



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

**REPRESENTAÇÕES DA IDENTIDADE CULTURAL PORTUGUESA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA
PÓS-IMAGENS ENTRE O PEDAGÓGICO E O PERFORMATIVO**

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Estudos de Cultura

Por

Ana Cristina Pires Cachola

Faculdade de Ciências Humanas

Sob a orientação da Professora Doutora Isabel Capelo Gil

Março de 2015

Aos meus pais

Agradecimentos

O exercício de investigação e reflexão concretizado nestas páginas foi resultado de vários contributos, cada um deles singular e essencial no percorrer deste caminho.

A primeira palavra de gratidão dirijo-a à minha orientadora, **Professora Doutora Isabel Capelo Gil**, a quem agradeço a partilha e generosidade intelectual e a confiança que depositou neste projecto desde o primeiro momento.

À Professora **Doutora Alexandra Lopes** agradeço o tempo, a disponibilidade e a amizade que me dedicou (não só, mas também) durante este percurso.

Ao **Professor Doutor Peter Hanenberg**, um profundo obrigada por ter motivado e apoiado, desde o início, o meu caminho na investigação.

Aos artistas, **João Pedro Vale**, **Joana Vasconcelos**, **Pedro Barateiro**, **Maria Lusitano**, **Vasco Araújo** e **Francisco Vidal** agradeço as conversas, a cedência de imagens e o acesso a documentos, mas principalmente a sua obra que possibilitou, antes de tudo o resto, esta reflexão.

Aos meus colegas, **Tânia**, **Beatriz**, **Miguel** e **Diana**, agradeço o terem tornado este percurso mais fácil e menos solitário.

À **Ana Clara**, um muito obrigada pela preciosa e incansável ajuda e pela companhia durante os tempos passados no Alentejo.

À **AnaMary Bilbao** agradeço as conversas estimulantes, o incentivo, o cuidado e dedicação na revisão desta tese.

À **Daniela (Agostinho)**, agradeço a amizade, os momentos partilhados, a leitura cuidadosa e crítica desta investigação e a maioria (intelectual) de todos os seus comentários.

À **Joana (Mayer)**, um sincero obrigada pelos já dez anos de amizade, a presença constante, os diálogos estimulantes, as inseguranças que resolveu, mas principalmente as que provocou. Sem ela o caminho teria sido mais longo e penoso. Sem ela não teria sido possível.

Ao **Mário**, agradeço os sorrisos que me conseguiu arrancar nos últimos e difíceis meses de redacção desta investigação.

Ao **Tiago**, agradeço a companhia, o bom humor, o optimismo, por me fazer acreditar sempre que seria possível chegar ao fim.

À **minha avó**, agradeço o ter desculpado a minha ausência e o ser um exemplo de perseverança, hoje e sempre.

Aos **meus pais**, agradeço tudo: o amor, as conversas, os silêncios.

Esta investigação foi possível graças à bolsa de doutoramento que me foi atribuída pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Resumo

A presente investigação tem como objectivo problematizar as representações da identidade cultural na arte contemporânea visual produzida por artistas portugueses no período pós-25 de Abril, com especial enfoque nos artistas que começam a expor regularmente a partir da primeira década do século XXI. Neste sentido, pretende-se analisar de que forma os artefactos produzidos por estes artistas são, simultaneamente, mediadores e produtores de uma identidade cultural negociada e partilhada. Este trabalho pressupõe, assim, o estabelecimento de linhas de intersecção entre o amplo debate teórico sobre questões identitárias de pertença nacional e a produção artística visual contemporânea, privilegiando-se uma abordagem no âmbito dos Estudos de Cultura, em geral, e dos Estudos de Cultura Visual, em particular.

As representações da identidade cultural portuguesa nas produções artísticas serão observadas a partir de três eixos de análise fundamentais: as (re)mediações e (re)figurações do imaginário português, as quais, a partir de narrativas históricas, literárias e artísticas colocam o mar no centro da imaginação da portugalidade; a recuperação de episódios traumáticos do passado recente nacional, nomeadamente o Estado Novo e a Guerra Colonial, enquanto dimensões fundamentais da tessitura identitária contemporânea; e o pós-colonialismo como *moto* e tema da revisão do passado num presente que articula a identidade cultural com a produção de uma visualidade constitutiva de relações sociais.

Através de uma aproximação hermenêutica a obras concretas de seis artistas portugueses – João Pedro Vale, Joana Vasconcelos, Maria Lusitano, Pedro Barateiro Vasco Araújo e Francisco Vidal – que se insinuam como mediações de uma visualidade anterior, – pós-imagens –, defender-se-á que a construção da comunidade imaginada portuguesa se configura pela relação dialéctica entre a pedagogia e a performatividade da narração, também visual, da nação. Defender-se-á, igualmente, que as obras que constituem o *corpus* de análise se assumem enquanto sistema discursivo seminal nos processos de produção de sentido cultural e na activação de mecanismos de celebração, interrogação e construção/desconstrução de uma identidade cultural portuguesa. Procurar-se-á, ainda, discutir a coincidência de agenda entre a arte contemporânea e os Estudos de Cultura, ressaltando a singularidade de cada um dos territórios.

