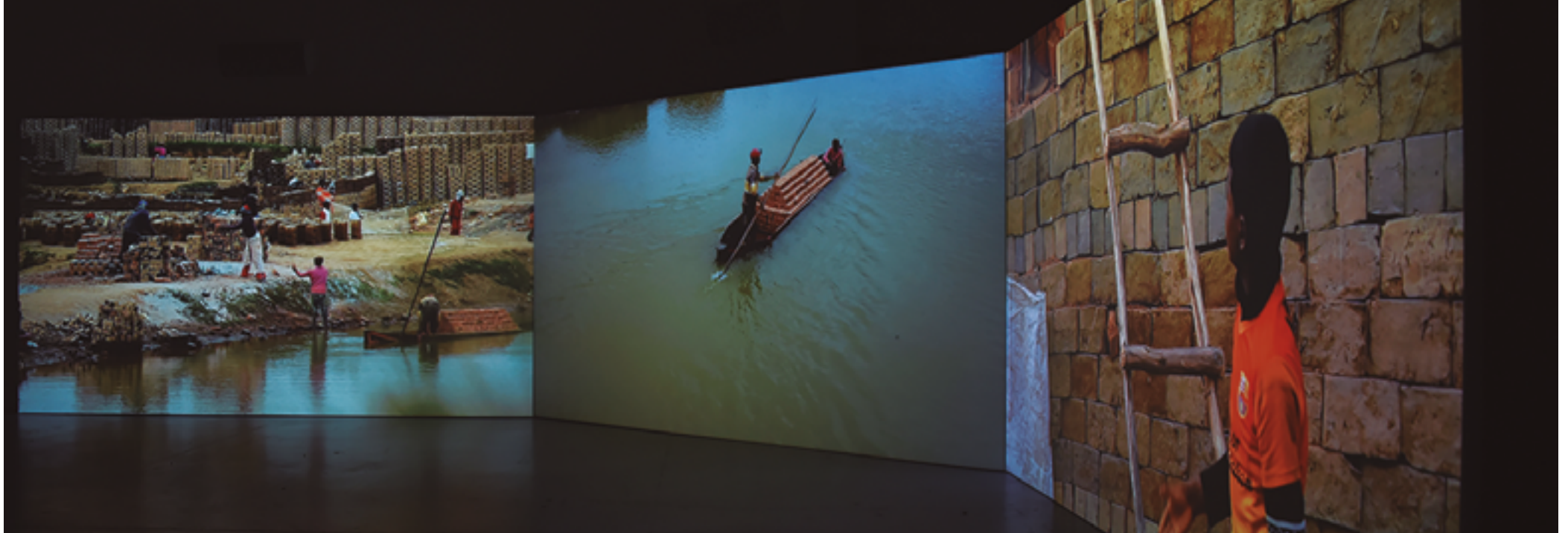
VERHEIJ, Gerber † Mastro do Monte, 2017, em <http://www.paper-cloud.net/archive/post/2018-bandeirinhas-terra-vento-maja-escher-mastro-monte-caparica/>

**Construções:
Arte e os locais de produção**

Tijolos em Madagáscar

**Estética versus política
da imagem no 'ato artístico
antropológico' e as suas
questões éticas**

Bie Michels



Introdução

No meu trabalho, centro-me em observar, registar, e questionar a representação do “outro”. Os meus vídeos e montagens não só questionam a minha própria posição em relação ao assunto, mas no processo da minha criação aceito que “outros” colaborem ou comentem sobre eles. Experimento projetos cooperativos/participativos e estruturas narrativas, o que me permite minar o olhar dominante (frequentemente ocidental) e o mito da história unívoca. Quero que o meu trabalho “conte diferentes verdades” e “fale com as vozes dos outros”. Estes podem ser artistas, peritos ou trabalhadores. Exploro as complexas relações (culturais, históricas, interpessoais...) de uma variedade de indivíduos e grupos com objetos, a fim de melhor compreender tanto o seu meio como o seu próprio “ser”.

(Mais informação em www.biemichels.be)

Estudos de caso

O meu interesse pela pedra (tijolo ou pedra natural) é o resultado direto dos meus projetos anteriores, nos quais examinei a relação entre o homem e a coisa. Isto surgiu naturalmente, através da base antropológica presente no meu trabalho há vários anos. Por curiosidade, pelas coisas em si mesmas, tento compreender como elas geram valores religiosos, sociais, filosóficos e poéticos. Durante o meu projeto *TRACÉS*, trabalhei durante um ano com empregados da *Kringwinkel* (uma loja de artigos em segunda mão na Bélgica). Segui objetos e entrevistei pessoas, interrogando-as sobre os objetos que passavam pelas suas mãos. Ao filosofar sobre as coisas, partindo dos seus pensamentos e cultura pessoais, muitas vezes a ‘pedra’ foi introduzida como algo que não pode ser considerado um objeto de forma óbvia.

As obras do projeto *Bricks in Madagascar*, que mostrei na exposição *Dialoguing Gazes* (Argos, Bruxelas, maio de 2018), levam-nos a Madagáscar. Na exposição, abordei os desenvolvimentos recentes e históricos de Madagáscar. Nas obras, o objeto cultural e emocional do tijolo funciona como uma poderosa metáfora para os usos, hábitos ou valores do período colonial e o posterior desenvolvimento pós-colonial do país.

O rio Ikopa, com 485 km de comprimento, passa por Antananarivo, a capital de Madagáscar. No meio do largo rio há, o que parece ser, uma cidade em miniatura, mesmo no meio da metrópole. Aqui, sobre um local de fabrico chamado La Digue, os habitantes utilizam a lama do rio para



1
La Couleur de la brique,
instalação, Argos, 2018.

fazer tijolos. Existem locais semelhantes, tanto na cidade como no campo. Muitas vezes, a linha de produção, desde a matéria prima até ao uso final, é direta: a argila é escavada no local, moldada, seca, cozida e os tijolos são depois utilizados para construir uma casa. Assim, amassar barro ou lama, moldar os tijolos e secá-los ao sol, cozê-los em fornos de campo, em construções semelhantes a estupas, e construir casas diretamente com eles, é um processo que pode ser encontrado tanto no meio da cidade como nas terras altas. Fiquei logo fascinado por esta cidade em miniatura, em que as pilhas de tijolos constituem estruturas idiossincráticas e carregam nela a sua própria “arquitetura”. Parecia-me um mundo fictício de povoações não identificáveis e estranhas formas arquitetónicas. Como artista, queria captar estes lugares e as pessoas que os rodeiam, especialmente “La Digue”. No entanto, quando peguei na câmara, apeteceu-me adotar uma posição agressiva. A câmara pareceu-me uma espécie de arma que capturou, até ‘roubou’, a vida destes operários. Nesta edição, estão envolvidas muitas questões sobre as quais falarei mais tarde.

Que questão ética se coloca quando um artista ‘não local’ se apresenta num contexto pós-colonial como um ‘antropólogo’ (visual)? A única resposta possível para mim foi um projeto de arte interativo e intercultural. A escolha para um vídeo de 3 canais, *La couleur de la brique*, mostra simbolicamente as 3 fases da minha investigação e o processo cooperativo em Antananarivo. Como coexistiram as contribuições dos trabalhadores locais, dos artistas malgaxes e do antropólogo Rafolo Andrianaivoarivony. E como o projeto tinha de falar de diálogo, tive também de mostrar o espaço que criei ao estar lá, como uma quarta camada. Assim, eu próprio apareço por vezes no ecrã, fazendo perguntas aos operários, empilhando tijolos, juntamente com outros artistas, ou com as minhas mãos que sentem o barro acabado de cavar.

Na sua maioria, a contribuição dos vários artistas foi importante para criar uma situação de interação. Em colaboração com o CRAAM (Centre de Ressources des Arts Actuels de Madagascar), organizei um *workshop*, uma improvisação *performativa*, com artistas locais de Antananarivo. A interação com artistas foi um bom começo porque precisava de ajuda neste campo. O *workshop*, um ato sem qualquer utilidade económica, teve lugar no local de produção do tijolo. O objetivo era — através de improvisações ir empilhando tijolos em várias construções, e através de interações físicas com essas construções — chegar a significados, histórias pessoais, e reflexões sobre o tijolo e a sociedade. Fazer o *workshop* no local onde se produzia o tijolo abriu uma porta para um contacto mais fácil com os seus trabalhadores, não só para mim,



2
Bricks in Madagascar,
workshop, 2016.

3
Bricks in Madagascar,
Ikopa, La Digue, 2017.

mas também para os outros artistas que normalmente nunca lá iam.

Os trabalhadores deixaram de me ver como um intruso e explicaram-me o seu ofício, economia e distribuição de terras.

Para além das imagens da cidade e da natureza que rodeiam o local, a narrativa do antropólogo malgaxe funciona como o elemento de ligação. Ele fala da relação do povo com a terra, da importância do barro e de outros materiais naturais — e agora. Sobre as tradições que em parte ainda prevalecem: a arquitetura, a ligação da alvenaria e o planeamento simbólico do espaço, a ligação com a terra e as classes, as pedras e as canonizações.

De facto, o tijolo e as várias formas, de trabalhar com ele transformaram-se numa poderosa metáfora da história colonial e do subsequente desenvolvimento pós-colonial do país: o tijolo entrou na história do país em 1826 pela mão do artesão James Cameron, um missionário da Sociedade Missionária de Londres. Isto demonstra a influência dos europeus (Britânicos, Ingleses e até Belgas) na cultura de Madagáscar. A típica arquitetura malgaxe de pequenas casas foi introduzida por James Cameron para fornecer uma solução para os problemas ambientais causados pelo abate de árvores da construção tradicional. Mas as antigas tradições de orientação da casa, em relação ao sol e ao vento, sendo ecológicas, foram mantidas. Os conceitos religiosos de planeamento espacial e os significados simbólicos dos cantos da casa também se mantiveram inalterados.

Na obra vídeo *Ingahy Kama* (que quer dizer Sr. Cameron, na linguagem nativa), habitantes de Madagáscar, em particular da sua capital Antananarivo, leram em voz alta (fragmentos de) a correspondência de James Cameron e de outros missionários. As cartas e escritos são frequentemente utilizados para escrever a história “local”, mas estão conservados em Londres — são, por isso, praticamente inacessíveis em Madagáscar. Através deste ato “devolvi-lhes” simbolicamente estas cartas.

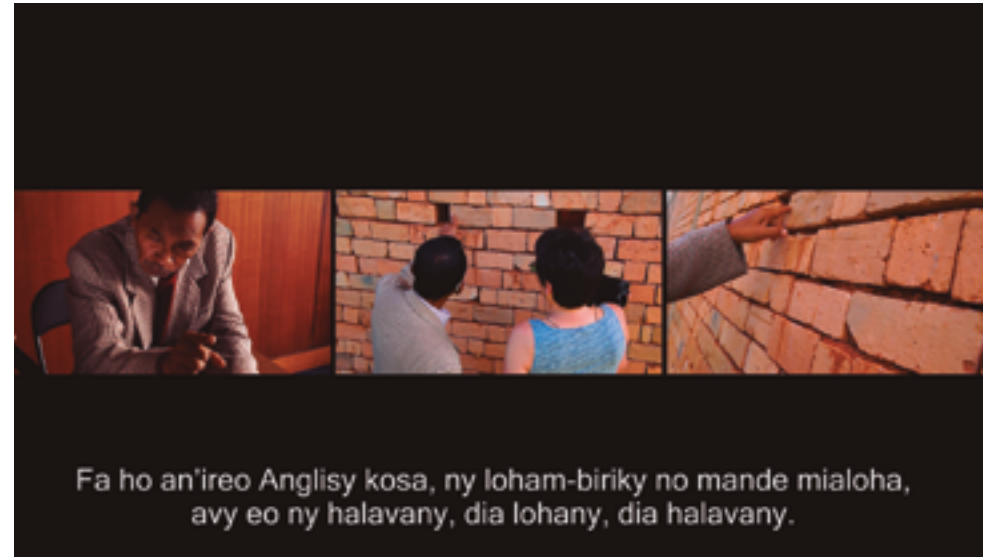
Como abertura da exposição *Dialoguing Gazes* (Argos 2018), criei uma escultura com tijolos. Nas três semanas anteriores à abertura da exposição, construí a obra no local, com a ajuda de estudantes da escola de pedreiros da Agência Flamenga de Emprego, em Vilvoorde. *Circular Construction versus Human Body — Referring to Toshikatsu Endo* incorpora vários tipos de alvenaria, ligações entre tijolos (nomeadamente “header bond”, “stretcherbond”, “old English cross bond” ou “Dutch bond”, “Flemish bond,” “Monk bond” da Noruega, e “a course of soldiers”). Estes referem-se a diferentes tradições e culturas. Também a este respeito, a construção é caracterizada por diferentes contribuições pessoais: a escultura testemunha uma variedade de contribuições humanas. Como o título indica,



4
Bricks in Madagascar,
filmagem em La Digue, 2016.



5
La couleur de la brique, still do
filme, trabalhadores, 2018.



6
La couleur de la brique, still do
filme, antropologista, 2018.



7
Bricks in Madagascar,
 casas, 2016.

8
Bricks in Madagascar, Ingahy
 Kama, 2018.



9
 Circular construction...,
 instalação, Argos, 2018.

10
Bricks in Madagascar,
 performance de Liantsoa
 Rakotonaivo, Isart Gallery,
 2017.



11
 Monumento colonial
 de Lode Eyckermans, Mechelen,
 2018.

com este projeto de colaboração, refiro-me formalmente ao trabalho de Toshikatsu Endo. Nos anos 70, este influente artista japonês começou a criar esculturas e instalações monumentais com materiais naturais, tais como madeira, terra, fogo e água, e fê-lo com pessoas que viviam nas imediações. Muitas vezes as suas obras são enormes construções cilíndricas que se referem a antigos rituais. Influenciado tanto pelo minimalismo ocidental, como pela filosofia Zen oriental, ele, tal como eu, quer estimular a imaginação do público/participante e aspira a reforçar a identidade coletiva.

Antes de mostrar o filme na Bélgica, eu queria mostrá-lo em Madagáscar. Perguntei a vários artistas malgaxes se estavam interessados em dar também uma contribuição em torno de ‘tíjolos’. Assim, fizemos juntos uma exposição na Galeria Isart em Antananarivo, em outubro de 2017.

O meu trabalho recente, o filme (*Pas*) *Mon Pays*, é uma parte integrante do projeto *Memory of Congo, in Congo and in Mechelen*. A primeira parte do filme refere um monumento colonial em Mechelen, na Bélgica, e narra os meus esforços para descolonizar esta estátua com um grupo de cidadãos belgas de raízes congolezas. A segunda parte mostra a minha visita ao Congo e baseia-se na minha história pessoal. O filme é uma tentativa de fazer uma “*pintura histórica de baixo*”, de deixar o passado encontrar o presente e ver mais longe o futuro da situação pós-colonial, tanto no Congo como em Mechelen.

Em Mechelen, o monumento colonial de *Lode Eyckermans*, no Schuttersvest, presta homenagem a “31 pioneiros que morreram pela civilização no Congo”, tal como está inscrito na estátua. Um deles é Van Kerckhoven, que foi um comandante notoriamente cruel durante o reinado do rei Leopoldo II da Bélgica. A estátua é muito intrigante, com duas cabeças congolezas estilizadas, uma masculina e uma feminina, como imagem de Janus. Estetiza o que é proleticamente chamado de “raça africana”, podendo assim ser visto como um tributo a ela. No entanto, isto contrasta fortemente com a inscrição no rodapé, uma vez que as inscrições apenas contam um lado da história, neste caso o belga. Confrontado com isto, pedi ao escultor Raf Vergauwen que fizesse uma cópia em escala reduzida do monumento. Colaborei com um grupo de cidadãos belgas, de raízes congolezas, residentes em Mechelen e arredores, numa proposta para uma nova inscrição para esta cópia. Depois de vários meses de reuniões e sessões de trabalho, chegámos a uma inscrição que debate ambos os lados da história e centrada na palavra “civilização” e a descolonização em geral. Uma visita ao Presidente da Câmara da Cidade de Mechelen, para lhe apresentar a nossa proposta de um novo texto, próximo do verdadeiro

monumento, ditou o ponto final do projeto. A cópia e o processo, assim como as reuniões e a visita, são o tema da Parte I do meu filme.

Para a *Parte II* do filme, regressei ao campus da Universidade de Kinshasa (ex-Lovanium). Visitei a casa onde cresci, edifícios e arredores da universidade e a cidade de Kinshasa. Juntamente com os cineastas congolezes Paul Shemisi e Nisar Saleh, de Kinshasa, fiz uma reportagem vídeo dos meus encontros com várias pessoas. No filme, a minha história pessoal, sob a forma de fotos e memórias antigas, é confrontada com a realidade. Isto ofereceu-me a oportunidade de explorar as influências da colonização na civilização de hoje e no futuro. Entre muitos encontros, conheci a família que agora vive na sua casa de infância, professores e estudantes dos departamentos de história e de inteligência artificial, um poeta de *slam*, pessoas com que me cruzei na rua, entre outras.

Secção teórica sobre os aspetos e questões participativas nos meus projetos

Com os meus projetos, quis explorar os limites, possibilidades e problemas do ‘ato de arte antropológica’. A dimensão antropológica do meu trabalho não se baseia numa prática científica para tornar a cultura transparente, mas é uma forma subjetiva e efémera de ‘ler’ a cultura a partir da minha atitude de ‘estupefação’. Através de um processo de trabalho de gravação, recolha e fragmentação, a minha representação da realidade não é uma ilustração unívoca da narrativa antropológica e rompe as fronteiras entre mim, o ator social que está a ser filmado, e o público.

Com a questão antropológica de um projeto de arte em África, é importante não cair no “desejo de primitivismo”, uma vez que dessa forma, outras culturas tornam-se um objeto fetiche. No entanto, a partir da vanguarda e do pós-modernismo, o interesse por outras culturas significa também um impulso progressivo para desafiar os padrões da sociedade industrializada (Russell, 1999). Mas ainda é necessário pensar sobre o paradigma problemático de ‘salvamento / pastoral’, em que a autenticidade do outro é sempre colocada num esquema de ‘presente-tornando-se-passado’ (Clifford, 1986).

Com a melhor das intenções, posso partir da minha prática artística pessoal e interesse filosófico para recolher imagens visualmente estimulantes em África — devido a uma visão totalmente diferente e dos laços com a terra, os recursos e as tradições, e também por causa da sua ambição por algo belo no meio de uma dura realidade social. Mas, o legado do passado colonial

obriga-me a pensar na relação e na hierarquia entre sujeito e objeto, tanto na prática antropológica como na representação artística.

No seu livro, *Experimental Ethnography* (1999), Catherine Russell refere-se a um repensar tanto da representação estética como cultural.

O filme experimental pode ser visto como uma espécie de laboratório em que a política de representação e as convenções do cinema observacional são colocadas sob escrutínio. ... O fracasso do realismo em apresentar provas do real é a possibilidade radical da etnografia experimental.

Duas questões de investigação são centrais:

- (1) Como traduzir o social dado para uma obra de arte; e as relações com o ator social fazem parte do ato artístico? (Bishop, 2012).
- (2) As considerações anteriores são ainda mais agudas dado o contexto pós-colonial, mas conduzem a um segundo problema, nomeadamente a relação entre a dimensão estética e a dimensão política da imagem no ato artístico antropológico (Demos, 2013).

Qual é o método correto para aprender com a cultura malgaxe em vez de apenas *compreendê-la*? (Aplicado a um objeto universal como o tijolo, a ligação que o malgaxe tem com a terra e as suas muitas soluções criativas). Como assumo a minha tarefa, enquanto artista, de traduzir um dado social numa obra de arte, e quais são as consequências éticas do diálogo com um ator social, como parte do ato artístico? Como manter este projeto de arte longe do sentimentalismo e do típico discurso ocidental apenas baseado no colonialismo exótico e modernista, da exploração, tanto da beleza como da fealdade africana, numa imagem estética? O que é que não é considerado representativo, ou o que é que se torna ainda mais forte por não se mostrar? Que contextos são necessários — ou precisamente, desnecessários, ou será melhor deixá-los no anonimato?

A este respeito, Claire Bishop diz que, com projetos participativos, existem dois tipos de público. O primeiro é constituído pelas pessoas com quem se está a trabalhar, após o que é necessária uma tradução para o contexto artístico; o segundo tipo é o público do museu. Assim, tento assumir o diálogo e mergulhar em situações locais e deixo que os eventos/atores ajudem a determinar as escolhas que vou fazer, para eventualmente conseguir uma instalação de arte multimédia. Fragmentos de filmes (imagens e conversas), objetos e textos formam uma reconstrução ou evocação dos acontecimentos. Assim, em vez de representar, tento integrar-me nas práticas sociais do meu objeto. Pedir-lhes que me ajudem

a formar uma opinião ou no que quero dizer. Em todos os meus projetos participativos, senti que não era capaz de contar a história por mim próprio.

Em *Conversation Pieces*, Grant Kester argumenta que a arte consultiva e ‘dialógica’ requer uma mudança na nossa compreensão do que é a arte — longe do visual e sensorial (que são experiências individuais) e em direção à ‘troca e negociação discursiva’. Eu diria: para além do visual e sensorial, porque a forma de uma obra e as respostas afetivas que ela suscita são igualmente cruciais para o significado da mesma (Bishop, 2012). No entanto, devido à expectativa real dos atores sociais, a participação mostra frequentemente ter um efeito de “paralaxe” (Ginsberg, 1995) e um resultado inverso, ou seja, a perpetuação da estética realista que o filme experimental desalojou (Russell, 1999). Assim, cada um tem a sua própria tarefa: como artista, determino o resultado final, que por acaso — na sua forma e estética — é em si uma prática social, “produzindo uma relação entre um corpo fantástico (filmado) e um corpo físico (visual)” (Russell, 1999). De facto, na medida em que a arte responde sempre ao seu ambiente (mesmo via negativa), que artista não está socialmente empenhado? Tento concentrar-me no significado do que a minha arte participativa produz, em vez de atender apenas ao processo. Este resultado — o objeto mediador, conceito, imagem ou história — é a ligação necessária entre o artista e um público secundário (Bishop, 2012). Juntos, qualquer filmagem encontra objetos, vozes e histórias que formam uma ‘colagem’: uma sensação de texturas e experiências físicas que ultrapassa a separação do sensato e do concebível (Russell, 1999). Através de um minimalismo estrutural procuro outro realismo, o da investigação sociológica objetiva, documentário ou filme narrativo. Ao substituir a verdade pela manipulação e probabilidade, surge a incerteza sobre a realidade, localização, tempo, etc., mas a imagem toca uma dimensão filosófica mais profunda, que permanece aberta à interpretação. Os objetos de um novo formalismo contribuem para e reforçam a experiência social e artística que está a ser gerada. Sem abordar o estatuto artístico da arte participativa, arriscamo-nos a discutir estas práticas apenas em termos económicos positivistas, ou seja, concentrando-nos no impacto demonstrável.

E como Roland Barthes nos lembrou em 1968, as autorias (de todos os tipos) são múltiplas e continuamente endividadas a outros. O que importa são as ideias, experiências e possibilidades que resultam destas experiências (Bishop, 2012). Por isso, tento falar nos meus projetos com as vozes dos outros e com a minha própria voz.

Referências

BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso: London and Brooklyn.

DEMOS, T. J. (2013). *Return to the Postcolony, Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Sternberg Press: Berlin.

EL GUINDI, F. (2004). *Visual Anthropology, Essential Method and Theory*. AltaMira Press: Lanham.

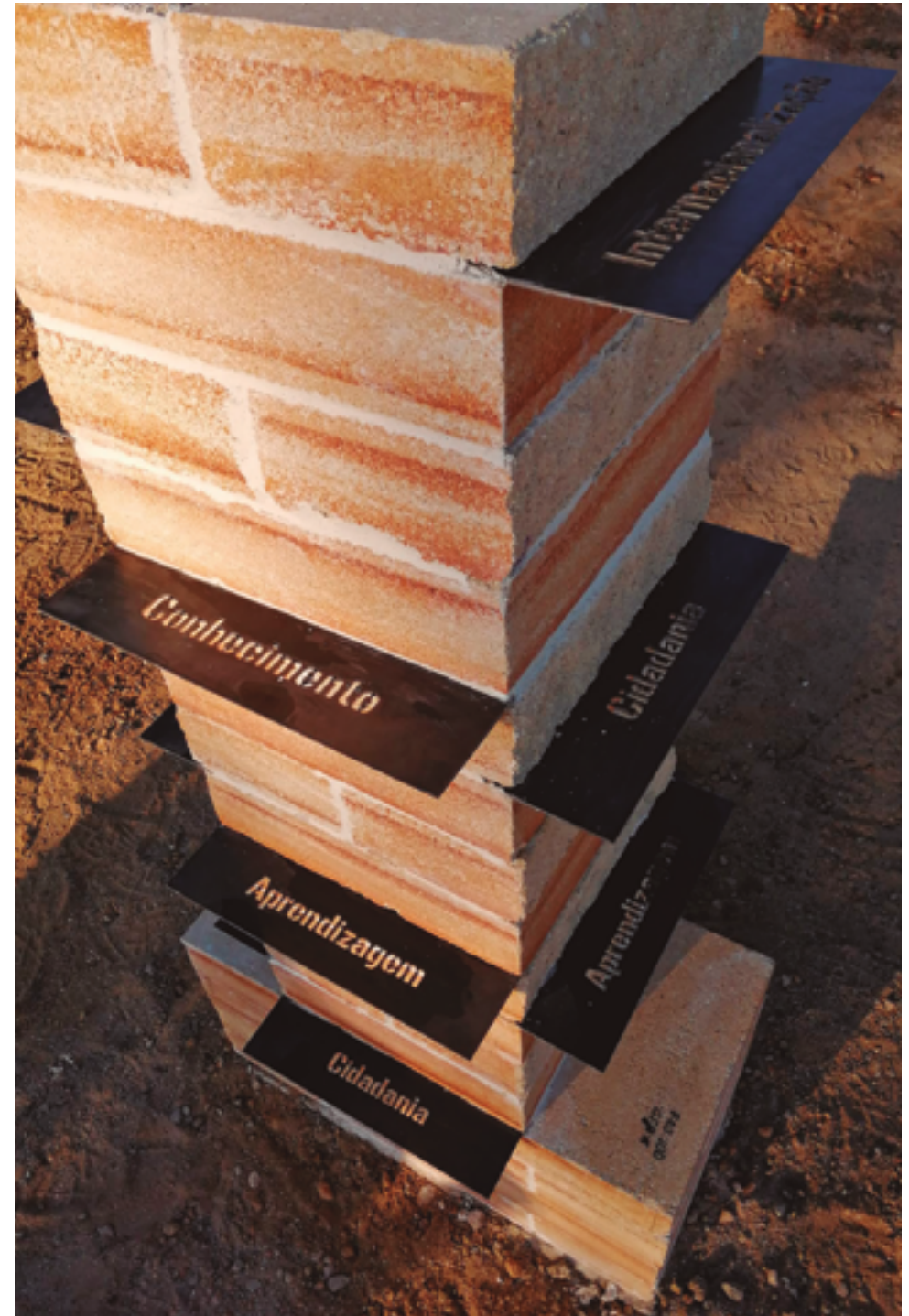
MBEMBE, A. (2000). *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporain*. Karthala: Paris.

MBEMBE, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Éditions La Découverte: Paris.

RUSSELL, C. (1999). *Experimental Ethnography, The Work of Film in the Age of Video*. Duke University Press: Durham and London.

**Que Esculturas Cerâmicas
para o campus do
IPS?: metodologias
colaborativas em ambiente
acadêmico**

Sérgio Vicente



Este projeto foi desenvolvido no âmbito do quadragésimo aniversário (7 outubro de 2019) da criação do Instituto Politécnico de Setúbal, uma instituição pública de ensino superior que surge no quadro da criação da rede de ensino superior politécnico, e que hoje integra um conjunto de escolas que oferecem uma formação diversificada: a Escola Superior de Tecnologia de Setúbal, a Escola Superior de Educação, a Escola Superior de Ciências Empresariais, a Escola Superior de Tecnologia do Barreiro e a Escola Superior de Saúde. Foi neste ambiente académico complexo, com diferentes graus de envolvimento e de uso do espaço público limitado pelo campus — seja pela posição geográfica do complexo no território, pela importância dos edifícios no campo simbólico dado pela qualidade e pela arquitetura, localização, antiguidade ou passado académico —, que nos propusemos pensar, testar e concretizar um modelo aberto de cocriação artística. Tentando ao máximo envolver a comunidade académica na discussão e apresentação de propostas escultóricas para aquele lugar, partilhámos com a comunidade a vontade de realizar um conjunto de obras em grés refratário que se queriam permanentes no espaço de uso público, marcos representativos de um processo de trabalho partilhado entre aqueles que frequentam o campus e um grupo de estudantes¹ de Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Os participantes foram orientados por uma equipa de mediação², em regime de seminários e ateliês de projeto participativo. Optámos por esta metodologia de trabalho porque ela permite o envolvimento de um grande número de pessoas ligadas ao Instituto na tomada de decisões potenciadoras da apropriação e usufruto público do espaço através da arte.

Este projeto pode ser definido como um processo de envolvimento social na criação artística, pois julgamos que responsabilizar os cidadãos utilizadores pelas opções estéticas do seu espaço público é fomentar a visão crítica de uma comunidade em relação à qualidade do lugar partilhado. E isto só é possível quando estamos dispostos a fornecer as

ferramentas criativas e políticas — da arte — para a sua transformação. Neste sentido, Castellano & Raposo (2019, p. 8) fazem referência à arte socialmente comprometida, a “um certo tipo de obra de arte que recusa a mera representação da realidade para se propor intervir directamente sobre ela”.

O envolvimento da academia neste tipo de processos é crescente e marcadamente científico; falta, no entanto, uma análise aos resultados desta influência ao nível da produção artística. Podemos, contudo, salientar que a natureza do trabalho em rede na Universidade concorre para a difusão de um alargado modelo de divulgação de experiências e resultados. Por isso, permite um permanente questionamento e reajuste de metodologias de trabalho fora dos modelos mais ortodoxos de circulação artística.

Neste projeto, as principais dúvidas assentaram no modo como poderiam as comunidades académicas participar de forma ativa na ideia de uma obra de todos, considerando-se à partida que não existe numa grande parte das pessoas envolvidas um domínio efetivo das ferramentas especializadas que as disciplinas artísticas usam. Acreditamos que, estimulando entre os participantes o pensamento crítico e a curiosidade em relação à manualidade e à materialidade no “fazer escultura”, contribuiu-se, pensamos que eficazmente, para uma alargada apreensão dos processos criativos e formativos no projeto. E deste modo, percebemos nos participantes uma vontade de agir e de intervir através da cocriação com reflexos eficazes na imagem simbólica que este projeto procurava materializar.

Como trabalhar entre nós?

Para a resolução desta dúvida, ao implantarmos o projecto baseámo-nos na proposta de exercícios de investigação-criação assentes em modelos definidos por Javier Maderuelo (2006, p. 37):

(...) cualquier “obra específica” realizada para un lugar concreto debe depender y responder a las condiciones que se desprenden del propio lugar en el que se ubicará y al que debe servir. Esas condiciones pueden ser de muy diversa índole: geográficas, físicas, formales, tipológicas, históricas, sociales, funcionales, significativas, emotivas, etcétera.

1 Os alunos da licenciatura de escultura foram os seguintes: Beatriz Machado, Catarina Monteiro, Cláudia Abreu, Condeça, Dimas, Horácio Carvalhinho, Joana Coelho, João Ramos, Luísa Vitorino, Margarida Valente.

2 Investigadores do CIEBA, Linha de Investigação em Escultura do Centro de Investigação em Belas Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, do VICARTE, Vidro e Cerâmica para as Artes e do CEACT, Centro de Estudos de Arquitetura, Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa.

Este trabalho de “resgate” simbólico, teve como motor a pergunta inicial: “que esculturas para o campus do IPS?” Queríamos um exercício totalmente aberto — sem rede.

Javier Maderuelo defende que, para o desenvolvimento do trabalho de investigação artística no terreno é necessário sentir, analisar e registar, ou seja: valorizar a experiência sensitiva. Esta dimensão do conhecimento foi despertada nos participantes pelo processo de partilha e de conhecimento apreendido no terreno, com respostas ao nível da experiência continuada do olhar, do tocar, do cheirar ou do caminhar pelo espaço do campus, apostando na valorização da capacidade de análise e leituras empíricas dos elementos arquitetónicos e paisagísticos presentes.

Também refere que o olhar diacrónico sobre o lugar permitiu-nos anotar os dados que se estabelecem como factos históricos fundamentais. Marcos que nos ajudaram a compreender a relação que se vai estabelecendo ao longo dos anos entre os usuários temporários do espaço público e a estrutura superior académica que o gere — realidades sócio-territoriais transversais ao modelo de crescimento do campus ao longo de 40 anos. Dados que se apresentam como informação geral e válida, ferramenta importante para a análise da evolução do território.

Ou seja, um trabalho de recolha, questionamento e partilha que resultou numa tomada de consciência coletiva da realidade envolvente. Procurou-se relacionar o observado e registado *in situ* com o conhecido da realidade académica, estabelecer relações entre passado e presente, entre existente e inexistente, entre vazios e cheios, entre o humanizado e o desumanizado, entre o urbano e o natural. Análise que nos permitiu confrontar as hipóteses de partida com novos dados que estabelecessem e clarificassem as qualidades permanentes e maleáveis do território.

Antoni Remesar e Tomeu Vidal (2003), por seu lado, desenvolveram um conjunto de orientações para o trabalho em *workshops* colaborativos que se estruturaram em *metodologias criativas para a participação* e que, aplicadas a este projeto, permitiram a estruturação de um conjunto de ferramentas de trabalho necessárias para unir os diferentes agentes na produção de conhecimento com o objetivo final de estabelecer um conjunto de parâmetros de orientação e resolução plástica para o projeto e arte pública.

Com o envolvimento de um grupo de interessados em partilhar experiências e aprendizagens, a arte pública é necessariamente fundada numa permanente problematização do processo da sua realização, uma espiral dialética assente em quatro pressupostos operativos que se interrelacionam no projeto: o planeamento — a perceção dos “sintomas”



2
2ª sessão de trabalho, materialização das primeiras propostas cerâmicas desenvolvidas pelos participantes.

que criam as condições de atuação, ou seja, a natureza do programa vai condicionar o modelo de trabalho criativo; a ação — implica uma intencionalidade operativa na alteração significativa e permanente da realidade sobre a qual se trabalha; a observação — a recolha de evidências, usando, para tal, diversas técnicas e instrumentos, que possibilita a avaliação, efeitos e resultados dessa mudança; e a reflexão: com o conhecimento produzido, é nosso objectivo chegar a novos paradigmas da prática artística.

Quando a comunidade académica se juntou para um trabalho comum, já uma fase de análise ou planeamento tinha sido implementada. Realizaram-se diversas visitas exploratórias ao local, ao mesmo tempo que tivemos conversas com figuras destacadas na gestão e ensino do Instituto.

Os *wokshops* de projeto coletivo iniciaram-se nas instalações universitárias do campus, com a presença de um grupo alargado de pessoas representantes de todos os quadrantes da comunidade académica. A chamada à participação foi feita pelos meios de comunicação interna e da forma mais abrangente possível no âmbito da diversidade de funções. As sessões iniciaram-se com duas questões relativas às necessidades por identificar, e foram lançadas perguntas suficientemente abertas para que as discussões nos grupos de trabalho não estivessem presas a um único ponto de vista no universo académico. Foram interrogações que nos acompanharam ao longo do tempo: a necessidade de definir um lugar (o campus); e a necessidade de definir um programa (Escultura).

Estas sessões foram um espaço de diálogo intenso, confrontaram diferentes visões subjacentes a diferentes experiências, formações ou linguagens e abordagens ao território. Foi fundamental a harmonização dos elementos recolhidos para que se conseguisse um razoável consenso de ideias para um programa e um projeto que se propôs coletivo.

Chegou-se a duas linhas de leitura complementares do território: a ideia de “organicidade” interna do campus e de “abertura” do mesmo ao exterior. Conceitos alicerçados num conjunto de palavras-chave motrizes de um pensamento poético, que ganharam sentido plástico na relação que acabaram por estabelecer com as diferentes geografias do campus. Foram conceitos programáticos, a chave para as propostas de localização das intervenções artísticas sobre o território. Ou seja, pontos no mapa que salientavam a relação orgânica entre funções académicas, circulação e paisagem.

Quanto às propostas artísticas, estas foram desenvolvidas indistintamente pelos participantes, sendo constituídas por uma coleção variada de esboços que depois foram “aperfeiçoados” pelos alunos



3
Workshop de construção e criação das esculturas em grés nas instalações da fábrica de refratários da Abrigada.

de Escultura das Belas-Artes. O projeto final foi montado a partir de um conjunto de elementos cerâmicos tridimensionais que se constituíram como proposta e foram apresentados à comunidade académica em exposição no campus. Ou seja, a proposta final não se limitou a um amontoado de maquetes autónomas desenvolvidas por participantes em sessões de trabalho para serem ampliadas; a reelaboração do conjunto de propostas teve antes de tudo, de refletir um modo de pensar e fazer coletivo e uma expressão coerente de ideias que fosse lida no seu todo como projeto. Uma proposta que fizesse sentido para as pessoas que participaram na sua discussão, como, também, o encontro de um conjunto de obras que colocadas no espaço público refletissem uma coerência formal e simbólica; etapas que se articularam e se complementaram para atingir determinados fins materiais no território.

Um grupo de alunos de escultura, em regime intensivo, durante uma semana, trabalhou na Fábrica de Refratários da Abrigada, para a ampliação e concretização das esculturas em grés refratário. Foi um momento de grande envolvimento e interação entre todos. Um tempo de trabalho intenso, de encontros e desencontros, de resolução das dificuldades levantadas pela ampliação de simples maquetas em terracota.

Quando se propôs a ampliação das maquetas a partir da divisão dos elementos escultóricos em módulos — que no tamanho real corresponderam a peças modulares de grés de 40 x 40 x 10 cm —, estes foram trabalhados a *cru*, segundo a técnica de subtração de matéria em verdadeiros colossos de argila crua. Este processo obrigou à adoção de diferentes técnicas de desbaste manual e mecânico. O resultado final foi um trabalho verdadeiramente coletivo, no qual o esforço de cada um se diluiu na acção criativa de todos. As esculturas foram implantadas no campus, de acordo com o programado para as comemorações.

Uma experiência para o futuro

A arte pública como metodologia coletiva de trabalho tem a capacidade de fazer múltiplas leituras e detetar sintomas a partir do contacto empírico com o território. Leituras e apropriações do ambiente urbano, através da fixação de reflexões, anseios e memórias de todos os envolvidos. Estas experiências, e os seus resultados, tendem a tornar-se uma ferramenta disponível de harmonização e de inclusão social, disponível para diferentes agentes em contextos heterogéneos e complexos como o foi num campus universitário. Como defendem Rato, Verheij e Fernandes (2017):



4
Instalação das peças
de cerâmica no Campus do
Instituto Politécnico
de Setúbal.

a arte pública concretizada a partir de uma participação voluntária é na sua natureza plural, destituída de carácter autoral fruto da partilha de soluções, aproximando, a nosso ver, a monumentalidade dos cidadãos, capacitando-os das ferramentas para uma gestão sustentável da dimensão estética do espaço vivencial.

Esta possibilidade nasce realmente quando, como artistas e investigadores na academia, centramos o nosso trabalho na reflexão e crítica, por um lado, e na operacionalidade da criação artística por outro. Assumindo a Investigação, na nossa própria prática artística.

Esta ideia é defensável se soubermos antever um modelo de investigação e ação coletiva que invista no cruzamento do saber artístico e científico, que passe pela escultura e pelas ciências sociais para atingir fins comuns. Consideramos que, deste modo, se vai encontrar um equilíbrio entre a dimensão de investigação e de projeto na arte pública. Com o conjunto de resultados alcançados com estas esculturas, acreditamos que vamos permitir rever e questionar experiências artísticas comunitárias anteriores, capazes de alimentar futuros ciclos de trabalho artístico.

Referências

- RATO, A., VERHEIJ, G., FERNANDES, M. (2017). *De Pé, Ó Voluntários! Cidadania e Auto-Aprendizagem no Planisfério da Interculturalidade (Almada). Arte Pública na Era da Criatividade Digital – Actas do Colóquio Internacional 2017 (Vol. I E Vol. II)*. Eds. José Guilherme Abreu, Laura Castro. Porto: Universidade Católica Editora.
- CASTELLANO, C. G., RAPOSO, P. (org.) (2019). *Textos para uma história da arte socialmente comprometida*. Ed. Sistema Solar / Documenta. Lisboa.

- MADERUELO, J. (2006). *Arte Pública: Propuestas Específicas*, Ed. Universidad de Chile, Santiago do Chile.
- REMESAR, A., VIDAL, T. (2003). *Metodologías Creativas Para la Participación – documento de trabajo (Doctorado Espacio público y Espacio Urbano: arte y sociedad)*. Universidade Barcelona, Barcelona.

RESSONÂNCIAS

Zandra Coelho de Miranda



Neste breve relato resgatamos o rico processo criativo coletivo que deu corpo ao projeto *Ressonâncias*, em seus diversos ciclos de expansão e, posteriormente, em suas exposições adicionais, por considerá-lo exemplar para a análise do que está implicado, enquanto significado e autoria, e quais as dinâmicas possíveis em propostas como essa, que envolvem a criação compartilhada.

A necessidade do trabalho em equipe, ou trabalhos em parceria se mostram para os artistas, por um lado, impulsionadores e estimulantes, gerando reflexões conjuntas e conseqüentemente uma potencialização de possibilidades. Mas que, por outro, geram dificuldades no entrelaçamento de individualidades. (SALLES, 2004, p. 51)

Ressonâncias se vincula ao fecundo processo de criação da escultora e ceramista portuguesa Virgínia Fróis, que tem as suas raízes em questões muito pessoais e acontecimentos da vida da artista como o seu aniversário de 50 anos ou ainda a perda do escultor Jorge Vieira, referência central na sua formação. Os processos internos geram formas simbólicas e ordenações como as séries de *Coroas* iniciadas em 2005, onde já explorava a forma circular, a forma da cabeça e seus volumes positivo e negativo, e ainda as montagens com formas suspensas, e ganharam materialidade em fotografias e tramas circulares de rosas, acácias, e também de cerâmica. Nesse momento, o anel também é uma referência importante, e aponta para conceitos como o vínculo, o compromisso, o elo, e ainda se une ao ciclo das relações e do tempo. A escultura *Urna*, de 1998, também parece ser parte da mesma ordenação criativa que constrói o projeto *Ressonâncias*, pela conformação interna do espaço, que guarda as formas da cabeça humana, suspendendo-a à altura dos olhos.

Na obra *Ressonâncias I*, a cabeça da artista é moldada e copiada em terracota, e gera um conjunto de nove cápsulas ou urnas, que são suspensas em torno de uma coroa de espinhos construída em cerâmica. A instalação foi feita no convento dos Capuchos, em Almada, de 21 a 31 de agosto de 2010 (dos SANTOS, 2018, p. 220). Virgínia Fróis pensa esta instalação em colaboração com um grupo de artistas, em profunda reverência ao espaço do convento a ser ocupado. A autora narra que essa instalação não resulta de um encontro fortuito entre os artistas e o espaço, mas de uma atenção desenvolvida ao longo do tempo. Virgínia Fróis afirma, nesse momento, que “expor é propor uma ressonância em cada espectador, no momento em que ele percorre o espaço interagindo com as obras, criando



1
Ressonâncias I: roda e coroa,
Convento dos Capuchos,
Almada, Portugal. Fotografia:
J. M. Rodrigues.

um sentido para seu possível!” (FRÓIS, 2012, apud SANTOS, 2018, p. 220).

O projeto tem a sua proposta adaptada para uma reedição na UNESP – SP, onde a artista integrou a exposição “Três poéticas Dissonantes – Escultura Contemporânea Portuguesa”, com Noêmia Cruz e Ricardo Casemiro, com a curadoria de Lalada Dalglish. Esse foi um evento de cunho artístico-acadêmico produzido com o apoio do Conselho de Curso de Artes Visuais e do Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP/ Universidade Estadual Paulista, em parceria com a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. As questões centrais envolvidas na primeira edição da instalação *Ressonâncias I* se ampliam numa proposta envolvendo um processo criativo compartilhado, com elementos de ensino e de cocriação, mobilizando alunos de graduação, extensão e pós-graduação.

Ao apresentar o projeto *Ressonâncias II*, em São Paulo, Virgínia resalta que o projeto inicial resulta de um diálogo entre criadores num espaço cultural cuja fundação e edificação se destinavam à meditação e à intercessão por meio do sagrado. A cabeça seria também um lugar sagrado, “um lugar secreto, onde as idéias se organizam e renascem e onde as matérias como o barro, o sal, o chumbo e a luz assumem uma dimensão simbólica”¹. Também defende que a proposta de exposição tem como premissa um discurso artístico fundado na interlocução, em que as práticas artísticas de cada criador se interligam e se desenvolvem a partir da escuta, uma disponibilidade que exige a partilha e o diálogo. A exposição poderá ser entendida como uma *circulação* interior, uma interlocução entre pares em que cada obra ressoa algo sobre as restantes e, todas em conjunto, ressoam sobre o espaço. As intervenções questionam algo de intemporal, interrogando o está para além de cada *corpo* e de cada obra. Deste modo, as obras surgem como um pensamento *incorporado*, uma matéria com significado, uma opacidade que procura transcender-se, ampliando-se e abrindo-se ao campo do *outro*.

O trabalho foi desenvolvido na UNESP, a partir de um *workshop* ministrado pela própria Virgínia. Cada participante teve sua cabeça toda moldada com gaze gessada e fizeram um positivo em argila, que poderia

1 Texto de Lalada Dalglish, publicado no Catálogo da exposição “Três Poéticas Dissonantes – Escultura Portuguesa Contemporânea”. O catálogo contém também textos de José Alberto Bertoli, Mariza Bertoli, Noêmia Cruz, Paulo Henriques, Ricardo Casemiro e Sara Antônia Matos. São Paulo: Instituto de Artes – Unesp, 2012



2
Duas cápsulas *Ressonâncias I* e *III*;
Alexandre e Luciana, participantes do projeto segurando suas cabeças para compor a documentação fotográfica do projeto e do folder de divulgação. Fotografias: T. Fróis e A. G. Vilas Boas.

3
Participante do projeto Dynoráh Inayê segurando uma cabeça. Interior do Laboratório Cerâmica Unesp; Escola de Cerâmica da UFSJ durante os procedimentos de montagem da cápsula de cerâmica com cera de abelha.

ser queimada ou não, e um positivo em cera, e a partir desses uma cápsula contendo o relevo negativo, o espaço vazio de onde estava a cabeça. Nesse processo, portanto, a artista acompanha diretamente os diversos processos individuais, numa dinâmica que envolve muitos elementos de ensino, e a valorização de uma interação muito intensa dos criadores com os conceitos centrais simbólicos e formais da artista, iluminados abaixo pela crítica de arte Sara Matos.

Para a instalação *Ressonâncias II*, a artista completou a montagem da instalação com alguns elementos como o sal que possui diversos significados, além dos relacionados com questões pessoais da artista (tinha um avô salineiro), para ela é um símbolo muito rico, da aliança, ligados aos sentidos, a potência, também um símbolo de pureza, Cristo foi designado como o sal da terra, e também como matéria branca cristalizada que irradia luz e também está ligado a água, onde se dissolve. É ainda um símbolo de pureza e também de perpetuidade. Também foram usados sinos, que servem como um alerta para o que de mais terrível nos atravessa em forma de pulsões ou desejos brutos, e o chumbo preso abaixo das cápsulas de cerâmica representando a individualidade incorruptível e também como os alquimistas buscavam desprender-se das concepções individuais para chegar a valores coletivos e universais. O sal ganha aqui também uma metáfora em relação ao oceano que separa e une os países.²

Ter a forma da sua cabeça nas mãos foi um dos elementos narrados nos documentos de processo como sendo dos mais marcantes para os participantes, uma sensação de concretude muito diversa do ver-se ao espelho. Foi feito um vídeo, projetado durante a exposição, onde cada participante segurava sua cabeça. As cabeças foram exibidas sobre uma “mesa de trabalho” coberta de sal, e a montagem das cápsulas suspensas teve ainda a inserção de sinos e chumbo, além do monte de sal ao centro. Participaram da exposição quatorze pessoas ao todo, e essas irão assumir, a partir da próxima edição, o papel de multiplicadores.

2 MATOS, Sara Antónia. *Religare*, in *Catálogo Três Poéticas Dissonantes. Escultura Portuguesa Contemporânea*, Galeria Instituto de Artes – UNESP/SP, 2012.



4
Ressonâncias II: mesa exposição Unesp.
Fotografia: V. Fróis.

5
Ressonâncias III: roda, Solar da Baronesa,
onde está localizado o Centro Cultural
da UFSJ que recebeu a exposição
com os resultados do projeto. Fotografia:
A. G. Vilas Boas.

Na terceira edição do projeto, *Ressonâncias III*, a parceria entre a FBAUL e o IA-UNESP se estende à UFSJ / Universidade Federal de São João del Rei, onde alunos do curso de Artes Aplicadas foram convidados a experimentar o processo, sob a orientação de equipes que aprenderam os procedimentos com Virgínia e que viajaram até São João del Rei para compartilhar. Os trabalhos se iniciam em julho de 2013, sempre sob a coordenação da Professora Lalada Dalgligh e agora também com a participação desta autora. As equipes vieram em quatro finais de semana nas férias de julho e a exposição final das peças aconteceu de 31 de outubro a 24 de novembro no centro cultural da UFSJ, conhecido como Solar da Baronesa.

Pude acompanhar de perto o empenho e generosidade das equipes de multiplicadores que vieram trabalhar conosco no Laboratório Escola de Cerâmica. Essas equipes se comunicavam frequentemente com a Professora Virgínia Fróis, tirando dúvidas e buscando orientações para manter o projeto o mais fiel possível aos desígnios originais da autora. Foi muito marcante para mim e pude observar em diversas pessoas o quanto é intenso ter a sua cabeça moldada, entregando-se a um colega para ser soterrado completamente no gesso, no silêncio e escuro que se nos impõe. Estabeleceram-se vínculos profundos durante o processo coletivo de criação. No trabalho intenso com mais de 20 participantes, ao início, testemunhei diversos momentos onde as orientações sobre procedimentos e formas não chegavam em tempo aos artistas em frenesi produtivo, e essas lacunas acabavam por ser preenchidas por soluções pessoais, que às vezes funcionavam e davam caráter autoral à peça, talvez divergindo do que era a concepção inicial de Virgínia Fróis.

Assim surgiram mais de sessenta peças, algumas cápsulas esculpidas sobre a superfície, ou com impressões de carimbos e desenhos, cores e relevos que não estavam previstos no projeto original. Foram utilizados os mais diversos temperos da argila em diferentes cores, vermiculita, serragem, areia e chamote.

Devido ao enorme número de cabeças produzido, a montagem teve de ser adaptada, chegando à configuração de três salas ou nichos na arquitetura do Solar, uma para as cápsulas, expondo o conjunto exibido na Unesp, com sal em baixo; uma sala com as cápsulas de Virgínia Fróis, Golfinho e Fauno; uma sala com as cápsulas dos participantes de São João del Rei em que a quantidade de peças nos obrigou a abrir o círculo ao máximo gerando um triângulo, que chamamos de triângulo mineiro, em referência à bandeira de Minas Gerais. No grande nicho, próximo da entrada, foram exibidas duas grandes mesas de trabalho com as cópias em cera e em terracota. Na data da abertura da exposição, o Centro Cultural

da UFSJ recebeu uma intensa visitação, com mais de uma centena de pessoas curiosas para conhecer o projeto, que foi um marco importante na história do curso de Artes Aplicadas.

Algumas das cápsulas e cópias foram doadas para o Museu do Barro da UFSJ, e, em maio de 2018, foram expostas no II Seminário da Cultura Popular, no Museu Regional de São João del Rei, e em junho de 2019 vieram à luz novamente na exposição que comemorou os 10 anos da implantação do curso, voltando ao Solar da Baronesa. Nessas ocasiões pude perceber que os atuais alunos e visitantes desconheciam totalmente o projeto *Ressonâncias*, que continua gerando profundo encantamento e curiosidade em suas formas e rica simbologia. A potência criativa desses círculos concêntricos de arte e aprendizado que se irradiaram a partir da artista Virgínia Fróis continuam a ressoar nos olhos e nas almas daqueles que participaram ou visitaram as instalações de *Ressonâncias*.

Referências

Publicações

Catálogo da exposição *Três Poéticas Dissonantes – Escultura Portuguesa Contemporânea*.

(2012). Textos de José Alberto Bertoli, Lalada Dalglish, Mariza Bertoli, Noêmia Cruz, Paulo Henriques, Ricardo Casemiro e Sara Antônia Matos. São Paulo: Instituto de Artes – Unesp.

Catálogo da exposição *Projeto Ressonâncias – Conceitos e Processos*. (2012). Curadoria de Lalada Dalglish, textos de Virgínia Fróis. São Paulo: Instituto de Artes – Unesp. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/artes/eventos.php>

Vídeos

http://www.youtube.com/watch?v=8yk_ZpDEyEk

http://www.youtube.com/watch?v=AjN_7VimT7U

<https://www.youtube.com/watch?v=y5jWJ5ZCU5o>

https://ufsj.edu.br/noticias_ler.php?codigo_noticia=4223

projetoressonanciasitinerancias.blogspot.com

www.oficinasdoconvento.com

dos SANTOS, E. R. (2018). *A escultura cerâmica e a partilha do conhecimento nas obras de Vilma Villaverde e Virgínia Fróis*. Tese defendida na UNESP. São Paulo.

SALLES, C. A. (2004). *O gesto inacabado – processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Anablumme.

Entrevistas

Lalada Dalglish, outubro de 2019 e Virgínia Fróis, julho de 2019.

Biografias



Virgínia Fróis

Escultora, professora e investigadora (FBAUL /VICARTE). Fundadora da Associação *Oficinas do Convento* (1996), em Montemor-o-Novo, e do *Centro de Artes e Oficinas de Trás di muntí* (2009), em Cabo Verde. Realiza actividades no âmbito da etnocerâmica com destaque para o *Projecto Ar no Mar* (2006 a 2014). Expõe em Portugal e no estrangeiro onde se destacam (*E*)vocações no Mosteiro de Alcobaça (2003), *Projecto Ressonâncias* realizado no Brasil (2012) e *Cidadãos* (2017) no Museu do Azulejo, em Lisboa, no Museu Nacional de Artes Decorativas, em Madrid e WAH (2018) na Fundação Eugénio de Almeida, em Évora. Participou na *Bienal de Cerâmica Artística de Aveiro* (2019) como artista convidada, com o projeto *Guizos* e com o programa do Seminário Internacional: *Os processos participativos e a CERÂMICA* e é editora do livro com o mesmo título (2019/21). *Forno à Inglesa* no Pomarinho dos Monges, Montemor-o-Novo (2020/21).

Fernando Quintas

Pintor e Professor Auxiliar na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde leciona as Unidades Curriculares de Vidro, Mosaico e Pintura. Possui uma licenciatura e uma pós-graduação em Pintura pela FBAUL, tendo defendido a sua tese de doutoramento em vidro e vitral contemporâneos (FBAUL). Realizou várias exposições coletivas e individuais, tendo recebido prémios e distinções em pintura e em desenho. Participou, em Portugal e no exterior, em diversos *workshops* sobre a arte do vidro, tendo apresentado os resultados das suas experiências de investigação em palestras e conferências nacionais e internacionais. Fez parte do comité científico de várias conferências e foi um dos membros fundadores da Unidade de Investigação Vicarte “Vidro e Cerâmica para as Artes”. Foi presidente da APV, Associação Portuguesa do Vidro, de 2006 a 2009.

Pedro Matos Fortuna

Doutorado em Belas-Artes, Pintura, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde exerce a docência desde 2000. É membro da Vicarte e da Sociedade

Portuguesa de Cerâmica e Vidro. Privilegia a cerâmica como meio de expressão, que enquanto autor lhe norteou experiências formativas complementares — World Crafts Council, Bélgica 1989; XVIII SENCAR de Sargadelos, Espanha 1987; CEMINAL 2004, Woodfire Marathon II, Intern. Ceramics Research Center, Dinamarca, 2010. Além das exposições *Queda de um canto de pássaro*, Lisboa, 2013 e *A água mostra quem não se vê*, Lisboa, 2004, teses académicas, participou na X BICA Aveiro, 2011; VII BIC Manizes, 2005; 5a Biennale Inter. dell’Arte Contemporanea, Florença, 2005. Interessam-lhe a semântica do natural e as leituras heurísticas nos procedimentos criativos, os discursos da repetição e a utilização de matérias-primas naturais em revestimentos cerâmicos.
> www.pedrofortuna.com.pt

Cristina Pratas Cruzeiro

Bolseira de Pós-Doutoramento da FCT (SFRH/BPD/116916/2016) com o projeto *Colaboração e Colisão: Intervenção pública e política da arte* no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde é investigadora integrada. Doutora em Belas Artes, na Especialidade de Ciências da Arte (FBAUL) e Mestre em Teorias da Arte (FBAUL). Foi Professora Auxiliar Convidada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2008-2018). Os seus interesses de investigação centram-se na relação das práticas artísticas com a sociedade em diferentes perspectivas, com especial enfoque para a articulação com a política, espaço público e esfera pública. Como investigadora, coordenou e organizou várias conferências, tem participado em congressos, conferências e *workshops*, com comunicações referentes à sua área de especialização, e tem publicado diferentes artigos em revistas de natureza científica e académica em Portugal e no estrangeiro.

Elaine Santos

Brasileira, natural da cidade de São Paulo. Bacharel em escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e licenciada em educação artística pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo.

Desenvolveu o mestrado e o doutoramento em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP. Atua como investigadora no Grupo de Pesquisas Panorama da cerâmica latino-americana — tradicional e contemporânea – Cnpq. Participou, como colaboradora, no projeto *Ressonâncias*, de Virgínia Fróis, realizado no Brasil. Sua atuação artística concentra-se no campo da escultura cerâmica.

Françoise Schein

Arquiteta e urbanista de formação, trabalha como artista plástica. Construiu projetos transversais sobre os Direitos do Homem que combinam as relações entre o urbanismo, a arte, a ética e a cidadania. Há 15 anos que a artista desenvolve uma rede internacional de projectos urbanos. Reconhecida em Portugal pelo seu magnífico trabalho na estação de metropolitano do Parque, em Lisboa. Françoise Schein é arquiteta e urbanista por formação. Tem dois mestrados da Escola de Arquitectura La Cambre, na Bélgica, e da Universidade de Columbia, em Nova Iorque. Trabalha como artista visual e ensina como professora de arte na École des Arts et Média em Caen, na Normandia. No seu trabalho pessoal e no da Associação Inscire que fundou, criou um trabalho artístico transdisciplinar baseado no mapeamento dos territórios, que realça as ligações entre o desenho das cidades e os seus territórios, a arte, a ética e a cidadania. Há anos que cria obras, desenhos, esculturas, fotografias e vídeos que são o seu laboratório de investigação, integrando algumas das obras nas cidades de forma monumental, como a estação de metro do Concorde em Paris, Parque em Lisboa, os dois painéis intitulados *O Caminho dos Direitos Humanos*, no Rio de Janeiro e em Brasília. Com a Associação Inscire, criou um programa pedagógico de reflexão e de criação artística urbana sobre a noção de cidadania. Entre fevereiro e finais de abril de 2021 apresentou uma exposição retrospectiva de 20 anos de trabalho brasileiro no Museu Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Foi criado um catálogo para esta ocasião, chamado *Passaporte para a democracia*. O ano de 2021 assistiu à inauguração de uma obra monumental e duradoura sobre a história

da ciência na estação de metro da Encarnação, em Lisboa. Françoise Schein é fluente em inglês e português, para além do francês.
> www.francoiseschein.com

Helena Elias

Professora auxiliar na Faculdade de Belas-Artes na Universidade de Lisboa. Doutorada em Arte Pública, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Barcelona (2007). Licenciou-se em Escultura na FBAUL (1999) e foi Master in Arts (2000) pela Gray School of Arts RGU, Aberdeen, UK. Como artista, investigadora e professora procura articular estas três áreas, refletindo sobre a triangularidade destas práticas em diversos artigos de revistas e actas de conferências, capítulos de livro, *workshops* e intervenções artísticas. Foi bolseira FCT de pós-doutoramento em estudos artísticos — escultura, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, até 2017.

Mário Rainha Campos

Psicólogo, Fotógrafo e Arte-Educador é, desde 2011, o responsável pelo Serviço Educativo da Casa da Cerca — Centro de Arte Contemporânea da Câmara Municipal de Almada. Criou e coordenou vários projetos de Práticas Artísticas para a Inclusão Social, em colaboração com diversas entidades das quais se destaca o Centro de Arte Moderna da F. C. Gulbenkian com *Heróis e Vilões e Moradas Coletivas*. Criou e coordenou vários projetos de Arte Participativa no concelho de Almada como o Desenho Coletivo *Em Cada Rosto Igualdade*, o Poema Visual *Oceano de Palavras* e o Mural Cerâmico *Planisfério da Interculturalidade*.

Maja Escher

Filha de pais alemães, nasceu e cresceu no baixo Alentejo, no concelho de Odemira. Desenvolve projetos nas áreas de instalação/ *site-specific* e cerâmica. Para além da cerâmica, a sua prática artística envolve colecionar, coleciona adivinhas e ditados populares, ramos, pedras e canções, folhas e histórias; às vezes, preservando-as por anos antes de as integrar nas suas esculturas. Mais do que peças, interessa-lhe criar novas constelações, novos espaços

de relação e contaminação onde o artista se transforma em muitos artistas, em moradores, em passantes. O seu foco está na relação com o outro, na percepção e exploração de aspetos da natureza, comemorações, rituais ancestrais, festividades e expressões populares. Possui uma Licenciatura e Mestrado em Audiovisuais pela Faculdade Belas Artes de Lisboa (2014) e uma Pós-Graduação em Pedagogia Waldorf pelo Instituto de Pedagogia Waldorf em Witten/Annen, Alemanha 2016. Frequentou o Curso de cerâmica na Ar.co, onde foi Bolseira em Projeto Individual (2017/2018). Expõe e desenvolve projetos participativos regularmente: *Um dia choveu terra*, Galeria Municipal, Almada, 2019; *Semear Nuvens*, Ascensor, Lisboa, 2019; *QuatroVentos*, Galeria OTOCO, Lisboa 2019; *Mastro dos Vizinhos*, Casa da Cerca-Centro Arte Contemporânea, Almada, 2018; *Um mastro por um dia* em colaboração com Associação Pé de Xumbo, Évora 2018; *Azul*, Ar.co Xabregas, 2016; *Um ciclo*, Galeria Municipal Montemor-o-Novo, 2015.

Bie Michels

1960, Kimwenza, Congo, vive e trabalha em Antuérpia e centra-se na observação, registo e problematização da representação do “outro”. As suas pinturas, instalações e filmes não apenas questionam a sua própria posição em relação ao assunto, mas no seu processo de criação permite que “outros” colaborem ou comentem. Assim, o olhar de “estranhos” é uma parte inerente ao resultado final. Estes olhares podem ser de artistas, especialistas ou trabalhadores (por exemplo, pescadores e mulheres, na instalação cinematográfica *Surrounding Water*, 2013), mas também de pessoas intimamente envolvidas (o pai, no filme *His Field*, 2015). Explora ainda as relações complexas (cultural e historicamente, interpessoal, ...) de uma variedade de indivíduos e grupos com objetos, a fim de compreender melhor tanto os seus arredores como o seu próprio “ser”. Expôs na Bélgica e internacionalmente. Entre outros projetos destacam-se: *Magasin des Horizons* (F), Argos (B), M HKA (Museu de arte contemporânea, B), *Netwerk Aalst* (B), *Fei Contemporary Art Centre* (Xangai, CH), *Dunkerque2013* em Dunquerque

(F) e Hastings (GB), ou *Lokaal 01* (Breda, NL).
> www.biemichels.be

Sérgio Vicente

Professor Auxiliar da Área de Escultura, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, é Doutor em Belas Artes, especialidade de Escultura desde 2016. Leciona unidades curriculares de projeto de Escultura e laboratoriais de Cerâmica. É coordenador da Linha de Investigação em Escultura do Centro de Investigação em Belas Artes (CIEBA) da mesma Faculdade e é também membro Colaborador do Vicarte — Vidro e Cerâmica para as Artes I&D. Representa o CIEBA na Rede de Informação, Investigação e Intervenção de Arte Pública — R3IAP. Desenvolve o seu trabalho privilegiando o cruzamento disciplinar na arte pública — a investigação pela prática artística pressupõe o uso de ferramentas científicas, artísticas e tecnológicas no projeto e ação socioambiental. Tem sido responsável pela implementação de diferentes projetos que interligam a docência e a investigação, ligados à valorização de práticas sociais na arte em contextos urbanos a partir de parcerias com outros centros I&D, formalizados em protocolos e prestação de serviços com diferentes entidades públicas e outras.

Zandra Coelho de Miranda

Artista e professora, é pós-doutora em Artes pela UNESP — Universidade Estadual Paulista, doutora em Artes Visuais pela UNICAMP — Universidade Estadual de Campinas, Mestre em Artes pela University of Illinois. Atualmente é professora da Universidade Federal de São João del Rei — UFSJ, MG; no curso pioneiro de Artes Aplicadas, com ênfase em cerâmica. Atua também no programa de pós-graduação PIPAUS — Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade, e desenvolve o seu trabalho plástico e poético em gravura, pintura e cerâmica, tendo realizado exposições no Brasil, Portugal, Estados Unidos e Dinamarca. Coordena o Museu do Barro, projeto de extensão da UFSJ, em atuação desde 2012, que pretende difundir saberes e fazeres ligados à cultura cerâmica.

“My task as a visual artist is not only to be concerned with the awareness of the aesthetic issue, but to address the questioning element from the everyday, to the essential in relationship with the world.”

Celeida Tostes (1929-1995)

Cultural policies and Aveiro International Biennial of Ceramic Art: local, national and international institutional relations

José Ribau Esteves
President of Aveiro City Council

Aveiro International Biennial of Ceramic Art is a reiterated and reinforced bet on the continuity of a project with relevant history in the cultural panorama of Aveiro.

In 2019 we celebrated the 30th anniversary of the Biennial, which shows the importance of its existence, having reaffirmed itself and conquered its space among the various projects that the Municipality of Aveiro implemented in its cultural agenda throughout this period.

On its growth path, defined since the first edition, in which already ambioned to expand beyond the borders of the Municipality of Aveiro, opening to the Country, Europe and the World as a visionary project in the know-how networks, continues today in the interconnections of individual creation and entities that promote them, aiming in the future, to integrate the networks of training, from Basic Schools to Universities, and their transversality of empirical and scientific knowledge.

With this purpose Aveiro City Hall, held in the XIV edition of the Biennial, in 2019, the international seminar about The Participatory Processes and Ceramics. This meeting was an opportunity to make a theoretical and technical reflection on the practices, in and of the participatory processes, through a joint effort between the academic world and the Municipality

of Aveiro. The joint efforts between the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon and the Municipality of Aveiro were immediate.

Opening the Biennial to the academic world of knowledge and artistic creation, in its reflective and introspective context abroad, as well as sharing the final works within the scope of the Biennial program, in a project that always assumed itself as a competition, rewarding artistic individual creation, is the motto for opening to sharing other materials with ceramics. To give opportunity to a new positioning of the shared project, open to the world, open to the scientific community and formative proposals, open to individual creation, and the community, open to business and industrial fabric, open to schools, to artists on their local scale, national and international; to entities and routes inside and outside the country is a strategic process defined until 2027, and that is why the Biennial is assumed as a relevant action in the candidacy of Aveiro for European Capital of Culture.

The Biennale is working directly with several partner entities creating synergies: the University of Aveiro, in the various departments, from artistic creation to the study of materials; the University of Lisbon, through its Faculty of Fine Arts; the local business and industrial fabric, with emphasis on the centenary factories of Vista Alegre and Aleluia, among others; in institutional terms with AptCVC — Portuguese Association of Ceramic Cities and Towns; with the support and recognition of AIC — International Academy of Ceramics; integrating in the European Route of Ceramics, in the near future and others that may appear significant for this purpose.

These networks of contact and knowledge strengthen the project and the local industrial cluster. Much has also been contributed by invited artists who find in ceramics the material for their creations and who have shared their works, showing that there is a future for emerging plastic artists working with ceramics. Invited artists who leave their contemplative and formative legacy evident in the catalogues, maybe in a unique opportunity to be together in Aveiro.

With the result of the seminar, which took place on 16 and 17 November 2019, the importance of the participatory act was reaffirmed, on the one hand, and, on the other, the relevance of the public space as a setting, stage for creation and art construction.

The Aveiro Biennial is a true participatory, experimental and built project that interprets the raw material, shaping and involving it in the interpretation of a territory that reinvents and creates itself, Aveiro.

Times of sharing, looking at the other in his “strangeness” and difference

It is in this sense that this meeting and the respective international seminar were important, as they created a fertile ground to raise and discuss relevant issues, about the various forms of artistic action that can make innovative ideas flow, exploring individual and collective paths, and evidencing approaches and methodologies diverse. Then, for future memory, this document is representative of that unique and fruitful time, where several projects were discussed by authors, technicians, teams and the public, in an environment of great sharing and openness to the new and the different.

For all these reasons, the VICARTE Research Unit – Glass and Ceramics for the Arts, was delighted to be associated with this initiative, realizing from the beginning the research potential that was underlying this event. On behalf of the Board of which I belong, I am proud to see the results obtained and, I am sure, will give rise to new practical and theoretical research projects. To all who participated, institutionally and individually, my thanks for the commitment shown.

Fernando Quintas
FBAUL/VICARTE

We live in complex, fascinating, and promising times. The last decades of the 20th century have initiated a vertiginous process towards an uncertain future which has been affirmed with erratic coordinates in these first decades of the 21st century. We are gradually witnessing a change in political, social, and economic paradigms, relaunching various questions on pressing issues of the world today, such as ecological fragility versus consumer society, energy sustainability and natural resources, the delicate human/nature balance, and the alienation of the human being by aggressive and normalizing media, this last very disturbing and real.

Surrounded by a communication environment often impoverished by the lack of serious discussion on pressing issues that afflict our daily lives, we find ourselves overwhelmed by noises and “information” emanating from highly toxic and belligerent people, coming from every spectrum of society, who enveloped in their histrionic egos occupy the public space and re-center on themselves all the discussions we need to have to focus on today and the worlds to come. We are thus witnessing the closure to difference, to plural and inclusive discourse, to the “strangeness of the other”, relaunching questions about the individual, including his physical, mental, and relational well-being.

Participatory processes and CERAMICS

Virgínia Fróis
FBAUL/VICARTE

The International Biennial of Artistic Ceramics of Aveiro has been developing in its programme works for the public space, inviting an artist in each edition to produce a work.

In the 30th edition, I was invited, proposing a work carried out in the participative aspect. In this sense, I elaborated the guidelines of the project that I designated "Guizos" sound ceramic objects to be activated by the spectator. The work began with a workshop with the students of ceramics from the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon with interest in the subject. I provided some clues for individual research, which boosted the development of ideas and forms. The production took place during the months of July and August, a phase in which a visiting researcher from the School of Ceramics of the University of São João del Rei in Brazil was associated.

We have developed a co-authored model, each within its own frame, using recycled material, clays and glazes. The work "Guizos" was installed in the cloister of "Santa Casa da Misericórdia" of Aveiro, extending its space with the placement of punctual elements inside some shops located along the way between "Museu Arte Nova", "Museu da Cidade", Municipal Galleries and "Museu de Aveiro/Santa Joana", where the exhibition of the

International Ceramics Biennial was located. I would like to highlight the collaboration of the sellers as mediators with their customers, providing them with the conversation and the experience of physical contact with works in presence — their sounds, textures, colours and weight — at the same time as they drank tea or bought a book or needles

The objects offered spectators a sensorial and conceptual experience: each set suggested the starting points of its author and proposed different manipulations. The display device used a simple way to arrange the objects, placed on rescued furniture from the institution, on a bench, on a chair or on a table, some suspended on the balcony or in the bougainvillea, others supported by nails on the wall or on a railing, and many on the floor, swirling, always within reach to be touched and moved.

Ceramics has given body to works of Public Art and Participation and, in these practices, artists assume themselves as leaders and mediators, triggering the creative process in each participant and stimulating the interrelationships of groups. Concepts and processes articulate, provoke questioning and generate answers. The discoveries made are adjusted and the work is born from the common, leaving the marks of each individual.

In Portugal, there is a body of artistic and scientific work developed at the CIEBA and VICARTE Research Centres by FBA.Ul researchers where these practices and their theoretical bases are questioned and experimented.

The seminar "Os processos participativos e a cerâmica" (Participatory processes and ceramics) arises from the knowledge of artists and their works made in different countries, in different contexts, according to their questions and operating different models.

Participatory/collaborative artistic practices are led by artists, educators, architects or anthropologists in structures such as educational services of museums or art schools, among others, in actions with different groups of citizens. In this diversity, each new proposal rehearses different methodologies in the production of the works of art, multidisciplinary teams are formed that can resort to strategies used in the social sciences or in education, following the different operative modes of the artistic process.

From the statement, arose the need of meeting to reflect on our experiences, evaluating the results of each project presented, as well as their impact in the place where they were inserted. We have tried to understand how mediation and sharing can enhance results in the field of art and how these contribute to the promotion of awareness of local and universal values and can therefore be a contribution to a more balanced society.

In the book we are now editing, we follow the initial structure of the Seminar, divided into three thematic areas: *Public Space and Participation*

/ Theoretical Contexts and Activism; Interactions / Art and Citizenship; Constructions / Art and Production Sites. The invited speakers were: Cristina Cruzeiro, Elaine Santos, Françoise Schein, Mário Campos, Helena Elias, Maja Echer, Bie Michels, Sérgio Vicente and Zandra Coelho.

The seminar sought reflection and presented a field with multiple possibilities, case studies whose results can be discussed and expanded by readers. We believe that sharing is a fundamental basis for development and that art can be an empowerment of citizens to affirm their culture. In this way, we hope to open space for new works and reflections in future editions and to unite Municipalities, Civil Society and University, to open new opportunities based on experience, sharing and continuous formation.

These events were only possible due to the reception of the Biennale, the enthusiasm of its technicians, the support of the Municipality of Aveiro as well as the encouragement and openness of the president of FBA, Fernando António Batista Pereira, and the commitment of the executive team, Pedro Fortuna and Fernando Quintas, researchers of VICARTE. Finally, a word of recognition to the protagonists of the event, the artists and researchers, who in a generous and open way shared their knowledge, which we believe to be a reference and incentive for the new who venture into these processes of public art.

To all of you I am grateful for the pleasure of our meetings and the learning.

Participation and Work of Art

Pedro Matos Fortuna
181

1

Public Place and Participation: Theoretical Contexts

Producing in common: collaborative artistic processes in Trás di Munti and Lousal
Cristina Pratas Cruzeiro
190

Celeida Tostes: Muro, passage of a shared art
Elaine Regina dos Santos
200

INSCRIRE in the World: ceramics as a tool for teaching a philosophy of life
Françoise Schein
208

Biographies
262

2

Activism, Interactions: Art and citizenship

The constellation as a creative dynamics in sculpture: classroom practice, interaction and participation
Helena Elias
214

Planisphere of Interculturality: a Participatory Ceramic Art Project
Mário Rainha Campos
222

Maypole (mastro) as tree around which we gather
Maja Escher
231

3

Constructions: Art and production sites

Bricks in Madagascar. Aesthetics versus politics of the image in the 'anthropological art act' and its ethical issues'
Bie Michels
239

Which Ceramic Sculptures for the IPS campus?: collaborative methodologies in an academic environment
Sérgio Vicente
248

RESSONANCES
Zandra Coelho de Miranda
255

Participation and Work of Art

Understanding Ceramics as a great technical platform suitable for varied readings makes it an excellent reference for identifying the different modes of participation and sharing that occur in it. The practice of Ceramics is done with the door ajar for technical-scientific procedures and process variants, close to cooking, that bind very primary materials (clays) to sophisticated procedures (localized reduction firing); primitive material controls (pit firing) alongside very new ones (3D printing). While announcing itself, spreads the seductive promise of letting and allowing itself be seen from inside, of altering matter and presenting itself discursively beyond the subject's consciousness. In all this extension, the ambition of some projects warns for the extension of work and of the need for various actors, while it rewards with added value, in the form of the energies of communion, the joy of group identity and the realization, which adds to the self the ambition of the us.

Nina Hole, a Danish ceramist sculptor, had an artistic career deeply marked by the communicational side intertwined with the research and development of the formal structures she pursued. Between 1994, “*The House of the Rising Sun*”, Gulgong, Australia, and 2015, in Guldagergaard, Skælskør¹, Denmark, built over twenty fire sculptures — one of them in Montemor-o-Novo, 2000. These are large-scale pieces, rooted in the architectural forms with which she lived intimately, in the ceramic firing — the firewood, where she has vast work — but above all in the sharing and participation in the ceramic experience. Since the first, with Jørgen Hansen, these sculptures have become increasingly participatory and collective. The architectural form was built *in situ*, with a honeycomb structure made with slabs, by a group of people, usually local, sharing the work for a week or two. After drying, as fast as possible, the piece was covered with ceramic fiber and wood-fired, introduced at its base, with the flames running through the entire sculpture. The ceramic fibre cover allowed the optimisation of the insulation and a progressive translucency of the volume, mixed kiln/ sculpture, which at the peak of temperature, when stripping the fibre, showed a glowing piece, vaguely chequered of full and empty, resplendent and “lit”. On the pieces, the participants sometimes threw wood shavings and colour oxides, creating luminous effects in the session and punctual *reductions* in the ceramics.

¹ <http://ninahole.com/fire/Guldagergaard/Nine%20Hole%20-%20Fire%20Sculpture%20SD.mp4> Consult. Nov. 2020.

The energy created in these meetings was very particular, involving learning to implement and develop a project, exemplified – example and participation remain pedagogical “master keys” – effective production and its extraordinary scale. The project itself was richer than the sculptural form in the strict sense and sacrificed itself for the sake of the event and the performance.

If Hole was interested solely in the object she was creating, she would allow the piece to cool slowly, since much damage can occur if the piece is allowed to experience a rapid change in temperature. But Hole is interested in creating a peak moment, an experience of awe. So just before the sun rises when the dark sky has just a tinge beginning to light the horizon and the piece is at the highest temperature, Hole pulls off the refractory fabric covering. Exposed is a huge glowing form. Everything around is illuminated by the light of its radiating heat. Faces are painted in an orange radiance. The ancient architecture burns and Hole is almost satisfied.²

The *World Clay Stomp* experience began as an alternative to the cost of industrially prepared clay bodies. Joel Pfeiffer asked some friends to help him step on a few hundred kilos of clay and they were surprised by the ambiance created³. The initiative was repeated because the needs were renewed, and its promoters quickly realised that the event had an identity, strongly rooted in the bond that the meeting created and in the relationship between the participants themselves, exceeding the value of the material produced or the pieces that also began to emerge from the sessions.

In one of the initiatives, already international and extended to music, the participants brought their own pieces, which were smashed and pulverized – grog – integrating the “*World Peace Mural*”, Peace Park, Lincoln, Nebraska. In another edition, 1989, 5000 people came together and trampled 8 tons of clay around the theme “*Clay: a Healing Way, impressions of peace and friendship*”. A collective panel was produced and sent to the city of Leningrad (nowadays St. Petersburg) and installed in the (Hotel?) port, followed by an equivalent initiative in Russia, offering in the same year

the “*Leningrad Peace Mural*” to the General Mitchell International Airport, Milwaukee, Wisconsin, USA⁴.

In an equally experimental and *manifest* purpose, believing in an expressive contribution directed towards *primitivism*, Asger Jorn organised in 1954, with Baj, Dangelo and Tullio Mazzottoy (d’Albisola), the *International Ceramic Meetings*, in which Fontana, Scanavino, Appel, Corneille, Matta, Koenig, Giguere and Jaguer also took part. It is the “first experience of the (International Movement) Bauhaus Imaginista”⁵, a long discussion on the nature of art and the social role of the artist, with the International Situationist Movement. The meetings took on a very free spirit, for the artists – most without technical ceramic training, or explicitly denying it as embarrassment – popular and even children came together. According to K. Appel,

“it was like opening the floodgates (...) everyone was busy painting pots and plates and vases, but I preferred to hit the bits of clay I pulled out of the dirt with an iron bar. I beat animal reliefs into the material, and once I had hammered out the shape, I painted it before firing the piece.”⁶

Jorn, for his part, in the broader context of Expressionism and MIBI / IMIB, defends the demonstration that any child is more capable of using *modern* techniques, animating surfaces, than professionals, artists or artisans, referring to the primary heterodox actions – tapping, stepping and immediate pictorial gestures.

Returning to the beginning of the text, the extended procedures of Ceramics are a programmatically friable field for the participation of several individuals: because it proposes an extensive project, because it invites multiple perspectives on the same concept, because it shares costs in the use of one equipment, because it uses the pedagogical potential of sharing and of the neighbourhood of the *other*. If we add to this vocation the specific conditions of the market, galleries, and volume of the expression itself,

2 Idem, Mark Lancet, catalog essay.

3 <https://www.uwlax.edu/ne>. Consult. Nov. 2020.

4 [<https://weirdandcoolstuff.wordpress.com/2012/06/21/leningrad-peace-mural/>]. Consult. Dec. 2020.

5 BAERS, Michael & Ströbel, Iris.

6 Edmund de Waal, p.141.

taken in a collective, we face favourable conditions to participative artistic (aesthetic) relations.

The natural acceptance that the figure of the author acquires various formulations arises from this recognition and appreciation of artistic social *tessitura* (texture): the individual author who anticipates and prints a projected idea, directing the group over which he or she is author(ity) and who assumes final responsibility for the work; the multiple authors associated around an idea, sensitivity, resource or opportunity, these being the true sharing, but where the relationship between author and work remains essentially impermeable; plural authorship, in which several individuals gathered around an idea, contribute with equal status and authority to the formulation of the work, reviewing themselves in it individually and as a team.

The heart of *participatory process* concept can, however, be more intricate, theoretically more sensitive, referring to artistic manifestations of the second half of the 20th century, mostly performative, which some authors conceptually organise in an *Esthétique Relationnelle*⁷, defending, ultimately against many critical voices, an “artistic envelope” with the same name. If we want, we can extend the reflection on participatory practices to the question of authorship — what kind of author is present? Is it individual or collective? What nature has the participation of the operating public? How do we classify the work produced?

In the installation *Trophy*, 2006, which Clare Twomey signed for the Victoria and Albert Museum⁸, the 4000 little bluebirds of Jasper Ware, inviting the elaboration in the notion of value, permanence and collectionism, disappeared in five hours, taken by the visitors, without this being suggested or hindered. Instead of considering the progressive subtraction of the work, let us consider the modifying intervention of the public.

Sunflower Seeds, the installation that Ai Weiwei designed for the Turbine Hall space of the Tate Modern, 2010, consisted of a 100 million (c. 150 tons) layer of handmade sunflower seeds in porcelain, covering the floor. The audience walked on the seeds, touched, played ... and remained on the work. The spontaneous reviews were strongly emotional, sensitive and the reflections of the public went far beyond the proposed concepts

7 Nicolas Bourriaud, 2002.

8 http://www.claretwomey.com/projects_-_trophy.html. Consult: Oct. 2020.

and the contrasts between scales of the formal unit and space of installation, the one and the repetition, the organization of work and consumption.

The two examples show ways of being *open*: works that have been commissioned by two institutions of international reference — *Changes to the public funding of art put institutions such as the museum under pressure to reform, experiment and to widen and attract new audiences*⁹ — obtain answers that challenge the public and give them the expectation of a role, i.e. the author already credited as such, confirms his ability to surprise, creating an extraordinary yet readable discourse, confirming himself to be irresistible. Without the action of the public the work would remain expectant, but the unquestionable of its action is covered with a certain inevitability, reverting to the author the *feeling of himself* — even when the participation in the piece promotes in the public, on some scale, a certain conscience.

The configuration essays and the limit of concepts experience are intrinsic to the very notion of art, even calling into question the possibility of a valid statement, but when we understand participation as an ontological role that argues the depersonalization of the creative gesture, until the eventual “death” of the author”, we paradoxically witness a nomination process centered on the inscription, labeling the ordinary act or object. The attempt to subtract the work of art from the institutional framework of the museum, open to the universal public, is replaced by the specific scheduling of an audience chosen by the author, by the curator, by the gallery owner — more elitist and sealed is difficult to imagine.

The pretension of liberating the work from transcendence, from significance, or from the capacity to question the public by communicating, promotes on the side of an alleged intelligentsia, a feeling of Athena, which transforms into art the banal that it touches. Dangerously, in the discourses that install the so-called fracturing currents, the flexibility called for at first makes it paradoxically pass on more rigid canons than those previously in force and in some way allowed them to emerge “*present-day art shows that form only exists in the encounter and in the dynamic relationship enjoyed by an artistic proposition with other formations, artistic or otherwise.*”

9 Emma Shaw, 2008.

(...) *Producing a form is to invent possible encounters; receiveing a form is to create the conditions for an exchange.*"¹⁰.

The participatory moment is fundamental for the perception of many works, incorporating them. Autonomous is inscribed into other moments of the aesthetic universe, into other epistemological corpus — its socio-anthropological relevance is unquestionable, its importance in the psychology of art and in individual balance is clear, but if it *doesn't matter who speaks*¹¹, it certainly matters what is said.

The aesthetic relationships are broad, including very different activities; they are a significant part of a wider cultural group. The work of art is produced in this context, develops in the mental structure of the game, fertile to the emergence of the imagined, combined with a certain ritualistic need, giving it the weight and hyperbolic meaning proper to meta-realities and fiction¹². Art has a persistent vocation, but liable to readings and classifications temporally differentiated, changeable, articulated with the prism under which we intend to argue. The form, which as a theoretical category embodies the work, appears indispensable not only for its sharing and interpretation, but for its existence; being the object of tension, it adapts and constitutes itself as a historical discourse, inevitably provisional and open. The perception of the aesthetic universe configures a platonic solid which has claimed progressively more vertexes¹³ — art works occupie one of them — but others are occupied by psychology, philosophy, sociology, technology and pedagogy ... if we accept the image of the convex polyhedron, we will accept that the more vertexes it has, the better it will embrace the world.

10 Idem, p.21 ss.

11 Michel Foucault, p.34.

12 Ellen Dissanayake, p.50.

13 Classic, regular, convex polyhedron, 5, with congruent faces.

References

- BOURRIAUD, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les press du réel (Ed. En).
- BANTINAKI, K. *Commissioning the (Art)Work: From Singular Authorship to Collective Creatorship*. The Journal of Aesthetic Education; Vol. 50, No. 1 (Spring 2016), pp. 16-33.
- BAERS, M. STRÖBEL, I. *From Social Democratic Experiment to Postwar Avant-Gardism*. *Asger Jorn and the International Movement for an Imaginist Bauhaus*. [http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5783/from-social-democratic-experiment-to-postwar-avant-gardism?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=767faa7ac7636ec66c97caac9b140814]. Consultado em: novembro 2020.
- DISSANAYAKE, E. (1995). *Homo Aestheticus, Where Art comes from and Why*. Seattle: University of Washington Press.
- FOUCAULT, M. (1992). *O que é um autor?* Tradução portuguesa. Lisboa: Vega.
- HICK, D. H. (2014). *Authorship, Co-Authorship, and Multiple Authorship*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72 (2):147-156.
- NEGRI, A. (2011). *Art and Multitude*. Cambridge: Polity Press.
- PETERS, T. *Participatory Art: Ceramic and social praxis*. Thinking and exhibiting matter in recent art, Hasselt, Belgium, 17-18 Nov 2017. [https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/download/190449f1f1be7aa242b0c46fddb58aaae5f8f5c9e3fe4f843f70230a85b866804/113879/Participatory%20Art_Ceramic%20and%20Social%20Praxis.pdf]. Consultado em: julho 2020.
- SHAW, E. (2008). *Ceramics and Installation*, in *Ceramic Review*, 229, pp. 34-39.
- de WAAL, E. (2003). *20th Century Ceramics*. London, New York: Thames & Hudson.

1

**Producing in common:
collaborative artistic
processes in Trás di Munti
and Lousal**

**Public Place and
Participation:
Theoretical Contexts**

Cristina Pratas Cruzeiro

Collaborative artistic practices of social commitment seek, not infrequently, a dialogic process with citizens. Although in etymological terms there is still no stabilization, it is now clear that these practices are moving in a territory that involves art and politics. In turn, although this is an undefined territory, whose perimeter greatly depends on the ontological approaches of art and politics that are adopted, there is a set of shared elements, such as imagination and creativity, communication or, among others, the vision of worlds.

In terms of historical understanding, these artistic practices “play an important role in establishing a link between everyday cultural participation and the self-awareness of contemporary artistic practice (...)” (Matarasso, 2019, p.19), not resigning to the field of autotelic artistic creation. In turn, in terms of the social dimension, they also play an important role, practicing a vision of democratic culture (Bishop, 2012; Kester, 2015). Thus, collaborative artistic practices socially engaged are characterized by two axes of action: co-creation and dynamics and social conditions, with the first axis being the vehicle of interaction with the second.

In Portugal, collaborative artistic practices socially engaged have grown exponentially in the 21st century, especially in the last decade. This growth will not be unrelated to the national social and political context experienced since 2008. Since there is an objective social commitment at its base, it is a historical fact that whenever crises in economic and political systems – whether systemic in nature or not – manifest themselves, there is an increase in collaborative artistic practices of social commitment. In Portugal, since the Revolution of the 25th of April 1974 this has occurred.

Based on the assumption that “the definition of community artistic practices includes idiosyncratic elements such as, for example, the fact that people from a community are trained in the creative process itself, meeting for the purpose of creating artistic objects” (Cruz, 2017, p.34) is applicable to all artistic areas, its methodological dimension has necessary variations, depending on the disciplinary approach. And although these artistic practices tend to be transdisciplinary, it is a fact that they have an influence from the performing arts area where, in fact, their growth has been more pronounced, also in Portugal.

Nevertheless, the two projects that are confronted in this text are based on sculpture. And although there is an associated performativity in them, through processuality, there is a methodological dimension and a formal and aesthetic approach that distinguishes them in various aspects from other projects rooted in theatrical and performative practice.

Doing, in this case, has an objectual purpose, typical of the plastic arts, which implies the construction and edification in the place.

In turn, those are projects that articulate the artistic and the scientific experience, maintaining an intrinsic relationship with academia. Artistic research therefore assumes academic characteristics, both in terms of building projects and in terms of dissemination activities, many of them made for the scientific community.

‘Trás di Munti’¹

Between 2006 and 2017, the artist Virgínia Fróis developed two projects in Trás di Munti, a town in the municipality of Tarrafal (CMT) (Santiago, Cape Verde), with less than five hundred inhabitants. Community historically shaped by pottery production, the manufacture of clay pieces was an important economic resource for family subsistence until the 1980s, when it went into decline, becoming an activity practically non-existent in the 1990s.

The two projects developed by the artist – Guardar Águas (2006-2009) and Ar no Mar (2014) unfolded on different work fronts, systematized by Virgínia Fróis from a journey based on ‘Listening’, ‘Cooperating’ and ‘Interacting’. These components include the two projects but also other initiatives they have promoted. So, although there are specificities in all of them, it is possible to assume that there was a journey built in a relational constellation.

In this journey, ‘Listening’ began in 2006 with the project ‘Guardar Águas’. In an artistic residency in Trás di Munti, the contact with a group of local potters led Virgínia Fróis to adopt an “exploratory methodology based on observation, direct contact and exchange of stories and ceramic experiences with the group” (Fróis, 2017, p.203). Virginia Fróis proposed then the pottery workshop ‘Modelling the clay to reconstitute the past and build the future’ with the aim of “resuming the operative chain of the local pottery, as it existed in the past, and passing it on to the younger generations” (Madureira, 2012, p.32). This training was led by three women with local production techniques: Pascoalina Borges, Isabel Semedo and

1 In the absence of an official title for the project, the name of the location where it took place was adopted, which is in the municipality of Tarrafal on the island of Santiago in Cape Verde.

Saturnina Tavares, to whom they added about twenty women in formation². From this experience, Virgínia Fróis highlighted the “teamwork, proposing different techniques to achieve different forms.” (Fróis, 2017, p.203) (Fig.1). The ceramic works presented in the exhibition format by the artist in 2006, in Montemor-o-Novo and on the Ilha de Santiago in Cidade da Praia, were carried out with the same methods, shapes and materials as the pottery of Trás di Munti, exploring the idea of emptiness and lightness of water from the learning taken from the ‘Guardar Águas’ project.

‘Cooperating’ arose from the intention to stimulate the artisan activities of Trás di Munti, resulting in the requalification of a former local cooperative. The sculptor has again collaborated with the CMT which inaugurated the Centro de Artes e Ofícios (CAO) of Trás di Munti in 2009³ with the mission of promoting the population’s access to development. Since that time, the CAO has existed as an interpretative, formative, and educational centre, as well as a workshop place, a sales point, and an exhibition place. Virgínia Fróis considers that the creation of CAO was one of the results achieved with the mediation process (Fróis, 2017, p.204) that started in 2006. The interpretation made to the pottery of Trás di Munti and its traditional roots, poured into the project ‘Guardar Águas’, was used here in order to safeguard (Fróis, 2017) and promote the “patrimonialization of the pottery” (Madureira, 2012, p.40).

In this constellation journey, if ‘cooperating’ happened in the relationship established between the artist and the local community – both in terms of cultural mediation and in terms of artistic creation – it was also fulfilled in the relationship that other artists established with the locality, through the artist⁵.

Finally, ‘Interacting’, began in 2013, having been developed over several years, from the artist’s interaction with the potters. The ‘Ar no Mar’ project (2014), which resulted in the creation of a sculptural ensemble made up of several terracotta columns to be placed by the sea (Fig.2), was developed “in a participative model with and for the place”, assuming “the relationship

as a poetic exercise” and the “thought” of *Edouard Glissant* as reference and reflection” (Virgínia Fróis, 2017, personal communication, 28 January). According to the artist, “the creative process was developed from the relationship created between us, from the shared life stories (...)” (Fróis, 2017, p.205) and the work was born from “(...) modes of interaction and diversity of ideas, forms developed by each one, thinking and experimenting with the processes of ceramics, measuring our bodies to establish dimensions (...) building a shared space as a metaphor.” (Fróis, 2017, p.205).

As a whole, the journey taken by Virgínia Fróis in Trás di Munti can be understood as a way of relaunching local culture, seeking to enhance and revitalize pottery production. From the exploitation of the plastic resources of the clay, the constellation of ‘Trás di Munti’ sought to contribute to a thought centred on the empowerment of each one for social development.

In its different components, the initiatives and projects developed lasted for eleven years, and it can be said that there was a growth in the plot, like a network that is being stitched in a processual way, where the path followed was fundamental. In it, the cultural animation component stands out, as Virgínia Fróis refers (Madureira, 2012, p.34), but also the artistic and academic dissemination component, which consisted of exhibitions, workshops, and conferences. In turn, the relational component, which encourages interpersonal relationships, and the social component, also contributed to improving the living conditions of people who participated in different phases of the project⁶ (Fig.3). Although this component had ephemeral elements, the continuity of the platforms and structures created have a relevant social impact.

In terms of producing in common, it is important to mention the different shades present throughout the sculptor’s journey in Trás di Munti. The raw material explored has been for many years the material of choice in Virgínia Fróis’s work and here it was a common denominator in the projects ‘Guardar Águas’ and ‘Ar no Mar’. If ‘Guardar Águas’ is in the field of the cultural animation, there was on it “a very pronounced individual side” (Fróis, 2007, p.90). As the artist said, “Seeming to be the rehabilitation of pottery the main pole, it contains the desire for creation as an interior and silent act.” (Fróis, 2007, p.90), which reveal that the authorship was juxtaposed to the collaborative experience. In turn, the artistic project ‘Ar no Mar’ followed

2 In addition to paying for the training, the Municipality of Tarrafal (CMT) provided the material and allocated a monthly subsidy to the participants (Madureira, 2012, p.32).

3 It counted on the partnerships of the Municipality of Montemor-o-Novo and the Portuguese Cooperation in Cidade da Praia.

4 It also presents as results two academic works that used the work developed in Trás di Munti as a case study (Fróis, 2017, p.5).

5 In this regard, consult Fróis, 2017.

6 Namely for a regular payment to the training potters, the trainees who participated in the courses, the sale of the pieces, the creation of jobs in the CAO, etc.

a collaborative model in the production phase, concretized in the work between Virgínia Fróis and the potters, who conceived most of the pieces.

If we can say, on the one hand, that the collaborative experience constituted itself as an artistic exercise, on the other hand, we can consider that the authorial and creative responsibility of the projects was based on a pyramidal model, with no constant horizontal distribution of responsibility among the interlocutors involved along the journey outlined here. The collaborative practice existed in specific moments – of reflection, conception or production of works – but in general, the individual and object artistic creation of the artist, Virgínia Fróis, stands out.

A Monument to Lousal

The project 'A Monument to Lousal', started in January 2018 in the mining village of Lousal (Grândola, Portugal) and is still under development, at least until 2021. This village, today with about three hundred inhabitants, was created due to the exploitation of pyrite in the 1940s by the company SAPEC, which developed a control over its territory but also over the social life of the population. The shape of the neighborhoods built there had a precise social stratification, dividing the population from their posts and functions in the mine. In addition to housing, all the existing infrastructure in the village – the school, the health center, the church, the grocery store, etc. – were owned by SAPEC, and there was an ubiquitous paternalistic model (Rodrigues, 2005), coinciding with the fascist dictatorship in Portugal.

The Lousal mine started operating at the beginning of the 20th century and reached its peak between the 1930s and 1960s. The process of declining ore mining took place in the 1970s and the mine finally closed in 1988. With its closure, what were the specific ways of life, practices and symbolic experiences of the villagers faced a new phase. The mine was the centre of the Lousal community and the primary cause of its existence. Its absence determined a traumatic social experience that was somehow irrecoverable.

This project began with the signing of a collaboration protocol between the Municipality of Grândola (CMG) and the Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) on 16 November 2017, under the initiative and coordination of the sculptor Sérgio Vicente.

Based on the protocol, FBAUL invited researchers from different areas and academic institutions to join the team responsible for carrying out the project. This team was composed of nine specialists (in Multimedia Art, Anthropology, Architecture, Sculpture, Geography and Art History) and five

students of Sculpture⁷. Although aware of the social fragilities of the place, the project aims to “return art to society” and therefore the techniques, strategies and aesthetic and artistic dimensions were central from the beginning.

As in 'Trás di Munti', the first approach was to the territory and outreach the local community to work together for the public recognition of the collective identity of the inhabitants of Lousal. To this end, several entities were involved – the Municipality of Grândola, the Parish Council of Azinheira dos Barros and the Associação Cultural e Desportiva das Minas do Lousal. Although playing a role of mediation between the artists/ researchers and the population, these entities equally participated in the whole creative process.

The project was structured in two phases. The first, between January and June 2018, corresponded to the development of the collaborative process, through monthly work sessions, open to the entire population and to local entities and associations, and aimed to design the monument (Fig.4). In each session, using collaborative methodologies, the community reflected on Lousal, collectively creating stories about that place and territory, concrete and imagined objects and the scale models of the sculptures. Oral, written and visual registration was used, based on the construction of three-dimensional objects, in relation to which concepts and procedures of the sculptural language were introduced. Progressively and collectively, the theme was decided – the mine –, the concept, the space, the shape, the material and other elements necessary for the realization of the sculptural project (Fig.5).

The second phase, starting in July 2018 and still in progress, will correspond to the production and deployment of the work in the territory. This is a technical phase, related to the execution of the sculptures, under the responsibility of the coordinating sculptor and the team architects.

The process of working with the community, the understanding of how the village space is organised and used and the particular experience in each neighbourhood were taken into account, and from the implantation of one sculpture, seven sculptures were taken into consideration, scattered throughout the neighbourhoods and places of symbolic communion,

7 Team: Catarina Monteiro, Cristina Pratas Cruzeiro, Diana Pereira, Fernando Fadigas, Filipa Ramalheite, Helena Elias, Joana Jordão, João Quintela, Maria Assunção Gato, Maria Elisa, Mariana Vinheiras, Miguel Condeça, Pedro Costa e Rogério Taveira.

such as the hall, the market or the road to Tapada. The first sculpture was inaugurated in December 2019, next to the Association parlour (Fig.6), and two other sculptures are planned for the next two years.

In this project, all the procedures, stages and purposes have been decided together. Thus, the multidisciplinary team prepared each of the work sessions without knowing what would result from it. The roles and resources of each were exponentiated in technical matters, but there was no hierarchy. All participants, be they inhabitants, researchers, artists, technicians, or local politicians had the same authority to negotiate, share and decide.

The artists and researchers assumed the role of stimulating the creation of the group, in the sense that they invited the population and the different local entities to produce an artistic work together. But they tried not to lead or manipulate the results. For their part, the population and the members of local entities — political and recreational — responded to an initial invitation that was understood as a challenge to cross self-imposed limits in artistic matters and which, once accepted, was structured and transmuted into mutual self-confidence.

Final considerations

In common, the two projects have the fact that they use collaborative methodologies, the development of sculptural practices, the relationship to the academic community and local institutions and the fact that they have been carried out in small localities which, in their own distinct context, are dominated by social difficulties of various kinds.

Both still have in common the social commitment that motivated them, albeit from different perspectives. In the case of 'Trás di Munti', social action is more visible, in the sense of promoting and creating cultural structures and jobs. In the case of 'A Monument to the Lousal', creative empowerment of the community stands out, in the sense that there is a strong commitment for the working sessions to contribute to it.

If the two projects share a commitment to communion that involves artists and other participants, the community, academic institutions and local government, when we consider the purposes of local power structures, the distinctions become evident. The CMT aims, through the project, to increase tourism, promoting the revitalization of a traditional activity. The collaboration with CMG integrates the camaraderie purposes of social empowerment. Although tourism can also be boosted here, the Lousal

project does not recover or intend to revitalize mining activity or any other activity linked to the place.

Finally, in the case of the project developed in Trás di Munti, there is an aesthetic compromise shared between the conceptual vision of the sculptor Virginia Fróis and an identity interpretation of the pottery tradition. This commitment determined an aesthetic compatibility between the artist's individual plastic work and the work done in collaboration with the potters, following a mixed model where collaboration coexists with individual creation. In the case of the project developed at Lousal, it is the collaborative model that takes revenge.

But despite the distinctions, quoting Grant Kester, transformative nature is present in both projects, evident in the "ability to produce new looks (...) on the constitution of power and subjectivity." (Kester, 2015, p.79). And it is achieved by producing in common. The degree of interdependence of all those involved and the recognition that none of them alone could achieve the same result is what characterizes them.

References

BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso Books.

CRUZ, H. (2017). *Criação artística e participação — O caso do projeto Mapa*. Cruz, H., Bezelga, I. e Aguiar, R. (2017) *Práticas Artísticas: Participação e Comunidade*. Évora:

CHAIA/UE Centro de História de Arte e Investigação Artística — Universidade de Évora, pp. 29-44.

FRÓIS, V. (2007). *Estar ou ser margem*. Matos, S.A. (2007) *Margens*. Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento, pp. 87-91.

FRÓIS, V. (2017). *Art Projects with a Group of Women Potters of Cape Verde: Air in the Sea and Save the Waters*. Duarte, E., Gonzaga, S. e Nolasco, A. (Ed.) *Senses & Sensibility'17: Design Beyond Borders and Rhizomes*. Lisboa. UNIDCOM/IADE, pp. 199 — 206.

KESTER, G. (2015). *Sobre a relação entre teoria e prática na arte socialmente comprometida*. Castellano, C.G., Raposo, P. (Org.) (2019) *Textos para uma História da Arte Socialmente comprometida*. Lisboa: Sistema Solar, pp. 77-86.

MADUREIRA, T. (2012). *A revitalização da olaria em Trás di Munti e os seus significados locais*. *Loiça pintada não é património?* Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

MATARASSO, F. (2019). *Uma Arte Irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

RODRIGUES, P. (2005). *Vidas na Mina. Memórias, Percursos e Identidades*. Oeiras: Celta Editora.

Celeida Tostes: *Muro*, passage of a shared art

Elaine Regina dos Santos

1. Introduction

Celeida Tostes, Brazilian artist, was born in 1929, in the city of Rio de Janeiro, where she died in 1995. She had academic training in the areas of art and education, to which her life was dedicated. In 1957, she graduated from the National School of Fine Arts of the University of Brazil, in the Serial Engraving Course. She was a student of Oswaldo Goeldi (1985-1961), one of the great names of Brazilian Modernism in Plastic Arts, with whom she participated, in Eastern Europe, in the Collective “Gravuristas Brasileiros” (Brazilian Engravers), her first exhibition. She has received several awards, including scholarships in art, education, metal enameling and ceramics, in California, New Mexico and the United Kingdom. Knowledge of the materials of enameling metal, which are part of the nature of ceramics, associated with contact with the artist Maria Martinez, in internship in New Mexico, to the memories of childhood, determined ceramics as her art, and the clay became expressive material of her poetics.

The artist dedicated herself intensely to secondary education, until around 1976, when she was responsible for the course “Oficina Artes do Fogo e Transformação de materiais” (Fire Arts and Materials Transformation Workshop), at the School of Visual Arts – EAV¹ – of Parque Lage, south zone of Rio de Janeiro. The teaching was based on experimental work, research, and artistic language, focusing on the technique and sensory aspects of ceramic processes and procedures. With her affectionate and aggregating characteristic added to the work of art and research, in a constant exercise of creative freedom, she was responsible for the generation of many artists, and continues influencing researchers until today.

In 1978, Celeida began making ceramic balls, many balls. According to the art critic Frederico de Moraes, the quantity inserts monumentality into her work and breaks with traditional ceramics, placing her work in the field of contemporary art. “So she monumentalizes in size and quantity, because her works are ten thousand eggs, a thousand this, a thousand that” (MORAIS apud SANTOS, 2011, p. 92).

When developing the “*Bolas*” (Balls), the artist was interested in knowing the interior of the objects, in the search for the symbolic value of an interior space. In this way, she unveiled analogies in the procedure of the invention of form and discovered its intrinsic relation with the earth.

My job is birth. It was born as I myself was born – from a relationship. Relationship with the earth, with the organic, the animal, the vegetable. I have mixed the most diverse and opposite materials. I have entered into the intimacy of these materials that have been transformed into ceramic bodies (TOSTES, 1979)².

In the balls, scissions appeared, which alluded to vaginas, passages. The metaphor generated an emergency in having her body mixed with the material of work, the clay, being part of it, resulting in the performance *Passagem*, of 1979, recognized by the artist herself and by the critics as her masterpiece.

The “*Passagem*” (*Passage*) was made in her flat, where she lived and worked. After building a large clay vase and bathing in clay, the artist enters it and, with the help of two assistants, she is closed there. She remained contained as long as she could stand it, until she felt expelled, then she came out, she was reborn. The vase, which could be just a pot, a mortuary urn or a womb, acquires a cosmic dilation. Celeida called it “*ventre da terra*” (earth’s womb). Symbolically transporting her body to an organic ancestry, the urgency of life emerged. The whole process was recorded by the photographer Henry Stahl.

2. The sharing

In 1978, Celeida coordinated the Project for the Implementation of Utility Ceramics as a Professionalization in the Estevão Pinto Women’s Penitentiary, in Belo Horizonte – MG, integrating community activity to her work. She also worked at the Lemos de Brito Penitentiary in Rio de Janeiro.

1 Founded by Rubens Gerchman in 1975, EAV was conceived as an Experimental Art Center, becoming a great cultural powerhouse of resistance and coexistence. It hosted some of the most important cultural events of the time and brought together great names of artists and intellectuals.

2 “Redescobrimo a terra-mãe”. O Estado de Minas newspaper. Belo Horizonte, September, 1979.

With a pioneering attitude, she offers a sensitive way for inmates to express and value their creativity and work.

The artist has worked in various parts of Brazil with projects aimed at the recovery and rescue of cultural memory, as in the Project of *Cerâmica e Azulejaria Maranhense* (Maranhão Ceramics and Tiling) which aimed to recover the historical tile facades of São Luiz and Alcântara, in Maranhão. Also the Project *Tecnologia e Função Perdida* (*Lost Technology and Function*), which aimed to reconstitute techniques of Brazilian indigenous ceramics in the process of disappearance and others already extinct, among other initiatives.

In 1979, she was invited to visit the “Morro de Chapéu Mangueira”. Climbing the hill, with students from EAV, she slipped and when touching the clay she noticed the good plasticity and potential for developing ceramic activity with the community. During the samba, she presented the idea to the leaders of the association “Amigos de Chapéu Mangueira”, which was promptly accepted, from where the Project “Formation of Utility Ceramic Centers in the Communities of the Urban Periphery called Favelas” was born, and consisted of a proposal to use art as an instrument to rescue local culture and integrate knowledge. What began as a proposal for a Utility Ceramics Workshop to generate income, rescue culture and memory, and exchange experience between the community and middle class students, provoked many other social actions, such as setting up a dental office to serve the community.

3. O Muro e Mil Selos (*The Wall and Thousand Stamps*)

From her particular experience with clay, Celeida gives way to the construction of collective works, participatory works. The involvement with communities, especially “Morro de Chapéu Mangueira”, promotes the “mutirão” (collective mobilization to achieve a goal) for the construction of some of her works.

The *Muro*, a monumental work from 1982, was composed of several large adobe bricks built with the collaboration of artists, students and teachers from “Parque Lage”, by residents of “Chapéu Mangueira”, by street passers-by, by friends, many of them summoned through a pamphlet distributed around the city. Eating together, a “angu à baiana” and a “tutu à mineira”, typical Brazilian dishes, was also part of the her performance. The *Muro*, proposal of environmental art, was the integration of different social groups through creative action. As the artist herself liked to call, “ a task force of

different classes “. Such processes and procedures were part of the concept of the work.

‘Muro’, wall, fortress, protection, separation. Wall is communication cut. It is defense, but it can be prison.

The ‘Muro’ carries within itself the stigma of duality. It delimits the space between one and the other.

It is a space of exclusion.

The exclusion mechanism of the wall is the mechanism of exile, of the purification of urban space.

For me, ‘Muro’, the wall is a symbol of construction of man.

(TOSTES, 1982)³.

The work was the result of several months of research on pre-Columbian bricks and the chemical analysis of João-de-barro’s houses⁴, which were part of the work *Aldeia Furnarius Rufus*, of 1981. From her research, Celeida concluded that the composition of the adobe is very similar to the composition of João de Barro’s houses: 70% clay, 10% straw, 2% grass and 15% manure. 10 tones of clay, 2 tones of ox manure, a quarter of a ton of rice straw and grass were used in the construction of the ‘Muro’.

Muro, which reached the measure of 16m x 4m x 0.49m, participated in the “V Salão Nacional de Artes Plásticas” (5th National Exhibition of Plastic Arts), in 1982, held at the Museum of Modern Art – MAM – in Rio de Janeiro. In the same hall were presented the *Mil Selos*, work inspired in the foundation tablets of construction of the Sumerians, with which received the prize for the whole of work.

Being mounted in front of the MAM, the *Muro* was a cause of controversy. The director of the museum considered it a disrespect to have a work made from manure there. The intervention of other institutions was necessary to maintain it. The work eventually earned her an invitation to participate in the setting of the film *Quilombo* and an invitation to participate in the XVII São Paulo Biennial.

3 Text of the artist in the folder referring to the work.

4 The João-de-barro or forneiro (*Furnarius rufus*) is a bird native to Argentina, Bolivia, Brazil, Paraguay and Uruguay. It is known for its characteristic oven-shaped nest, built with mud mixed with straw and fresh manure.

In the project for the Bienal, Celeida proposed that prisoners from a Penitentiary in the interior of São Paulo would build a wall:

[...] The inmates would build a wall inside the prison, and would paste messages all over it. Not only written messages, like in the Wailing Wall, but also messages from their own hand. The wall would then leave the prison. This business would give you the creeps, because inmates remain inside, but the wall is released. [...] a wall, which is a de-wall at the same time. [...] (ÁQUILA apud SILVA & LONTRA, 2014, p. 279).

The proposal was not accepted by the Biennial and the invitation that Celeida Tostes had received was not consolidated.

The *Muro*, which can mean separation or seclusion, for the artist symbolizes the construction of man himself. In proposing the aesthetic visuality, she alluded to the tension of the space that the wall separates, but which could accommodate. For Historian Carmem Vargas: “[...] The idea is that the wall made in joint effort does not separate, but rather brings them together. It is made on both sides ... Imagine a wall built on both sides! In general, one [side] builds the wall against the other. [...]” (VARGAS apud SILVA & LONTRA, 2014, p. 231).

The artist did not engage in any political party, but made her art politically. *Muro* can also be called “Sharing the Sensitive”, where, for Jacques Rancière (2005), politics can be analyzed as dissent, difference, in a permanent search for dialogues to understand the way of being and being in the world. It is an “open work”, in movement, it offers the user a work to finish, and although it proposes to do it together, it knows beforehand what it wants as a result. According to Umberto Eco (1991, p. 62) works in movement are not something at random, they are achievements of a formativity thought out beforehand by the artist. However, despite the project previously conceived, according to Luigi Pareyson’s concept of formativity, there is also an invention of how to do it while doing it, in such a way that the process is implicit, in which part of the work is created while it is being done, and in making this discovery together it is shared.

4. Considerations

The British art historian Claire Bishop (2012) identifies that it is from 1990 onwards that the wave of artistic interest in participation and collaboration occurs, but identifies practice at the artistic vanguards, around 1917. The wall was built in 1982. The work is confirmed as pioneering and innovative even in the rejection of the work by the director of the Museum of Modern Art, who did not reach understanding. In Brazil, examples of participatory art, in a sensory and relational field between artist and public, from 1960 onwards, left great influences, such as the works of the neoconcretists Hélio Oiticica, Lúcia Clark and Lúcia Pape.

At *Muro*, Celeida Tostes invites the other to make art together, to reflect on the history of humanity from the contemporary. It proposes an integration of social classes to a diverse public: artists, non-artists, friends of friends. Seeking to rescue in some way the vernacular architecture, she proposes a relocation of signs and symbols both conceptual and ideological and formal. She presents the proposal of sharing in this construction, innovating both in material and procedural aspects. She makes an exercise of gathering social fragments, using metaphors linked to its theme and to its breaks with the tradition of the ceramic process.

She proposes a new way of making art and education. Her individual experiences and repertoire are at the service of the construction of collective meanings and, the participation of the public gains importance in the activation or realization of her proposal.

Possibly this was a way to achieve the monumentality of her work, help of work. However, the artist could make another choice, hire workers. This was not the case, when they were invited, these people were elected, and when they accepted the proposal they were considered and integrated into the concept of her the artist’s work.

By working with the powerful symbol *Muro*, Celeida proposes a break for common, linear thinking. By suggesting a bridge between praxis, teaching and art, she promotes an aesthetic that unveils the tensions of existence and establishes ruptures with conventions and norms, suggesting new discourses and narrative.

The words of François Matarasso (2019, p. 221) help to conclude: “Art does not change the world, but it changes the people who change the world. Participatory art allows us to do it together [...]” Work like that of Celeida Tostes “changes lives. It empowers and emancipates. It strengthens the community. It is a source of hope in uncertainty”.

References

BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

ECO, U. (1991). *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8ª ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva.

MATARASSO, F. (2019). *Uma Arte Irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. Trad. Isabel Lucena. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PAREYSON, L. (1993) [1954]. *Estética. Teoria da formatividade*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

RANCIÈRE, J. (2009). *A partilha do Sensível. Estética e Política*. São Paulo: Editora 34.

SANTOS, E. R dos (2011). *Celeida Tostes: O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo.

SILVA, R.; LONTRA, M (2014). *Celeida Tostes*. (Orgs.). Rio de Janeiro: Memória Visual.

INSCRIRE in the World: ceramics as a tool for teaching a philosophy of life

Françoise Schein

Ceramics as a tool for teaching philosophy

What could be the link between ceramics and philosophy? Why and how is this multi-millennia-old earthenware material used today for teaching philosophy? On the one hand, its small square format, its dimensions of 15 x 15 cm and its terracotta material of varying colours, none of these data connects it, a priori, into an intellectual approach of analyzing the world, but rather into the field of aesthetics and decorative finishing in architecture. And if I told you that it serves as a social link in the most disadvantaged areas of the world you would not believe me!

On the other hand, I was trained as an architect and urban planner and nothing predestined me to love the azulejo so much!

And yet it was with my discovery of this material, the azulejo, in Lisbon in 1991 that the course of my life and that of my artistic work on human rights changed radically.

As an artist and architect, in 1989, I initiated a series of monumental projects on the dissemination of human rights in cities subway' stations all around the globe. In spite of the obvious utopia of this project, things were progressing well and the subways of the world were receiving me very positively.

So in 1990, I arrived in Abruñeira, near Sintra, 40 km from Lisbon — to start the production of the «Parque» metro station that the Lisbon “Metropolitano” had commissioned me. They knew my work from the Paris’ “Concorde” and the Brussels’ St. Gilles metro stations which I had just finished and which were entirely dedicated to human rights. I had created them with white and blue beveled stoneware tiles, produced in a French factory in Beauvais where artists could “place orders” but could not work within the factory.

As soon as I arrived in the industrial zone of Abruñeira, I started a real “artist in residence” experience, inside the Portuguese factory. I was almost living in the factory; it was a real technical and human discovery, because the factory offered a huge workshop space where — with other invited artists such as Resende or Cargaleiro — I could paint my fifty panels of 12 square meters each. At the same time, I could easily supervise the craftsmen and woman who were producing by hand the thousands of alphabetical letters on azulejos that were necessary to create the entire text of the 1948 Universal Declaration of Human Rights. The Declaration is permanently installed with 450,000 tiles on the gigantic vault of “Parque” station.

It was an extraordinary learning experience to be able to live and learn with chemists, technicians and engineers and above all with top quality

craftsmen, living and learning with them, the thousand-year-old Portuguese tradition, which has developed to become its most famous image in the world.

«Parque station» is designed into 50 monumental maps which are cartographies that tell the maritime history of the Portuguese navigators during several centuries. In order to tell these stories without using too many words and explanations, I opted for the creation of a graphic alphabet made of hundreds of hieroglyphic images. By inscribing them inside all the 50 maps with lines and arrows, they allowed me to tell this long navigators’ story. These little drawings were created by me but also by my young assistants, to whom I offered the opportunity of creating these figures in their own style. I did not want my only style, on the wall, on the contrary, I thought that with multiple styles, the artwork was going to be more universal. This unconscious method of working led me later to create participative art with many other people.

It was also during this one year period of intense work, that I understood the phenomenon of physical and mental attraction that this small square made of clay — the azulejo — produced in me. The more I worked, the more I painted creating images and texts, the more I was immersing myself into the feeling of the timeless history of the first tool ever created by *Homo sapiens*.

I have always wondered why, the azulejo creates an immediate sensation of aspiration and concentration for all those who adventure into it? After years of practice I have concluded that, as the work on these tiles refers to, which is the first and oldest invention of the “*sapiens*”, the handling of these tiles and painting on it, are inevitably inscribed into our DNA...!

Due to its small size, the earthenware azulejo concentrates people, it captures the mind and allows everyone to think while doing an astonishing and always unique work. Its square shape is already a thought grid. Infinitely reproducible, it offers a mathematical and geometric basis, two coordinate axes to refer to, when placing images, texts and colors. Azulejo is geography, it is deeply cartographical and innovative. It is an ecological practice.

My apprenticeship in Portugal was a technically and human discovery: the fullness in which it brought me, is reflected within the immensity of the work that is today the Lisbon «Parque» station. Living almost a year in a factory with the workers marked my mind, oriented my hands and stamped my thoughts.

Soon after having created several human rights stations in azulejos in Europe, in 1999, I went to Brazil for personal reasons, to adopt a child. With my rich baggage made of the new technique, an aesthetic referent and an emotional knowledge of the rich Portuguese culture, I discovered Brazil where injustice was so visible all over the country; it was

blatant and shameless. I spent almost a year in Rio de Janeiro through multiple visits to favelas and orphanages, in search of a child I would want to adopt.

I had chosen this country out of my love for Portugal and to allow myself to speak the beloved Portuguese language for the rest of my life, but I quickly realized that the issue of human rights was totally absent for the vast majority of the population who didn't even know what it was all about!

It was at that time that I decided to start a new major human rights' project, creating a transversal method that would unite different typologies and fields of actions, going from educational, to artistic and to urban fields. So, with a local team, we created a travelling workshop for human rights education using ceramics and aimed it at the most disadvantaged populations in Brazil. Then, using azulejos as a creative tool, we produced a large number of panels (approximately 50) on this philosophical theme, scattered throughout the streets of the many favelas of «Rio de Janeiro». We worked with thousands of pupils in hundreds of public schools.

Today after 20 years of work in Brazil, there are two permanent teams, based in Rio de Janeiro and in São Paulo. With my collaborators, we have created 3 subway's stations and more than 50 projects in underprivileged quarters the 3 major states of Rio de Janeiro, São Paulo and Brasilia.

In 1992, I created the Association INSCRIRE (www.inscrire.com) to develop and finance these projects all over the world. In 2021, we have created an important retrospective exhibition at the Rio de Janeiro's Paço Imperial Museum. The exhibition is called: "Luz no Brazil".

Over time, the dual method of teaching and creating, has been refined and developed to offer a ludicrous Pedagogical Tool Kit to the educational system. The tool Kit offers to the secondary schools' teachers, an easy way to reach the pupils and the entire teaching staff. Our method encourages personal reflection on each article of the human rights and duties towards society. During our reflection workshops, each student has to construct a narrative which he or she writes and then transforms it into a figurative image on paper. Then, after an exhibition and a selection by a jury, the selected images are created in azulejos by the participants, in a preformatted balloon shape. This sort of bubbles of reflections are graphically installed in a general plan that is always designed beforehand.

As a result, to make a 10 to 20 square meters artwork in azulejos in a city, and using our method, we reach a very large number of pupils in the school, a number that varies between 500 and 1000 students per school.

More recently I have created a new concept for a very popular perennial urban sculptural monument in the form of a Banquet, made of steel, wood

and painted azulejos. The public Banquets bring together around its creation as many people as the work can contain. Participation acts in two ways for these works: firstly, for the creation of the tabletop in azulejos, the inhabitants of the neighborhood are invited to paint "a plate" on 4 azulejos which are thereafter integrated into the table. The themes used for the works vary but emphasize the issue of solidarity and community. Once the sculpture has been installed on its final city's site, it begins its own life as a public table and attracts the people every day to meet and dialogue. Like the classic fountains, my Banquets have become places to meet and live.

Building a democracy is a slow and very fragile process, the contemporary world proves it every day.

Since 1989, as an artist, I have always wanted to take an active part in the society in which I live. We can all do it from our respective positions. My tools being art, architecture, geography, philosophy and the materials of my choice, I was able to create a singular way of inviting people to work with me on questioning the notion of citizenship.

By inviting them to enter into my works — which I continue to sign — I offer the participants the opportunity to reflect on the fundamental questions of citizenship, justice, dignity, solidarity, freedom, fraternity and the dissemination of human rights, with an amazing technique that I discovered in Portugal.

This work, that I have been practicing among a team for so many years, is a real physical and mental pleasure for me and for others, a pleasure increased even more by the observation of the pride born in each one of those who are creating with me a monumental work of art in our city.

2

**The constellation
as a creative dynamics
in sculpture: classroom
practice, interaction
and participation**

**Activism, Interactions:
Art and citizenship**

Helena Elias

Introduction: practice and possible sites for the event

As part of a reflective practice work, this article describes part of a post-doctoral research in sculpture, which had as broader objective, the generation of conditions for artistic creation to take place (in the sense of A. Badiou). The work, of a theoretical and practical nature, was constituted as an exploratory study to build a critical position on the artistic creation and the places of possibility of an event to occur, in the sense Alain Badiou's terminology. With this general framework, the activities carried out by the artistic researcher led herself and the participants to experience the provisional categories of drawing and sculpture in various creative environments and contexts. The tale of Dibutades, told by Pliny, was the metaphor of this research, because it is considered the founding myth of the plastic arts, and because it contains in its genesis, the hypothesis of the creation of drawing and ceramic sculpture¹. Within this post-doc project, artistic research is characterized by the close interaction between research and artistic practice (Borgdorff 2012, Kjorup 2011). Knowledge of the two fields influences them mutually and creates a hybrid field by contamination. While experiencing research that takes a practical component as fundamental, the post-doc artistic researcher experienced what Donald Schön (1983) defines as practice: what is both the performativity of particular actions and the preparation for such performativity through repetition. In line with Schön's thoughts regarding praxis, the artist-researcher have also incorporated into our practice what Loxley defines as performativity: the term is used as an adjective denoting the performative aspect of any object or practice under consideration (Loxley 2006). In this sense, the reflective practice developed during the research led the artistic researcher to focused more on the processes that emerge creatively from multi-sensory contact with matter, whether this is the clay material or the context, environment, and their many stages, rather than on demonstrating mastery of the experience embodied in their technical properties, behaviors or effects. In fact, one may consider the context of the specificity of the ceramic material, which connects the condition of specificity of the medium

1 Plínio the Elder tells us in his Natural History work that Dibutades, knowing that his beloved would go to war, decides to draw his portrait. When observing the projection of the lover's shadow on a wall, Dibutades pictures his image through a contour line. His father, a potter called Butades, later adopted this technique for the modeling of busts.

as understood by Krauss and the emergence of the recognition of a material practice. Through a material practice that seeks the conditions of possibility of the event, certain elements of action have emerged, through repetition of patterns, difference and juxtaposition, which could also be defined by the literature that regards to artistic creative operations: constellation, migrant image, *montage* operational table, or "tessera". These elements became fundamental in the connections that were experienced through the matter, which we called places of possibility of the event (Alain Badiou), and from which the artist-researcher has proposed to work on: classroom, studio/workshop and artistic residency. These dynamics, resulting from the practice/reflection in the field of ceramic sculpture, has, in its turn, embodied various forms of participation regarded the quoted matter.

The dynamics of a constellar practice: migrant images, montage table and "tessera"

Ideas are to objects as constellations are to stars
[translated from Trauerspiel, 1928]. *The Origin of German Tragic Drama*, Walter Benjamin

The constellation, according to Benjamin, emerges from the conjunction of certain factors that become significant for a situation, a process, or a structure. They result from the arrangement/re-grouping of certain elements, which configure a pattern that is recognizable. In fact, the artistic practice that developed either in a classroom context or in a studio or residence context, proved to be connected through concepts, which looked at each other and produced actions. However, if the idea of constellation is fundamental for Walter Benjamin, is no less important for Adorno, for whom the particularities and phenomena are open to be theorized and conceptualized, in order to make sense². To classify and conceptualize something means to bring to our understanding of the world, namely manifestations that are not ready verbalizable and that are offered to give meaning, as we identify them and interpret hypotheses of meaning. When we interpret a concrete phenomenon, we aggregate several concepts, which connect and juxtapose themselves through our reading of our artistic

2 Adorno is critical of any notion of universal meaning.

practice, namely the performativity of material making. It was within this framework that the artistic researcher has developed the work, integrating creation into participative moments and calling for various practices that are addressed either by archaeology, anthropology, literature, or art history. Similarly, the production of knowledge within this process is not established a priori, but through performative practice in research. In so, the artist's creative process thus becomes participatory, shareable, and shared by other peers, who may feel inspired by (artistic) processes and not be exclusively summoned to enjoy the results (the artistic object).

The structure of connectivity that was established within this research, was that of the constellation. In this practice of constellation action that was assumed, two processes of performativity were also identified: i) the montage table, an experimental method made of processes that generate operative affinities at the level of artistic works in progress in research. This is what Didi Hubermann calls an operative field of work, identifying it both in the methods used by contemporary artists and by artists of the European avant-garde³. ii) creative action from the *tessera*. The word *tessera* refers to a fragment that, together with other fragments, reconstitutes the whole; Harold Bloom, in the anxiety of the influence, identifies in the forms of artistic creation various operative concepts, among which *tessera*, defending the term as “complement and antithesis”. The author “completes” the work of his precursor, retaining his terms but giving rise to a new meaning. Bloom also refers to ancient collective rituals, in which *tessera* was used as a password or recognition element for something to be achieved.

The interaction between classroom practice/studio-workshop

Through the constellation practice, the artistic researcher embraced the heuristic method (the montage table as a field of operations) which occurred with the assembly of heterogeneous images, which were reorganized according to a material evidence, to complete or to give rise to a new meaning, through a particular element, belonging to another content. Through this approach, the artist-researcher has designed several

³ The author shares the method in the practice of art historian Abi Warbourg, whose work carried out in Atlas Mnemosie was guided by elective images, migrant images that emerged in different contexts / environments over time (surviving image).

opportunities to encourage participation, depending on their degree of involvement, the environment and the dynamics proposed.

Both the emergence of the concepts of montage table and *tessera* had their manifestation in the artistic works that took place in the mentioned environments of this artistic research. The interaction between these environments had drawing and ceramic sculpture as provisional categories of work. Both instances of research, namely the class teaching-learning practice and the individual artistic practice occurred in the classroom space. This allows the activities developed to become more connectable and shared without a pre-defined structure or role hierarchy (Rogoff 2008) on the teaching/learning/creative environment. A set of exercises to be developed by the students from the Technological Studies and Ceramic Laboratories units was created while considering the tale of Dibutades as a starting point for sculptural practice. As a starting condition, the line contour was assumed as the generating matrix of a three-dimensional form.

Although in the visual representations of the tale of Dibutades from the eighteenth and nineteenth centuries a variety of drawing tools is depicted as the instrument that outlines the beloved shadow (brush, pencil, bar, stick, etc), Pliny did not emphasize any drawing instrument through the passages that complete the myth in the various volumes of the Natural History. This vagueness was, in the classroom, the motto for the exploration of clay in multiple stages — To speculate on the relationship of drawing and ceramics through the material as a scratching/mark making action element. The different properties of the clay body gave rise to different expressions (hard, soft, dry, wet). These explorations occurred both in the context of classroom practice and in individual artistic practice simultaneously.

Through art dematerialization formats, such as conversations, discussions, knowledge exchange, construction of situations in class (Podesva, 2007), the class practices performed also acted as artistic work and blended with the researcher's artistic practice. Examples of such include *Concavo & Convexo* and *Triticum* — a collective installation in circulation, comprising documentation elements to stimulate the development of work carried out in the ceramic laboratory class.

Among the many visual representations of the myth of Dibutades that have circulated mainly in classical and romantic European contexts, as stated elsewhere in this article, there is the Johann Hummel's engraving, entitled *Origin of the Drawing* (1835). This representation shows the relationship between the drawing and the birth of ceramic sculpture, through the hand that draws and the hand that is modeling simultaneously. Just as the outline made by Dibutades captures the shape of his beloved,

so a similar line becomes the material guide to shape the ceramic vase, whose silhouette, her father Boutades, tactilely models in clay without looking at it. This image depiction, led the artistic-researcher to experience the migration of the line as a generating matrix (in the sense of the migrant image proposed by Georges Didi Hubemann) in operations such as moving/directing/inscribing/printing /modeling/moulding.

The success of the experiences performed within the class practice context, has conducted the research to further developments, following the matrix and its registration/moulding/printing indexes and records, as it was the #Coleex – an event for experimenting collaborative ethnographic devices (Elias & de Luca 2019). The proposed “The Simptom Book”, which ran out through all the post-doctoral work, as well as the residence and exhibition “What’s in a line”, quite focused on tactile perception, incorporates that same experimentation on migrant images, as well as on the one of tessera, constituting a montage table of operations involving the categories of drawing and ceramic sculpture.

About the dimensions of participation in this practice...

In this article, an interaction was mapped and interpreted. In such cartography, a participatory creation emerges in various journeys between the environments established within the research, namely to desire the places for the condition of possibility for the occurrence of the event (as in Badiou’s terms). Participatory dimensions, which have been connected with diverse shared moments, have been foregrounded as well. The definitions of participatory processes proposed by Helguera (Helguera 2009) can be borrowed to chart the participatory moments undertaken during the research within the proposed matter – class practice, individual artistic practice, and residency/workshops. In class practice – where challenges are launched to the students (data), but allowing them to take different creative paths where and when different participative creative interactions take place in the sharing of making as a teaching/learning/creative practice (Drawing matrix / tessera / Montage Table / migrant images). A collective creative participation has emerged from the course of the exercises launched: In Technological Studies a collective panel was developed for engobes and glazes in ceramic pieces. In class practice / artistic practice – Triticum and *Concavo & Convexo* installations, montage tables participated collectively in the Ceramic Laboratory students developments, while establishing a device that in turn was deepened as a

method for collaborative research between art and anthropology. Between artistic practice/residences: Also in the relationship that the artifacts presented in the symptom book⁴, the body of works of the pos-doctoral research, establish with other artifacts to design a site-specific environment as a collaborative research practice; The artistic residences comprised exhibitions and workshops such as *What there is in a line*, where there is a sharing of artistic processes that mean to create individually or collectively, sometimes establishing only a nominal participation with the audience, sometimes outlining a direct and creative participation.

4 <http://bibliotecaunl.blogspot.com/2020/01/exposicao-livro-dos-sintomas.html>

References

ADORNO, T. W. (1973). *Negative Dialectics*. London: Amsterdam: Routledge & Kegan Paul.

ALVESSON, M., & SKÖLDBERG, K. (2009). *Reflexive Methodology: New Vistas for Qualitative Research (Second Edition)*. Thousand Oaks, Calif.; London: Sage Publications Ltd.

BADIOU, A. (2003). *Fifteen Theses on Contemporary Art*, talk at the Drawing Center.

BADIOU, A. (2007). *Being and Event Continuum*.

BORGENDORFF, H. (2011). *The production of knowledge in artistic research*.

BENJAMIN, W. (1977). *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso.

DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Atlas ou A gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM.

ELIAS, H. (2016). *(C)artografias de uma Prática Reflexiva, Conversas à volta do Cru e Cozido*, 2015.

ELIAS, H., DE LUCA, F. (2019). *Atlas: Matrix: diário de uma prática colaborativa*. GIS — Gesto, Imagem e Som — Revista De Antropologia, 4(1), 73–93.

HELGUERA, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art*, Jorge Pinto books.

KJORUP, S. (2011). *Pleading for plurality: Artistic and other kinds of research*.

LOXLEY, J. (2006). *Performativity — The New Critical Idiom*, Routledge.

PODESVA, K. (2007). *A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art* Kristina Lee Podesva, Pilip Magazine, summer 2007.

ROGOFF, I. (2008). *Turning*, E-Flux Journal, November 2008

WISE, M. (2007). *What can local circulation explain? The case of Helmholtz's Frog-Drawing-Machine in Berlin*, in Journal of History of Science and Technology, vol. 1, 2007, http://www.johost.eu/vol1_summer_2007/vol1_mw.htm

Planisphere of Interculturality: a Participatory Ceramic Art Project

Mário Rainha Campos

The **Planisphere of Interculturality (PI)** is a participatory ceramic tile mural in Monte de Caparica (Almada, Portugal). It is the result of an educational project of social cohesion in school setting, with resort to voluntary participation. It continued an existing dynamic of Public Art with Community Involvement, starting in Monte de Caparica with the **Monument to Multiculturalism**.

Public participation in these two artistic creations involved residents of Monte de Caparica in the symbolic and physical transformation of their public space and in the design of the Fróis Civic Center. The creation of this Civic Center was part of an urban regeneration program for critical neighbourhoods (Polis XXI), which intended to create a new urban centrality in this peripheral territory. It includes a public swimming complex; the Municipal Library Maria Lamas; the new headquarters of the local association (Clube Recreativo União Raposense); an urban park with a sports field and outdoor stage with amphitheatre; besides the two public artworks mentioned before.

Public Art with Community Involvement

The **Monument to Multiculturalism** (2011-2013) was an innovative participatory public art commission from the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon by the Municipality of Almada. The option for a participatory work highlights the political willingness at the time to support new ways of making sculpture as a social practice, capable of fostering the critical and committed involvement of citizens in the symbolic qualification of their public space.

This collective artistic effort was developed by a transdisciplinary team (sculpture, anthropology, sociology, architecture, art history and education through art), supported by volunteering art students and coordinated by the sculptor and professor Sérgio Vicente.

Throughout the project seven public work sessions took place, with a total of about 70 participants who responded to the open calls. At the end of each work session, the team met to discuss the results obtained and to plan the next session in accordance. It was at one of these meetings, at the Faculty of Fine Arts, that the pertinence of continuing this process beyond the Monument to Multiculturalism was first identified as a means to strengthen the outcomes of this pioneering experience.

All involved considered the adopted methodology of focus groups extremely interesting, and were satisfied with the number of participants

and the quality of their participation. But however representative, the participants were only an insignificant sample in a territory with approximately 13,500 inhabitants. Notwithstanding the participants' diversity of cultural references and the richness of their life experiences, it seemed necessary to enlarge community participation in order to promote a broader sense of shared ownership of the new Civic Centre. The participants themselves suggested the focus should be on schools, reaching not only the schoolchildren and other members of the school community but also their families.

Other outcomes of the team's internal evaluation included the possibility (not implemented) of changing the Monument's name to Monument to Interculturality, considering that Multiculturalism is a limited concept and not necessarily inclusive; and the perception that some participants didn't feel entirely comfortable about the dilution of their individual contribution in the collective solution.

The idea of the Planisphere of Interculturality as a possible response to these reflections and concerns occurred first during a pause in one of these meetings, in October 2011. Since that meeting it took four years until it was inaugurated.

The project was coordinated by the Educational Service of Casa da Cerca Contemporary Art Centre, of the Municipality of Almada, in collaboration with the Centre of Research and Studies in Fine Arts (CIEBA) of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, and with the support of the Parish Council of Caparica and Trafaria.

From tile to pixel: a ceramic screen onto the world

The following premises were established to begin designing the participatory and creative methodologies for the collective creation of a mural:

- The materials to be used should be user-friendly and inexpensive, and should not represent any danger to health or the environment, since participants would be mostly children and young people;
- The participants in the sessions should contact directly with a basic sculptural technique and, henceforth, with three-dimensionality;
- Each participant should visibly contribute to the final work, feeling represented in a whole that should be more than the sum of its parts;
- The methodology should include a volunteer program worthy of its

name, in opposition to common distortions of the concept which only mask a form of labour exploitation.

To answer these objectives, the team found the following answers:

- The material to be used would be white clay;
- The technique of introduction to sculpture would be the low-relief, by impressing objects in clay tiles;
- The square shape of the tile allows for the composition of a new image, in this case the planisphere of planet Earth;
- Each tile would represent its author through the impression of an object chosen by him or her as a self-representation;
- The project would be enriched through a volunteer program that eventually grew into a learning community.

The mural of the **Planisphere of Interculturality**, inaugurated on 14 October 2015, is made up of 2178 ceramic tiles, created during 138 sessions with all 146 classes – from pre-school to the 12th grade – from the eight public schools existing in Monte de Caparica in the years 2012-2014. This mural of collective authorship measures 10m x 5m, being composed of 66x33 tiles with approximately 15cm x 15cm each.¹

The **Planisphere of Interculturality** celebrates the Portuguese tradition of the *azulejo* tile, interpreting its square format as a pixel of a digital image on a screen. The image chosen to give unity to all the individual contributions was the planisphere of Planet Earth, more precisely a miniaturized version of the image “Blue Marble”, which can be easily seen on any screen with the help of an image search engine.

Though this image, with its regular orthogonal grid, distorts the territory, it also allows each individual to have a tile of the same size and thus equal opportunities to inscribe his or her identity on the collective mural. Besides this, it was at the time the default image to represent the earth in

¹ The methodology developed to produce all these tiles with the local school community has been discussed by three of the project’s volunteers during the II International Meeting of Reflection on Community Artistic Practices, which took place at 19-21 September 2017 in Porto (Rato et al., 2017).

application software due to the seamless correspondence between pixels and geographical position.²

The Mural admits two readings: one is analytical, as we approach each individual tile that composes it, symbolizing the cultural baggage of each individual; the other is synthetic, and allows us to glimpse in the entire composition the Planisphere of Planet Earth, serving as a metaphor for the this territory. The resulting image is highly pixelated, and it is this small number of pixels that enables us to understand that if we want a better resolution of the image of the world (or of our city, or the neighbourhood...), we need a lot more participation. We only had 2500 participants! The resolution of the problem is proportional to the participation in the solution.

From volunteer program to learning community

The **Planisphere of Interculturality** was developed during the economic adjustment programme implemented in Portugal under the supervision of the European Commission, the European Central Bank and the International Monetary Fund (5 May 2011 – 4 May 2014). Looking back, it seems important to contextualise this project in this period of austerity policies which, as always, mainly affected more vulnerable populations such as the residents

² The image is “Blue Marble: Next Generation”, produced by Reto Stöckli of the NASA Earth Observatory. At that moment it was the most detailed true-colour representation of Planet Earth. It is the result of an equidistant cylindrical projection, which produces significant deformation in the latitudes closest to the poles, causing a misreading of the true areas of countries. We chose this image, not in order to validate the economic dominance of countries further away from the equator in relation to those nearby, but simply because it is the most iconic in our collective imaginary. With the help of image editing software a chromatic synthesis of “Blue Marble” was made, creating a palette of 25 colours (5 shades of Blue, 5 shades of Green, 5 shades of Yellow, 5 shades of Brown and 5 neutral shades). These 25 variations of timbre, saturation and hue were printed on photographic paper as a reference for the creation of the PI glazing palette. José Martins, ceramist technician at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, fired, rectified, glazed and again fired all the tiles. The faculty’s technical support was absolutely essential to the project, as the coordinator himself had no previous training or experience in ceramics and learned everything he needed to know about this technology during the process. The reflections, warnings, analyses and discussions of Sr. Martins contributed much to this learning. The success of this project is also due to professor Sérgio Vicente, who accepted to be a consultant throughout the process, and the existence of some volunteers who had studied ceramics at the Faculty of Fine Arts and took on technical responsibilities during school sessions.

of Monte de Caparica. It was also a time of depression, dismissals and the deregulation of labour, with no employment prospects for most young people leaving the universities.

Several aspects of the process of creating the **Planisphere of Interculturality** were decidedly marked by this context, but perhaps the most unique and transforming among them was the existence of more than 70 volunteer-tutors who entered the local Public School, heard the histories of the members of this educational community and helped them to make all these ceramic “fossils”. In a period of austerity, in which human resources in schools were drastically reduced, each volunteer shared 10 to 15 minutes of his or her time with each of the more than 2000 people who contributed to the collective mural. The volunteers humanized the project and kept alive the reflection on its purposes; they gave unity to the diversity of participants, ensuring the balance between individual and collective expression; they deepened the reflection on the reasons a participant chose this or that object; they helped with the visual exploration of the possibilities of impressing this object in the clay tile, to develop a graphic message for the future. The volunteers also helped designing and fine-tuning the sessions and their procedures; they filmed the entire process; they photographed each tile so it can be catalogued and gathered in a future database; they created a facebook page (facebook.com/PlanisferioDaInterculturalidade/) to publicize the tiles that were being produced and communicate with the participants; they created a blog (plataformapis.wordpress.com/) to continue to learn with this experience about art, community, education and volunteering... In short, they turned this journey a festive opportunity for learning, meeting, sharing and co-creating!

There was a contagious energy in the PI that testimonies collected later among the volunteers make very clear. The project inspired, due to its civic and social dimension, and at the same time it provided a multiplicity of learning that opened new paths and innumerable professional perspectives... There were hundreds of special moments, which in the meantime allowed us to understand how to resist the violent economic crisis of that period, especially in the Public School. The project cultivated the School's human values: the ability to empathize, to listen, to respect and accept the differences of others, to practice citizenship.

Evaluate in order to look ahead

The Planisphere has inscribed the concept of Interculturality in this territory and seeded curiosity about its meaning; it encouraged the exercise of each participant's citizenship; it promoted a lot of interdepartmental work in the Almada Municipality and more interaction with local entities.

Five years after the inauguration of the Planisphere – a true celebration of the educational community of this territory – and despite the fact that no formal evaluation of this project has been made (although repeatedly proposed), the positive impact of the dynamics of Public Art with Community Involvement in the neighbourhood, of which the Planisphere is part, is evident. The fact that both the Monument to Multiculturalism and the Planisphere are not vandalised is only one of the visible indicators of the collective acceptance, ownership, and care of this public space. Another positive aspect is that this Civic Centre has helped to build a new, more positive image for the neighbourhood. The public facilities which are part of it have become a reason to be proud to live in this place, and are currently used and cared for by many people.

The dynamic of public art was continued with the first edition of an intercultural festival, *Entrança*, promoted by the municipality in May 2017. Unfortunately, afterwards it was interrupted. An unfinished open stage at the back of the Planisphere's support structure remains as a visible reminder that these kind of long-term processes can become a victim of the four-year cycles of changing priorities and governments of local authorities.

The Planisphere of Interculturality was a project with a large social impact, that showed that it is possible to endow a community with right to produce its cultural place in the city. It is a project that responded with efficient tools to real problems in a specific territory.

We believe that this experience can be replicated as a working methodology for participatory ceramic art. In all European countries there is at least one city with a ceramic tradition and art schools investigating this technology. It is very likely it will also have at least one stigmatized peripheral neighbourhood with symptoms of social segregation, which concentrates social groups from low economic strata with diverse ethnic origins, and where the need to promote integration and cohesion at the social and urban level is identified. And, curiously, Planisphere of Interculturality is written in almost all European languages with the initials PI.

The PI was always imagined as a Glocal project, as a local action with a global impact. The physical mural could be an interface for its digital translation, available anywhere in the world through a screen connected to the internet.

All the elements to realize this utopian Digital Mural were collected during the process, but it hasn't been possible to turn it into reality. The digital mural would be a library with the life stories of this community, preserving for each tile and each participant the photograph of the identity object, the reason for the choice of that object and the image of the tile itself, as a message sent to the future.

If the PI would be replicated, the tiles of all these ceramic murals could together feed an European digital platform, and, as the number of replications grows, the image of Planet Earth formed with their tiles would have an ever-growing resolution.

And would a digital PI with European resolution also be able to create a wider learning community, where diverse territories come together to solve common problems?

Referências

LUZ, L. (2013). Projecto: Planisfério da Interculturalidade. *Paraquedas* 1 (2013). www.revista-paraquedas.net/ilhas-arquipelagos-pontes/planisferio-da-interculturalidade/

MACEDO, J. (2016). Planisfério da interculturalidade. *Museus e mediação: novos espaços e possibilidades de mudança. Revista Digital do LAV* 9: 2, pp. 167–180. <http://www.redalyc.org/pdf/3370/337046881011.pdf>

RATO, A., & VERHEIJ, G. (2017). *Da autoria à criação participada na construção do espaço público: Uma perspetiva desde o Planisfério da Interculturalidade* (Almada). *Estudo Prévio* 12. <https://www.estudoprevio.net/gerbert-verheij-alexandra-rato-da-autoria-a-criacao-participada/>

RATO, A., VERHEIJ, G., & FERNANDES, M. (2017). *De pé, ó voluntários! Cidadania e auto-aprendizagem no Planisfério da Interculturalidade* (Almada).

In J. G. Abreu, & L. Castro (Eds.). *Arte Pública na Era da Criatividade Digital: Atas do Colóquio Internacional 2017* (vol. 1: pp. 173–180). Universidade Católica Editora. http://www.uceditora.ucp.pt/resources/Documentos/UCEditora/PDF%20Livros/Porto/DIGITAL_ATAS_ArtePublica_VOL1.pdf

VICENTE, S. (coord.) (2016). *Escultor cidadão, cidadão escultor: Um monumento à multiculturalidade em Almada*. FBAUL.

ACKNOWLEDGEMENT NOTE

The author thanks Gerbert Verheij for his contributions to the writing of this text.

Maypole (mastro) as tree around which we gather

In ancient times the tree was sacred to humans. The tree connects heaven and earth, shelters all beings, everyone finds within it; no one is left out. Then people started to leave the forests and built houses, villages and cities. Slowly they began to forget the trees. Only on one day of the year, in May, did they remember them again. They created a tree celebration which they called the celebration of the Maypole. The maypole, a wooden pole, would now be the tree and people adorned this pole with flags of all colours (and shapes). Each made a flag to hang on the pole and, at the end, they danced around it. Everyone found place within it. No one was left out”.

(excerpt from the story “Menina de todas as cores”, Ana Escher-Rieger, 2017)

The project presented in this publication is part of a line of work that I have been developing since 2015; what links this family of projects is the architectural structure of the Maypole, the dynamics of participation and the celebration: the Maypole as an aggregating element of participation.

It all started with the invitation to participate in an artist residency at the “Oficinas da Cerâmica e da Terra” (Ceramics and Earth Workshops) in Montemor-o-Novo, Portugal.

It's in this Ceramic Research Centre that I materialize for the first time the Maypole as a participative project, thought from scratch and using the material clay to reflect the earth element of the MayPole.

I started “*Zénite e Nadir*” (Montemor-o-Novo, 2015) with fieldwork among the residents of the São Pedro neighborhood, to collect ancestral forms and knowledge concerning MayPole dances, festivities and other popular elements. The idea revolved around the preparation, construction and communal celebration around the Maypole in honour of Saint Peter. Traditionally the elements hanging from the ropes between the posts of the Maypole are ornaments with flowers and paper cutouts. The idea here was to create clay elements, inspired by these paper cut-outs but transposed to the ceramic field. The process of creating these festive and sacred elements worked itself as a ritual, as a way to experiment and (re)discover different techniques and processes in ceramics; shapes, colours, engobes.

The project “*Zénite e Nadir*” gave birth to a catalogue (*Zénite e Nadir*, Galeria Municipal Montemor-o-Novo, 2015) and inspired the participatory process of the “Mastro do Monte”, held in 2017 at the Monte da Caparica Civic Center.

Maja Escher

The story “Menina de todas as cores” (written in the course of this project, by Ana Escher-Rieger) and was told to everyone passing by the Open Studio.

“Zénite e Nadir” and “Mastro do Monte” were followed by two more participatory projects of this family, “Um mastro por um dia” held in Évora in partnership with PédeXumbo (2018), and “Mastro dos Vizinhos” held at the “Casa da Cerca” — Contemporary Art Centre (2019). In these last two projects, I had as a reference the “Mastros de Promessa” (promise poles) of “Baixo Alentejo”, decorated with “Alcôncoras” (circular traditional cakes) that hang on the Pole for the celebration and that in the end are distributed and eaten by everyone.

Here, the relationship that can be established with everyday gestures such as stretching biscuit dough like a clay ball, mixing biscuit dough like a mix of different ceramic pastes becomes visible; to refine the colour of the dough with food colouring agents as if trying engobes or glazes, to determine the temperature for baking the biscuit flags as if preparing a ceramic kiln to fire ceramic pieces.

Throughout this process the kitchen emerged as a central element — the kitchen as artistic studio space — as the heart and ritual space of the project. A place that is simultaneously process and final piece.

The text that follows was written by Gerbert Verheij in 2017 and brings together what these MayPole Projects have been throughout the last years referring specifically to the “Mastro do Monte project” held at Monte da Caparica, Almada.

Mastro do Monte

During the months of April and May 2017, “Clube Recreativo União Raposense”, in the Civic Centre of Monte da Caparica, was transformed into an open-door Studio: a ceramic studio to “get your hands dirty,” a meeting place, or a creative hub, as it is fashionable to say, but open and generous.

Inside, the walls covered in yellow, coloured paper flowers on the ceiling, productions of artists who for some time found shelter there, and clay flags, many flags in all colours, made by those who, curious, ventured to enter.

Maja Escher, born in 1990 in “Baixo Alentejo”, an artist graduated in the Fine Arts Faculty of Lisbon, was invited to participate with her project in the Intercultural Festival “Entrança”, which in May 2017 brought dances, rhythms, stories and people to the Urban Park of Fróis.

The festival was a result of the new life that the Civic Centre has been

bringing to “Monte da Caparica”. Maja’s proposal was to open a ceramic studio where everyone could make a little ceramic flag, which at the end would decorate the “Mastro do Monte”, right in the middle of the festival grounds.

She really wanted to open the studio to everyone’s art. For a week she walked through the neighborhood and the vegetable gardens inviting anyone. The participants of the Municipal program “Férias Jovens” came, Scouts, the alentejo singing group and youngsters from the LifeShaker association.

The word passed by, and all in one, some 200 people will have passed through the studio — the truth is that in the fervor of the moment no one has made an account.

What was the studio? It was to make flags: each participant made his own, cutting out in the clay a message: his personal inscription, a milestone for the future, which would then enter the whole of the Maypole, and other signs that only their author would know how to decipher.

All together they form an archive of a common imaginary, of a place and its people, a practice that the artist had previously used in other collections (of popular poetry, songs, found objects).

Each workshop opened with the reading of the tale “A menina de todas as cores” (The girl of all colours), written on purpose for the workshops by Ana Escher-Rieger.

It was the young participants themselves who gave this title to the tale, while asking to hear it once more.

After the firing process of the pieces at Ar.Co de Almada (partner entity of the project), the little flags were painted, when possible by the author of the message himself. The colour palette used was inspired by the pigments that had been added to lime in the Alentejo to paint the baseboards of the houses. Pale green, sky blue, orange, purple, brown, silver.

It is not difficult to also see in them the colours with which, throughout the day, the sun and the Tejo in the background, Monte da Caparica is filled as well as its yellow, pink and white neighborhood.

But the studio was also something else: it was a joyful shelter where the time and worries that usually occupy us in our daily lives for a moment were suspended. It was like entering a universe slightly different from ours, resulting, one might say, of a secret knowledge of diluting time, of listening and receiving what the world brings us. And yet — Maja is the first to say it — this little world only became so big and welcoming because of all that everyone brought with them.

Open to the surprise of the meeting, Maja sought out the ladies who keep alive the tradition of making paper flowers and invited them to work for a while in the Studio. She met the craftsman Necas, who during those weeks built his wire dolls there. Ethan came to make cane constructions, the artist Ayami produced soaps, Bruno rehearsed the Maypole Dances, Zé brought a wooden boat and Celso brought lettuces, mint and lemons from his vegetable garden. There was a reading corner, with books about parties, popular art, body paintings, masks ...

What about the Maypole? The pole is this dense image — tree-core-world — a possibility of a tree in which we all live, and nobody is left out. It is an image that challenges us, invites us to gather, dancing around it. A pole that is a tree and a shelter, a place of encounter, the ancient “May tree” of ancestral cults, the axis of the world (this world that we build in the here and now, an encounter of which the pole gives the scale), a “place-earth” where perhaps we find our fraternity again with the trees and the earth. A pole from which hundreds of ceramic flags hang which, moved by the wind, seem to lose the hardness given by fire, bells, and signs on fired earth.

Where does this image, so strong, almost familiar, but at the same time so singular and unusual, come from?

Maja has been building such poles. First on Culatra Island (near Olhão), where it was a shelter made of fragments, shells and other materials collected by the beach. You could spend a night in it (she did).

A second Pole rises in Terena, a village in the extreme East of Alentejo. Now with flowers and dried herbs, already painted with this Alentejo palette also used in Monte da Caparica, and the pole now adorned the central square of the village. Another pole in Montemor-o-Novo followed, held during a residence at the Oficinas do Convento. This pole definitely entered the dimension of the ritual. From a collection of stories about flags, flowers and paper ornaments, this mysterious alchemy gave rise to this evidence of the ceramic flags, which were also the motto to work with the people that Maja met. The celebration -exposure revived the old Festas de S. Pedro. The Pole is, at last, this image where all this fits, ritualizes a process of finding. And admitting that the world — the one in which we now live — is as it is, it is through art that, fleetingly, that half-hearted world in which we all fit, that Luís dreamed, can be interviewed.

At the end of the text, it is not even worth clarifying that I too have surrendered to the charms of the Pole. I requested this contribution — a written, fossil record of what was a lived and shared experience — and I wanted to catch the tip of that enthusiasm and glow that is the living matter of projects like these. However, I also wanted to add some more general

considerations, which I hope will also register the importance of looking, and continuing to look, at what is happening in “Monte da Caparica”.

“Mastro do Monte” follows on from previous projects that somehow prepared the ground for it and made its need and potential visible. These are the Monument to Multiculturalism (2011–2013), a participatory process in which some 70 inhabitants of Monte da Caparica built together the models of the three iron sculptures scattered around the park, and the Planisfério da Interculturalidade (2013–2015), an educational project of voluntary participation and social cohesion in a school environment that involved the entire school community of Monte da Caparica and more than 70 volunteers who helped each of more than 2000 students, teachers and staff to make their tiles.

The result is the panel with the representation of the Planet Earth, at the bottom of the park.

These projects implemented different methodologies for citizen participation in the common creation of a public work of art, to which “Mastro do Monte” added another possibility. Together, they make the Fróis Urban Park a case study (which still needs more study!) in citizen participation and public art which is unique in the country, and which also has few peers internationally.

These are projects that show, all in their own way, that art can also be a meeting place, and that this meeting can give art a renewed vitality, lightness and audacity. Above all, it can bring joy, both to places that have historically been removed from levels worthy of well-being, and to each individual who gets involved, gives and receives, who risks plunging into an open process built with and for everyone.

“Yes” said the girl. “The tree is like a house. And every cherry stone can be a new tree.”

(...)

“The world is a cherry stone”, he thought, “the world is the possibility of a tree, in which we all live, and no one is left out.”

(excerpt from the story *Menina de todas as cores*, Ana Escher-Rieger, 2017 em <https://www.majaescher.com/mastro-do-monte-2017>)

References

ESCHER-RIEGER, Ana, Menina de todas as Cores, 2017, em <https://www.majaescher.com/mastro-do-monte-2017>

VERHEIJ, Gerber † Mastro do Monte, 2017, em <http://www.paper-cloud.net/archive/post/2018-bandeirinhas-terra-vento-maja-escher-mastro-monte-caparica/>

3

Constructions: Art and production sites

Bricks in Madagascar

Aesthetics versus politics of the image in the ‘anthropological art act’ and its ethical issues’

Bie Michels

Introduction

My work is centred in observing, registering, and questioning the representation of the ‘other’. My videos and installations do not only question my own position with regard to the subject, but in the process of my creation I allow ‘others’ to collaborate or comment on them. I experiment with cooperative/participative projects and narrative structures, which allows me to undermine the dominant (often Western) gaze and the myth of the univocal story. I want my work ‘to tell different truths’ and ‘to speak with the voices of others’. These may be artists, experts or labourers. I explore the complex relations (culturally, historically, interpersonal,...) of a variety of individuals and groups with objects, in order to better understand both their surroundings and their own ‘being’.

(More information on www.biemichels.be)

Case studies

My interest in stone (brick or natural stone) is the direct result of my previous projects, in which I examined the relationship between man and thing. This surfaced naturally through the anthropological basis present in my work since a number of years. Besides of the curiosity for the things in themselves, I try to understand how they generate religious, social, philosophical and poetic values. During my project *TRACÉS*, I worked for a year with Kringwinkel employees (a second hand shops in Belgium). I followed objects and interviewed people, questioning them about the objects that passed through their hands. When philosophising about things, starting from their personal thoughts and culture, often the ‘stone’ was introduced as a thing that cannot be considered an object in an obvious way.

The works of the project *Bricks in Madagascar* that I showed in the exhibition *Dialoguing Gazes* (Argos, Brussels, may 2018) take us to Madagascar. In the exhibition, I dealt with recent and historical developments in Madagascar. In the works the culturally and emotionally charged object of the brick functions as a powerful metaphor for the uses, habits or values within the colonial history and the later postcolonial development of the country.

The 485 km long Ikopa river passes through Antananarivo, the capital of Madagascar. In the middle of the wide river there is what looks like a miniature town, right in the middle of the metropolis. Here, on a manufacturing site called La Digue, the inhabitants use the river mud to

make bricks. Elsewhere in the city and in the countryside there are similar sites. Often the production line from soil to house is a direct one: clay is dug on site, moulded, dried, fired and the bricks are then used to build a house. Thus kneading clay or mud, moulding the bricks and drying them in the sun, firing them in field kilns, stupa-like constructions, and building houses directly with them, is a process that can be encountered both in the middle of town and in the highlands.

I was right away fascinated by this miniature town, by the ways the piles of brick constitute idiosyncratic structures and carry their own 'architecture' in them. It seemed to me a fictitious world of non-identifiable settlements and strange architectural shapes. As an artist, I wanted to capture these places and the people around them, especially La Digue. However, when I picked up the camera, I felt like adopting an aggressive position. The camera seemed like a sort of weapon that captured, even 'stole' the life of these labourers. In this issue many questions are involved about which I will speak later.

What ethical question arise when a 'non-local' artist presents herself in a postcolonial context as a (visual) 'anthropologist'? The only answer possible to me was an interactive and intercultural art project. The choice for a 3-channel video, *La couleur de la brique*, shows symbolically the 3 various stages of my research and cooperative process in Antananarivo. As there were the contributions by the local labourers, the Madagascan artists and the Madagascan anthropologist Rafolo Andrianaivoarivony. As the project had to speak about dialogue, I had also to show the space I created by being there, as a fourth layer. So I sometimes appears on screen myself, asking questions to the labourers, piling up bricks, together with other artists, or my hands that feel the freshly dug clay.

Mostly the contribution of the several artists was important to create a situation of interaction. In collaboration with CRAAM (Centre de Ressources des Arts Actuels de Madagascar), I organised a workshop, a performative improvisation, with local artists of Antananarivo. Interaction with artists was a good start in how to look because I needed help in this. The workshop, an act without any economic utility, took place at the site of the brick production. The objective was – through improvisations by piling up bricks in several constructions, and by physical interactions with those constructions – to arrive at personal meanings and stories, and reflections on the brick and society. Doing the workshop on the brick site opened a door to easier contact with the brick workers, not only for me, but also for the other artists who normally never come there. They saw me not as an intruder anymore and they told me about their craft, economy and land distribution.

Beside the images of the town and nature surrounding the site, the narrative of the Madagascan anthropologist functions as the binding element. He tells about the relation of the people to the earth, about the importance of clay and other natural materials—then and now. About the traditions that partly are still prevalent: about architecture, the bonding of bricklaying and symbolic spatial planning, the bond with the land and classes, stones and canonisations.

In fact, the brick and the various ways to work with them turned into a powerful metaphor for the colonial history and the subsequent postcolonial development of the country: the brick came into the history of the country by James Cameron, a missionary of the Londen Missionary Society. This relates to the Europeans who visited the land, the influence of the British, the French and even the Belgians on Madagascan culture. Also the typical Malagasy architecture of small houses was introduced by James Cameron to provide a solution for the environmental problems caused by traditional logging. But old traditions of orienting the house in relation to sun and wind, and so being ecologic were kept. Religious concepts of spatial planning and symbolic meanings of corners in the house stayed.

In the video work *Ingahy Kama*, inhabitants from Madagascar and its capital Antananarivo read aloud (fragments of) the correspondence of James Cameron and other missionaries. The letters and writings by him and other missionaries, which are today conserved in London—and which are therefore practically inaccessible to Madagascans—are often used for writing 'local' history. Through this act I 'gave back' these letters symbolically to them.

As an overture to the exhibition '*Dialoguing Gazes* (Argos 2018), I created a sculpture with bricks. In the three weeks preceding the opening of the exhibition, I built the work on site, aided by students of the bricklayer school of the Flemish Employment Agency in Vilvoorde. *Circular Construction versus Human Body – Referring to Toshikatsu Endo* incorporates various types of brickware bonds (namely header bond, stretcherbond, old English cross bond or Dutch bond, Flemish bond, Monk bond from Norway, and a course of soldiers). These refer to different traditions and cultures. In this respect, too, the construction is characterized by different personal contributions: the sculpture bears witness to a variety of human contributions. As the title indicates, with this collaborative project I refer formally to the work of Toshikatsu Endo. In the 1970s this influential Japanese artist started to create monumental sculptures and installations with natural materials, such as wood, earth, fire and water which he did with people living in the neighbourhood. Often his works are huge cylindrical constructions that

refer to old rituals. Influenced by both Western minimalism and Eastern Zen philosophy, he, like myself, wants to stimulate the imagination of the public/participant and aspires to strengthen the collective identity.

Before showing the film in Belgium I wanted to show it in Madagascar. I asked several Madagascan artists if they were interested to make also a contribution to it around 'bricks'. So we made together an exhibition in the Isart Gallery in Antananarivo in October 2017. At this occasion the youngest artist did also a performance of which you see some remnants and with whom I will work on another performance in Belgium in 2020, also with bricks.

My recent works, namely the film (*Pas*) *Mon Pays* is an integral part of the project *Memory of Congo, in Congo and in Mechelen*. The first part of the film talks about a colonial monument in Mechelen and my efforts to decolonize this statue with a group of Belgian citizens with Congolese roots. The second part shows my visit to Congo and is based on my personal history. The film is an attempt to make a historical painting from below and to let the past encounter the present and see further into the future of the postcolonial situation, in both Congo and Mechelen.

In Mechelen, the colonial monument by Lode Eyckermans in the Schuttersvest pays homage to 31 "pioneers who died for the civilization in Congo" as it is inscribed on the statue. One of them is Van Kerckhoven, who was a notoriously cruel commander during the reign of king Leopold II of Belgium. The statue is very intriguing, with two stylized Congolese heads, a male and a female, as a Janus image. It aestheticises what is problematically called the "African race" and thus could be seen as a tribute to it. However, this is in stark contrast to the inscription on the plinth, since the inscriptions only tells one side of the story, the Belgian one. Confronted with this, I asked the sculptor Raf Vergauwen to make a scaled-down copy of the monument. I collaborated with a group of Belgian citizens with Congolese roots living in Mechelen and the surrounding area on a proposal for a new inscription for this copy. After several months of meetings and working sessions, we came up with an inscription that discusses both sides of the story and focuses on the word 'civilization' and decolonisation in general. The end point of the project was the visit to the mayor of the City of Mechelen to present him our proposal for a new text near the real monument. The copy and the process, as well as the meetings and the visit, are the subject of Part I of my film.

For *Part II* of the film, I went back to the campus of the University of Kinshasa (former Lovanium). I visited the house where I grew up, the university buildings and surroundings and the city of Kinshasa. Along with the Congolese filmmakers Paul Shemisi and Nisar Saleh from Kinshasa, I

made a video report of my encounters with several people. In the film, my personal history, in the form of old photos and memories, is confronted with the actual reality. This offered me the opportunity to explore the influences of colonization on today's civilisation and in the future. Among many encounters, I met the family now living in her childhood home, professors and students of the departments of history and artificial intelligence, a slam poet, people in the street and so on.

Theoretical section about the participatory aspects and questions in my projects

With my projects, I wanted to explore the limits, possibilities and problems of the 'anthropological art act'. The anthropological dimension of my work is not based on a scientific practice to render culture transparently, but is a subjective and ephemeral way to 'read' culture from my attitude of 'amazement'. Through a working process of recording, collecting and fragmenting, my representation of reality is not an univocal illustration to the anthropological narrative and breaks through the boundaries between myself, the social actor being filmed and the public.

With anthropological questions driving an art project in Africa, it is important not to lapse into the 'desire for primitivism', otherwise, other cultures become a fetish object. However, from the avant-garde and postmodernism on, the interest in other cultures also means a progressive impulse to challenge the standards of industrialised society (Russell, 1999). But still it's necessary to think about the problematic 'salvage/pastoral' paradigm, in which the authenticity of the other is always placed in a 'present-becoming-past' scheme (Clifford, 1986).

With the best of intentions, I can start from my personal artistic practice and philosophical interest to collect visually stimulating imagery in Africa – because of the totally different view and the ties with land, resources and traditions, and because of their drive for beauty amidst a hard social reality. But the legacy of the colonial past obliges me to think about the relationship and the hierarchy between subject and object, both in anthropological practice and artistic representation.

In her book, *Experimental Ethnography* (1999), Catherine Russell refers to a re-thinking of both aesthetic and cultural representation. 'Experimental film can be seen as a kind of laboratory in which the politics of representation and the conventions of observational cinema are brought

under scrutiny. ... The failure of realism to present evidence of the real is the radical possibility of experimental ethnography.'

For so, two research questions are central:

- (1) How do I translate the social given into a work of art; and are the relations with the social actor part of the art act? (Bishop, 2012).
- (2) The above considerations are even more acute given the postcolonial context, but brings a second problem into focus, namely the relationship between the aesthetic and the political dimensions of the image in the anthropological art act (Demos, 2013).

What is the correct method to learn from the Malagasy culture instead of just *understanding* it? (Applied to a universal object like the brick, the bond the Malagasy have with the earth and their many creative solutions.) How do I take on my task as an artist to translate a social given into an art work and what are the ethical consequences of a dialogue with the social actor, as part of the art act? How to keep this art project away from sentimentalism and a typical Western discourse only based on exotic and modernistic colonialism, the exploitation of both African beauty *and* ugliness in an aesthetic image? What is un-presentable, or becomes even stronger by *not* showing it? Which contexts are necessary – or precisely, unnecessary, better left in anonymity?

In this regard, Claire Bishop says that with participatory projects, there are two types of public. First, the people one is working with, after which a translation to the art context is needed, with the museum audience as the second type. So I try to take on the dialogue and immerse myself in local situations and let events/actors co-determine the choices I will make, to eventually achieve a multimedia art installation. Film fragments (images and conversations), objects and texts form a reconstruction or evocation of the events. So, rather than represent, I try to integrate myself in the social practices of my object. And in fact, ask them to help me in my view and what I want to tell. In all my participatory projects, I felt that I was not able to tell the story on my own.

In *Conversation Pieces*, Grant Kester argues that consultative and 'dialogic' art necessitates a shift in our understanding of what art is – away from the visual and sensory (which are individual experiences) and towards 'discursive exchange and negotiation'. I would say: *besides visual and sensory*, because the form of a work and the affective responses it elicits are as equally crucial to the work's meaning (Bishop, 2012). Because of the reality expectation of social actors however, participation often shows to have a 'parallax' effect (Ginsberg, 1995) and a reverse outcome, (i.e.) that is to say, the perpetuation of the realistic aesthetics that experimental film has

dislodged (Russell, 1999). So each his/her own task: as an artist, I determine the end result, which incidentally – in its form and aesthetics – is itself a social practice, 'producing a relation between a fantastic (filmed) body and a physical (viewing) body' (Russell, 1999). Indeed, to the extent that art always responds to its environment (even via negativa), what artist isn't socially engaged? I try to focus on the meaning of what my participatory art produces, rather than attending solely to the process. This result – the mediating object, concept, image or story – is the necessary link between the artist and a secondary audience (Bishop, 2012). Together, any found footage, objects, voices and stories form a 'collage': a sensation of textures and physical experiences that overcomes the separation of the sensible and conceivable (Russell, 1999). Through a structural minimalism I seek another realism than that of objective sociological research, documentary or narrative film. By replacing truth by manipulation and probability, there arises uncertainty about reality, location, time etc., but the image touches a deeper philosophical dimension that remains open to interpretation. Objects of a new formalism contribute to and reinforce the social and artistic experience being generated. Without addressing the artistic status of participatory art, we risk discussing these practices solely in positivist economical terms, that is, by focusing on demonstrable impact.

And as Roland Barthes reminded us in 1968, authorships (of all kinds) are multiple and continually indebted to others. What matters are the ideas, experiences and possibilities that result from these experiences (Bishop, 2012). So, I try to speak in my projects with the voices of others and myself.

References

BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso: London and Brooklyn.

DEMOS, T. J. (2013). *Return to the Postcolony, Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Sternberg Press: Berlin.

EL GUINDI, F. (2004). *Visual Anthropology, Essential Method and Theory*. AltaMira Press: Lanham.

MBEMBE, A. (2000). *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporain*. Karthala: Paris.

MBEMBE, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Éditions La Découverte: Paris.

RUSSELL, C. (1999). *Experimental Ethnography, The Work of Film in the Age of Video*. Duke University Press: Durham and London.

Which Ceramic Sculptures for the IPS campus?: collaborative methodologies in an academic environment

This project was developed as part of the fortieth anniversary (7 October 2019) of the creation of the Setúbal Polytechnic Institute, a public institution of higher education that arose as part of the creation in Portugal of the Polytechnic Higher Education Network, and today integrates a number of schools that offer a diversified training: the Setúbal Higher School of Technology, the School of Education, the School of Business Sciences, the School of Technology of Barreiro and the School of Health. It was in this complex academic environment, with different degrees of involvement and use of public space limited by the campus — either by the geographical position of the complex in the territory, the importance of the buildings in the symbolic field given by quality and architecture, location, antiquity or academic past — that we proposed to think, test and implement an open model of artistic co-creation. Trying to involve the academic community as much as possible in the discussion and presentation of sculptural proposals for that place, we shared with the community the will to accomplish a set of works in refractory stoneware that were intended to be permanent in the space of public use, representative landmarks of a working process shared between those attending the campus and a group of students¹ of Sculpture from the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon.

The participants were guided by a mediation team², in the form of seminars and participatory project workshops. We chose this working methodology because it allows the involvement of a large number of people linked to the Institute in making decisions that foster public appropriation and enjoyment of the space through art.

This project can be defined as a process of social involvement in artistic creation, as we believe that making citizens/ users responsible for the aesthetic options in the management of their public space is to foster the critical vision of a community in relation to the quality of the shared place. And this is only possible when we are willing to provide the creative and political tools — of art — for its transformation. In this sense, Castellano &

1 The students of the sculpture degree were the following: Beatriz Machado, Catarina Monteiro, Cláudia Abreu, Condeça, Dimas, Horácio Carvalhinho, Joana Coelho, João Ramos, Luísa Vitorino, Margarida Valente.

2 Researchers from CIEBA, Sculpture Research Line of the Fine Arts Research Centre, Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, VICARTE, Glass and Ceramics for the Arts and CEACT, Centre for Architecture, City and Territory Studies of the Autonomous University of Lisbon.

Raposo (2019: 8) refer to socially committed art, to “a certain type of work of art that refuses the mere representation of reality in order to propose to intervene directly on it”.

The involvement of the academe in this type of processes is growing; however, an analysis of the results of this influence at the level of artistic production is lacking. We can, however, point out that the nature of networking at the University contributes to the diffusion of a broad model for the dissemination of experiences and results. Therefore, it allows for the permanent questioning and readjustment of working methodologies outside the most orthodox models of artistic circulation.

In this project, the main concerns were how the academic communities can actively participate in the idea of a collective work, considering at the outset that there is not in most of the people involved an effective mastery of the specialized tools that artistic disciplines use. We believe that, by stimulating among the participants critical thinking and curiosity about hands-on and materiality in “making sculpture”, we believe that it contributed effectively to a broad apprehension of the creative and formative processes in the project. And in this way, we perceived in the participants a willingness to act and intervene through co-creation with effective reflections on the symbolic image that this project sought to materialize.

How to work among us?

To address this concern, we have based our project on the proposal of research-creation exercises based on models defined by Javier Maderuelo (2006: 37): “(...) cualquier “obra específica” realizada para un lugar concreto debe depender y responder a las condiciones que se desprenden del propio lugar en el que se ubicará y al que debe servir. Esas condiciones pueden ser de muy diversa índole: geográficas, físicas, formales, tipológicas, históricas, sociales, funcionales, significativas, emotivas, etcétera.”

This symbolic “rescue” work was prompted by the initial question: “what sculptures for the IPS campus? We wanted a totally open collaborative exercise.

Javier Maderuelo argues that in order to develop artistic research work in the field, it is necessary to feel, analyse and record, i.e.: to value the sensitive experience. This dimension of knowledge was awakened in the participants by the process of sharing the knowledge learned in the field, with responses at the level of the continuous experience of looking, touching, smelling or walking through the campus space, focusing on the valorisation

of the capacity of analysis and empirical readings of the architectural and landscape elements present.

He also points out that the diachronic look at the place has allowed us to note the data that are established as fundamental historical facts. Milestones that have helped us understand the relationship that has been established over the years between the temporary users of public space and the academia that manages it — socio-territorial realities that are transversal to the growth model of the campus over 40 years. Data that are presented as general and valid information, an important tool for the analysis of the territory evolution.

In other words, a work of gathering, questioning and sharing that resulted in a collective awareness of the surrounding reality. The aim was to relate what was observed and recorded in situ with what was known about academic reality, to establish relations between past and present, between existing and non-existent, between empty and full, between the humanised and the dehumanised, between the urban and the natural. This analysis has enabled us to compare the starting hypotheses with new data that would establish and clarify the permanent and malleable qualities of the territory.

Antoni Remesar and Tomeu Vidal (2003), for their part, developed a set of guidelines for working in collaborative workshops that were structured in “creative methodologies for participation” and that, applied to this project, allowed the structuring of a set of working tools necessary to unite the different agents in the production of knowledge with the final objective of establishing a set of parameters of orientation and plastic resolution for the project and public art.

With the involvement of a group interested in sharing experiences and learning, public art is necessarily based on a permanent problematisation of the process of its making, a dialectic spiral based on four operative presuppositions that are interrelated in the project: planning — the perception of the “symptoms” that create the conditions for action, that is, the nature of the programme will condition the model of creative work; action — implies an operative intentionality in the significant and permanent alteration of the reality on which one works; observation — the collection of evidence, using various techniques and instruments, which enables the evaluation, effects and results of this change; and reflection: with the knowledge produced, it is our aim to reach new paradigms of artistic practice.

When the academic community came together for common work, an analysis or planning phase had already been implemented. There were several exploratory visits to the site, while we had conversations with leading figures in the management and teaching of the Institute.

The collective project workshops started in the university premises of the campus, with the presence of a large group of people representing all parts of the academic community. The call for participation was made by the internal media and in the most comprehensive way possible within the diversity of functions. The sessions started with two questions relating to the needs to be identified, and questions were asked which were sufficiently open so that the discussions in the working groups were not tied to a single point of view in the academic universe. These were questions that accompanied us over time: the need to define a place (the campus); and the need to define a programme (sculpture).

These sessions were a space for intense dialogue, confronting different visions underlying different experiences, different training or different languages and approaches to the territory. It was essential to harmonise the elements gathered in order to achieve a reasonable consensus of ideas for a programme and a project that proposed itself collectively.

Two complementary lines of reading of the territory were reached: the idea of internal “organicity” on the campus and its “opening” to the outside. Concepts based on a set of keywords that drive poetic thinking, which gained plastic meaning in the relationship they ended up establishing with the different geographies of the campus. Programmatic concepts were the key to the proposals for the location of artistic interventions on the territory. That is, points on the map that highlighted the organic relationship between academic functions, circulation and landscape.

As for the artistic proposals, they were developed indistinctly by the participants, consisting of a varied set of inputs which were then “improved” by the students of Fine Arts Sculpture. The final project was assembled from a set of three-dimensional ceramic elements that were constituted as a proposal and were presented to the academic community. In other words, the final proposal was not limited to a set of autonomous models developed by participants in working sessions to be expanded; the reworking of the set of proposals had first of all to reflect a way of thinking and doing as a group, a coherent expression of ideas that was read as one. A proposal that made sense to the people who participated in its discussion, as well as the meeting of a set of works that placed in the public space reflected a formal and symbolic coherence; stages that articulated and complemented each other in order to reach certain material ends in the territory.

A group of sculpture students, in intensive regime during one week, worked in the Refractory Factory of “Abrigada”, for the enlargement and build of the sculptures in refractory stoneware. It was a moment of great involvement and interaction among all. It was a time of intense work,

of meetings and disagreements, of solving the difficulties raised by the enlargement of simple terracotta models.

When it was proposed to expand the models by dividing the sculptural elements into modules — which in their actual size corresponded to modular pieces of stoneware of 40x40x10 cm — these were worked in raw material, according to the technique of subtraction of matter in true colossus of raw clay. This process required the adoption of different manual and mechanical grinding techniques. The final result was a truly collective work, in which everyone's effort was diluted in everyone's creative action. The sculptures were implanted in the campus, according to the schedule for the celebrations.

An experiment for the future

Public art as a collective work methodology has the ability to do multiple readings from empirical contact with the territory. Reading and appropriation of the urban environment, through the fixation of reflections, yearnings and memories of all those involved. These experiences and their results tend to become an available tool for harmonisation and social inclusion, available to different actors in heterogeneous and complex contexts as it was in a university campus. As Rato, Verheij and Fernandes (2017) defend it: “public art achieved through voluntary participation is, in its plural nature, devoid of an authorial figure, the fruit of sharing solutions, bringing closer, in our view, the monumentality of the citizens, empowering them with the tools for a sustainable management of the aesthetic dimension of the living space”.

This possibility is really born when, as artists and researchers in academia, we focus our work on reflection and criticism, on the one hand, and on the operability of artistic creation on the other. Assuming Research, in our own artistic practice.

This idea is defensible if we can foresee a model of research and collective action that invests in the crossing of artistic and scientific knowledge, that passes through sculpture and the social sciences to achieve common goals. We believe that in this way a balance will be found between the research and project dimension in public art. With the set of results achieved with these sculptures, we believe that we will allow us to review and question previous community artistic experiences, capable of feeding future artistic work cycles.

References

- RATO, A., VERHEIJ, G., FERNANDES, M. (2017). *De Pé, Ó Voluntários! Cidadania e Auto-Aprendizagem no Planisfério da Interculturalidade (Almada). Arte Pública na Era da Criatividade Digital — Actas do Colóquio Internacional 2017 (Vol. I E Vol. II)*. Eds. José Guilherme Abreu, Laura Castro. Porto: Universidade Católica Editora.
- CASTELLANO, C. G., RAPOSO, P. (org.) (2019). *Textos para uma história da arte socialmente comprometida*. Ed. Sistema Solar / Documenta. Lisboa.

- MADERUELO, J. (2006). *Arte Pública: Propuestas Específicas*, Ed. Universidad de Chile, Santiago do Chile.
- REMESAR, A., VIDAL, T. (2003). *Metodologías Creativas Para la Participación — documento de trabajo (Doctorado Espacio público y Espacio Urbano: arte y sociedad)*. Universidade Barcelona, Barcelona.

RESONANCES

In this text, we rescue the rich collective creative process that embodied the Resonances project, in its various expansion cycles and later in its additional exhibitions, considering it exemplary for the analysis of what is implied as meaning and authorship and what are the possible dynamics in proposals like this, which involve shared creation.

The need for teamwork, or partnership work, is shown to be stimulating and challenging for artists on the one hand, generating joint reflections and consequently a potentiation of possibilities. But on the other hand, they generate difficulties in the interweaving of individualities. (SALLES, C. 2004)¹

Resonances is linked to the rich creative process of the Portuguese sculptor and ceramist Virgínia Fróis, related to very personal issues and events in the artist's life, such as her 50th birthday or the loss of the sculptor Jorge Vieira, a central reference in her formation years. Her internal processes generate symbolic forms and images such as the series of "Coroas" or "Crowns" initiated in 2005, where she already explored the circular form, the shape of the head and its positive and negative volumes, and also the suspended forms, and gained materiality in photographs and circular wefts of roses, acacias, and also ceramics. At this moment the ring is also an important reference, and points to concepts such as bonds, commitments, links, and relates to the cycle of relationships and time. The sculpture Urna, from 1998, also seems to be part of the same creative pattern that builds the project Resonances, by the conception of space, which keeps the forms of the human head hanging it at eye level.

In Resonances I, the artist's head is molded and copied in terracotta, and generates a set of nine capsules or urns, which are suspended around a crown of thorns made of ceramic. The installation was made at the Convento dos Capuchos, in Almada, from 21st to 31st August 2010². Virginia Fróis thinks of this installation in collaboration with a group of artists in a sense of deep reverence for the nature of the space of the convent that was to be occupied. She tells us that this installation is not the result of a casual

1 SALES, Cecília de Almeida. The unfinished gesture — process of artistic creation. São Paulo: FAPESP: Anablumme, 2004. Pg.51.

2 SANTOS, Elaine Regina dos. A escultura cerâmica e a partilha do conhecimento nas obras de Vilma Villaverde e Virgínia Fróis. Tese defended at UNESP. São Paulo, 2018. Pg. 220.

meeting of the artists and that space, but of a careful sense of attention developed over time. She also states in that moment that “to exhibit (a work of art) is to propose a resonance in each spectator, in the moment he or she moves through the space interacting with the works, creating possible meanings”.³

The project has its proposal adapted for a re-edition at UNESP – SP, where the artist participated in the exhibition “Três Poéticas Dissonantes – Escultura Contemporânea Portuguesa” (Three Dissonant Poetics – Portuguese Contemporary Sculpture) with Noemia Cruz and Ricardo Casemiro, curated by Lalada Dalglish. That was an artistic-academic event produced with the support of the Visual Arts Course Board and the Post-Graduate Arts Program of the Arts Institute of UNESP / Universidade Estadual Paulista, in partnership with the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. The central issues involved in the first edition of the installation Resonances I are expanded in a proposal involving a shared creative process, with teaching and co-creation elements, mobilizing undergraduate, outreach program members and postgraduate students.

When presenting the project “Resonances II” in São Paulo, Virginia emphasized that the initial project was the result of a dialogue between creators in a cultural space whose foundation and building were destined to meditation and intercession through the sacred. The head would also be a sacred place, “a secret place, where ideas are organized and reborn and where materials such as clay, salt, lead and light take on a symbolic dimension. She also maintains that the proposal for the exhibition has as its premise an artistic discourse based on interlocution, in which the artistic practices of each creator are interconnected and developed from listening, a readiness that demands sharing and dialogue. The exhibition can be understood as an inner ‘circulation’, an exchange between peers in which each work resonates its impact on others and all together resonates over the space. The interventions point to something timeless, questioning what is beyond each body and each work. In this way, the works appear as materialized thought, matter with meaning, an opacity that seeks to transcend itself, expand and open itself to the other.

The work was developed at UNESP, starting with a workshop given by Virginia herself. Each participant had his or her head molded with plastered gauze and a positive copy was made in clay, which could be fired or not, and

a positive in wax, and from these a capsule containing the negative relief, the empty space of the head. In this process, therefore, the artist follows directly the various individual processes, in a dynamic that involves teaching elements, and values a very intense interaction of the creators with the central symbolic and formal concepts of the artist, as illuminated below by the art critic Sara Matos.

For the installation of Resonances II, the artist completed the assembly of the installation with some elements such as salt, which has various meanings, besides those related to the artist’s personal questions (she had a grandfather who worked in the salt pans), for her it is a very dear symbol, of alliance, linked to the senses, power, also a symbol of purity, Christ was designated as the salt of the earth, and also as crystallized white matter that radiates light and is also linked to water, where it is dissolved. It is also a symbol of purity and eternity. Bells were also used, which serve as a warning of what is most terrible in us in the form of pulsations or raw desires, and the lead trapped below the ceramic capsules representing incorruptible individuality and also how alchemists sought to detach themselves from individual conceptions in order to arrive at collective and universal values. Salt here also gains a metaphor in relation to the ocean that separates and unites countries. (MATOS, S. 2012)⁴

Having the shape of her head in their hands was one of the elements narrated in the process documents as being one of the most striking for the participants, a feeling of concreteness very different from looking in the mirror. A video was made where each participant held and interacted with his head and was projected during the exhibition. The heads were displayed on a “work table” covered with salt, and the hanging capsules were also fitted with bells and lead, in addition to the pile of salt in the center. Fourteen

3 FRÓIS, 2012, apud SANTOS, 2018. Pg. 220.

4 Text by Lalada Dalglish, published in the catalog of the exhibition “Três Poéticas Dissonantes – Escultura Portuguesa Contemporânea”. The catalog also contains texts by José Alberto Bertoli, Mariza Bertoli, Noêmia Cruz, Paulo Henriques, Ricardo Casemiro and Sara Antônia Matos. São Paulo: Instituto de Artes – Unesp, 2012 .

people participated in the exhibition, and in the next edition they would take on the role of multipliers.

In the third edition of the project, Resonances III, the partnership between FBA-UL and IA-UNESP extends to UFSJ / Universidade Federal de São João del Rei (Federal University of São João del Rei), where students from the Applied Arts course were invited to experience the process, under the guidance of the team that learned the procedures with Virginia and then traveled to São João del Rei to share. The work begins in July 2013, under the coordination of Prof. Lalada Dalgligh and now also with the participation of this author. The two groups got together on four weekends during the July holidays and the final exhibition of the pieces took place from October 31 to November 24 at the cultural center of the UFSJ, a historical building known as “Solar da Baronesa”.

I had the opportunity to follow closely the commitment and generosity of the team of instructors who came to work with us at the Ceramic School Laboratory. Both teams communicated frequently with Prof. Virginia Fróis, clearing up doubts and seeking guidance to keep the project as faithful as possible to the author’s original guidelines. It was remarkable to me and I could observe in several people how intense it is to have your head molded, giving yourself to a colleague to be buried completely in the plaster, in the silence and darkness that is imposed on us. Deep bonds were established during the collective process of creation. In the active work with more than 20 participants at the beginning, I witnessed several moments where instructions on procedures and forms did not reach the artists in a productive frenzy, and these gaps ended up being filled by personal solutions, which sometimes worked and gave an authorial character to the piece, perhaps diverging from what was the initial intentions of Virginia Fróis.

Thus, more than sixty pieces appeared, some capsules carved on the surface, or with stamp impressions and designs, colours and reliefs that were not foreseen in the original project. The most diverse clay ingredients were mixed, like vermiculite, sawdust, sand and chamotte were used, generating different colors and textures.

Due to the enormous number of heads produced, the special concept had to be adapted, reaching the configuration of three rooms or niches in the architecture of the building, one for the capsules, displaying the set developed at Unesp, with salt underneath; a room with the capsules made by Virginia Fróis, called Dolphin and Fauno; a room with the capsules of the participants of the project in São João del Rei in which the quantity of pieces forced us to open the circle to the maximum generating a triangle, which we call the triangle of Minas Gerais, in reference to the flag of this

state. In the large niche near the entrance two large working tables were displayed with the wax and terracotta copies. On the opening date of the exhibition, the Cultural Center of UFSJ received intense visitation, with more than a hundred curious people to see the results of the project, which was an important milestone in the history of the Applied Arts course.

Some of the capsules and copies were donated to the “Museu do Barro” (Clay Museum of UFSJ), and in May 2018 they were exhibited at the II Seminar of Popular Culture in the Regional Museum of São João del Rei. In June 2019 they came to light again in the exhibition that commemorated the 10 years of the implementation of the Applied Arts course returning to the “Solar da Baronesa”. On those occasions I could notice that the current students and visitors of the exhibit were totally unaware of the Resonances project, which continues to generate deep enchantment and curiosity for its forms and rich symbolism. Thus the creative power of these concentric circles of art and learning that radiated from the artist Virginia Frois continue to resonate in the eyes and souls of those who have participated or visited the installations of Resonances.

References

Publications

Catálogo da exposição *Três Poéticas Dissonantes – Escultura Portuguesa Contemporânea*.

(2012). Textos de José Alberto Bertoli, Lalada Dalglish, Mariza Bertoli, Noêmia Cruz, Paulo Henriques, Ricardo Casemiro e Sara Antônia Matos. São Paulo: Instituto de Artes – Unesp.

Catálogo da exposição *Projeto Ressonâncias – Conceitos e Processos*. (2012). Curadoria de Lalada Dalglish, textos de Virgínia Fróis. São Paulo: Instituto de Artes – Unesp. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/artes/eventos.php>

Videos

http://www.youtube.com/watch?v=8yk_ZpDEyEk

http://www.youtube.com/watch?v=AjN_7VimT7U

<https://www.youtube.com/watch?v=y5jWJ5ZCU5o>

https://ufsj.edu.br/noticias_ler.php?codigo_noticia=4223

projetoressonanciasitinerancias.blogspot.com

www.oficinasdoconvento.com

dos SANTOS, E. R. (2018). *A escultura cerâmica e a partilha do conhecimento nas obras de Vilma Villaverde e Virgínia Fróis*. Tese defendida na UNESP. São Paulo.

SALLES, C. A. (2004). *O gesto inacabado – processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Anablumme.

Interviews

Lalada Dalglish in October 2019 and Virgínia Fróis in July 2019.

Virgínia Fróis

Sculptor, professor and researcher (FBAUL / VICARTE). Founder of *Convent Workshops Association* (1996) in Montemor-o-Novo, and the *Center for Arts and Crafts* of Trás da Munti (2009) in Cape Verde, carries out activities within the scope of ethno ceramics emphasized on the *Air at Sea Project* (2006 to 2014). Exhibits in Portugal and abroad where *(E)vocations* stand out, in the *Alcobaça Monastery* (2003), *Resonances Project* carried out in Brazil (2012) and *Citizens* (2017) at the *Azulejo Museum* in Lisbon and at the *National Museum of Decorative Arts*, Madrid, and *WAH* at the *Eugénio de Almeida Foundation* in Évora (2028). Participation in the *Aveiro Artistic Ceramics Biennial* (2019) as an invited artist, *Project Guizos*, and with the program for the *International Seminar, Participatory Processes and Ceramics*, as well as publisher of the book (2019/21). Traditional English kiln at *Pomarinho dos Monges*, Montemor-o-Novo (2020/21).

Fernando Quintas

Painter and Assistant Professor at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (FBAUL). He teaches glass, mosaic and painting, areas where he developed specific research. He has a degree and post-graduation in Painting from FBAUL, and a PhD in contemporary stained glass (FBAUL). He participated in several solo and collective exhibitions and was awarded prizes in painting and drawing. He attended glass workshops in several countries and lectured about glass and mosaic in Portugal, France, Italy, United Kingdom, Germany, Greece, and Tunisia. He was part of the scientific committee of numerous conferences and workshops. He is one of the founding members of the research unit “Glass and Ceramics for the Arts, VICARTE” and was president of the Portuguese Glass Association (APV) from 2006 to 2009.

Pedro Matos Fortuna

Holds a PhD in Fine Arts, Painting, by the Fine Arts Faculty of Univ. Lisbon, where he has been teaching since 2000. He is a member of *Vicarte* and the *Portuguese Soc. of Ceramics and Glass*. As an author, favors

Ceramics as expression medium which also as guided complementary training experiences — *World Crafts Council*, Belgium 1989; *XVIII Seminario de Sargadelos*, Spain 1987; *Cencal 2004*, *Woodfire Marathon II*, Intern. Ceramics Research Center, Denmark, 2010. In addition to the exhibitions “*Fall of a Bird Song*”, Lisbon 2013 and “*Water shows who cannot be seen*”, Lisbon, 2004, academic theses, participated in *X BICA Aveiro*, 2011; *VII BIC Manizes*, 2005; *5th Biennale Inter. dell’Arte Contemporanea*, Firenze, 2005. He is interested in the semantics of the natural and the heuristic readings in creative procedures, the speeches of repetition and the use of natural raw materials in ceramic coating.

> www.pedrofortuna.com.pt

Cristina Pratas Cruzeiro

Currently is a postdoctoral researcher by the FCT with the project “*Colaboração e Colisão: intervenção pública e política da arte*” (Collaboration and Collision: the public and political intervention of art — SFRH/BPD/116916/2016) at IHA/NOVA FCSH. She is an integrated researcher at IHA/NOVA FCSH. She was an invited professor at the Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, between 2008 and 2018. She holds a Ph.D in Art Science and a MA dissertation, both from Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. Her research is focused on the relationship between contemporary artistic practices and the society, political movements and public space.

Elaine Santos

Brazilian, born in São Paulo. She majored in Fine Arts from the College of Fine Arts of São Paulo (Febasp) and she has a Bachelor’s degree in sculpture at the Federal University of Rio de Janeiro (Ufrj), School of Fine Arts. Master’s degree and a PhD in visual arts at São Paulo State University (Unesp), Institute of Arts, São Paulo. Researcher linked to Research Group “*Panorama of Latin American Ceramics- traditional and contemporary*” — Cnpq. She was a collaborator in Virgínia Fróis’ “*Projecto Ressonâncias*”- phase held in Brazil. Her artistic performance is concentrated on ceramic sculpture.

Françoise Schein

Born in Belgium in 1953. She studied Urban Design at Columbia University in New York and Architecture in Brussels. She studied art with Robert Morris at NYU University in New York. She has developed her large scale urban works at an international level in Europe, the United States, in South America and in the Middle East. She teaches at the ESAM School of Arts and Media in Caen, Normandy in France. In 2016 she was elected a Member of the Académie Royale des Sciences, des Arts et des Lettres de Belgique. For 30 years she has been dedicated a large body of her work to the dissemination of the human rights within the public realms, in schools and among underprivileged quarters. In 1997, she formally founded the Association *Inscire*, an NGO dedicated to the dissemination of citizenships concepts and the Human Rights through innovative participative artworks. With a real belief in the necessary constant reaffirmation of the fundamental base of democratic thoughts, she has been pursuing the construction of her world series of large-scale artistic artworks centered on humanistic issues which has become a most urgent subject in the contemporary 21st century.

> www.francoiseschein.com

Helena Elias

Assistant Professor at the Faculty of Fine Arts of Lisbon (FBAUL). She was awarded with a PhD in Public Art, Faculty of Fine Arts of Barcelona (2007), in the area of Sculpture, an MArts, Grays School of Arts, Robert Gordon University, Aberdeen, UK (2000) and a BFA (hons) in Sculpture, FBAUL, (1999). In the past she was na FCT Postdoctoral Fellow in Sculpture at FBAUL_VICARTE. As artist, teacher and researcher, she articulates the teaching and artistic practice, exhibiting her work and publishing various articles, workshops, book chapters. She coordinates the VICARTE Research in Arts and Sciences line, where he develops the *Communities of Practice* project — methodological strategies for collaborative research between the arts and sciences. She is a member of *ÉBANO Collective* and currently, she integrates the *creative Europe* project 616850-CREA-1-

-2020-1-IT-CULT-COOP1 PTM — *Pass the Mic! Decolonizing education through arts*, as an artistic researcher. She is also a member and artist in residence of the *Project Photo Impulse: measuring the colonies*, funded by FCT. In the past she has coordinated several research projects such as *Plublic art* within the Portuguese-Brazilian cultural relationships from the *New State to Democracy*.

Mário Rainha Campos

Psychologist, Photographer and Art-Educator. Since 2011 he is responsible for the Educational Service of the *Casa da Cerca Contemporary Art Center* of the Municipality of Almada. He created and coordinated several socially inclusive art projects at different institutions, among them the *Modern Art Center* of the *Gulbenkian Foundation*. He created and coordinated several *Participatory Art* projects in Almada, such as the *Collective Drawing “Em Cada Rosto Igualdade”*, the *Visual Poem Mural “Oceano de Palavras”* and the *Ceramic Mural “Planisfério da Interculturalidade”*.

Maja Escher

Daughter of German parents, born and raised in southern Alentejo, Portugal. Escher develops projects in the areas of site specific installation and ceramics. Besides ceramics, her artistic practice involves collecting. She collects riddles and popular sayings just as she collects branches, stones and songs, leaves and stories, sometimes preserving them for years before integrating them into her work. Her interest lies in creating new constellations, new spaces of relation and contamination where the artist becomes many artists, residents or passersby. Her focus lies on the relationship with the other, on the perception and exploration of aspects of nature, celebrations, ancestral rituals, festivities and popular expressions. Bachelor and Master in Audiovisuals by the Faculty of Fine Arts in Lisbon. 2014) *Waldorf Teacher Education* at the *Waldorf Education Institute* in Witten / Annen, Germany 2016. Ceramics course at *Ar.co* and *Ar.co* scholarship in *Individual Project* 2017/2018. Exhibits and develops

participatory projects regularly: 2020, Um dia choveu terra, Galeria Municipal, Almada, 2019 Semear Nuvens, Ascensor, Lisboa, 2019 Quatro Ventos, Galeria OTOCO, Lisboa 2019, Mastro dos Vizinhos, Casa da Cerca — Centro Arte Contemporânea, Almada; 2018, Um mastro por um dia em colaboração com Associação Pé de Xumbo, Évora; 2018, Azul, Ar.co Xabregas; 2016, Um ciclo, Galeria Municipal Montemor-o-Novo; 2015.

Bie Michels

1960, Kimwenda, Congo, lives and works in Antwerp) centers on observing, registering, and questioning the representation of the 'other'. Her paintings, installations and films not only question her own position with regard to the subject, but in the process of her creation she allows 'others' to collaborate or comment on them. Thus the gaze or the view of the 'outsider(s)' is an inherent part of the final result. These may be artists, experts or labourers (for example fishermen and women in the film installation *Surrounding Water*, 2013), but also people closely involved (her father in the film *His Field*, 2015). Furthermore, she explores the complex relations (culturally, historically, interpersonal, ...) of a variety of individuals and groups with objects, in order to better understand both their surroundings and their own 'being'. Her work has been shown in Belgium and internationally, among which Magasin des Horizons (F), Argos (B), M HKA (Museum for contemporary art, B), Netwerk Aalst (B), Fei Contemporary Art Centre (Shanghai, CH), Dunkerque 2013 in Dunkerque (F) and Hastings (GB), and Lokaal 01 (Breda, NL).

> www.biemichels.be

Sérgio Vicente

Assistant Professor of Sculpture, Faculty of Fine Arts, University of Lisbon, is PhD in Fine Arts, a specialty in Sculpture since 2016. He has been teaching Sculpture and Ceramics studio. Coordinates the Research Line in Sculpture of the Fine Arts Research Centre (CIEBA) of the same Faculty and is also a collaborating member of Vicarte — Glass and Ceramics for the Arts R&D. He represents CIEBA in the Public Art Information, Research and Intervention Network — R3IAP. He

develops his work focusing on the disciplinary intersection in public art — research by practice assumes the use of scientific, artistic and technological tools in project and socio-environmental work. It has been involved in the implementation of different projects that link teaching and investigation, linked to the valorisation of social practices in art in urban contexts from partnerships with other R&D institutes, and which are formalised in protocols and the commissions.

Zandra Coelho de Miranda

Artist and teacher, Zandra Miranda holds a post-doctorate in Arts from UNESP — Universidade Estadual Paulista, a PhD in Visual Arts from UNICAMP — Universidade Estadual de Campinas, Master in Arts from the State University of Illinois. Currently Zandra works as a professor at the Federal University of São João del Rei — UFSJ, MG; in the pioneer course in Applied Arts, with an emphasis on ceramics. She also works in the graduate program PIPAUS — Interdisciplinary Graduate Program in Arts, Urbanities and Sustainability, and develops her artistic and poetic work in engraving, painting and ceramics, having held exhibitions in Brazil, Portugal, United States and Denmark. She coordinates the Museu do Barro, a UFSJ outreach project in operation since 2012, which aims to disseminate knowledge and practices related to ceramic culture.



$\frac{b}{a}$

**belas-artes
ulisboa**

FCT

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