Palavras-chave: Representação, identidade cultural portuguesa, pós-imagem, nação, arte contemporânea, artistas portugueses.

Abstract

This research aims to examine representations of cultural identity in contemporary visual art produced by Portuguese artists in the period after the Carnation Revolution on 25 April 1974, with a particular focus on artists who began to exhibit their work on a regular basis from the first decade of the 21st century. As such, it seeks to analyse the way in which the artefacts produced by these artists both act as mediators and creators of a cultural identity that is negotiated and shared. It therefore presupposes various lines of intersection between the wide-ranging theoretical debate about issues of national identity and contemporary visual art, adopting an approach normally employed in Culture Studies in general, and Visual Culture Studies in particular.

Representations of Portuguese cultural identity in art are considered in terms of three basic areas of analysis: examples of (re)mediation and (re)figuration of the Portuguese collective image which, in drawing upon historical, literary and art-related texts, place the sea at the centre of the shared identity of the Portuguese; a renewed look at various traumatic episodes from the country's recent past, in particular the Estado Novo and the Colonial War, as fundamental features that are woven into the contemporary sense of identity; and Post-Colonialism as a byword and key concern when recasting the past into the present, forging links between cultural identity and the creation of a visuality that is informed by social relationships.

Through a hermeneutic approach to specific works by six Portuguese artists – João Pedro Vale, Joana Vasconcelos, Maria Lusitano, Pedro Barateiro Vasco Araújo and Francisco Vidal – which are suggested as the mediators for an anterior visuality, or after-images, it is argued that the construction of the Portuguese imaginary community is shaped by the dialectic relationship between pedagogy and the performance-related aspects of the narration – be it visual or otherwise – of the nation. It is also argued that the works that make up the body of the analysis form a seminal system of discourse in the process of creating a sense of culture and in the activation of mechanisms for celebrating, questioning and creating or dismantling Portuguese cultural identity. The text also seeks to discuss the areas of overlap between contemporary art and Culture Studies, pointing out the aspects that are unique to each field.

Key words: Representation, Portuguese cultural identity, after-image, nation, contemporary art, Portuguese artists.

Índice

Introdução	11
Parte I Representação, Identidade e Arte	
1. Arte e Representação	
1.1 Isto não é um cachimbo, é muito mais do que isso: representação e modernismo	37
1.2 A superação mimética?: a representação do outro lado do espelho	49
1.3 Do estético ao político: a crise da representação	60
1.4 Arte na contemporaneidade visual	74
2. Arte e Identidade	
2.1 A identidade enquanto representação	89
2.2 Comunidades imaginadas e a nação como narração	97
2.3 As cores da pertença entre o <i>pedagógico</i> e o <i>performativo</i> : o caso português	109
Parte II Pós-imagens da identidade cultural portuguesa na arte contemporânea	
1. O farol, a âncora, o barco e a torre ou a alegria no naufrágio – na obra de João Pedro Vale e Joana Vasconcelos	141
2. Estado novo para imagens velhas: actos de pilhagem e remediação – na obra de Pedro Barateiro e Maria Lusitano	185
3. E depois do adeus: olhar (n)o pós-colonialismo – na obra de Vasco Araújo e Francisco Vidal	235
Nota conclusiva – Arte Contemporânea e Estudos de Cultura: a coincidência de agenda	279
Nota biográfica dos artistas	289
Bibliografia	293

Introdução

It is not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation. In other words: image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is purely temporal, the relation of what-has-been to the now is dialectical [...].

Walter Benjamin, *The Arcades Project*

Acaso por eu mesmo ser português, penso que Portugal – sobretudo o Portugal dos séculos XIX e XX – tem um problema de *imagem*.

Eduardo Lourenço, *Do Colonialismo como Nosso Impensado*

O antes no agora: imagem dialéctica, imagem crítica e pós-imagem¹



Figura 1 – AnaMary Bilbao, *Presente passado XII* (2014)

Em 2013, conheci AnaMary Bilbao², que me convidou a escrever a folha de sala para a sua primeira exposição individual, *Presente Passado*, homónima da série de trabalhos que iria apresentar. A exposição³ duraria apenas algumas horas, o que permitiu interrogar ainda com maior fôlego as categorias temporais enunciadas, a sua longevidade e (precoce) obsolescência. São essas categorias, bem como as suas possibilidades de representação

¹ Por motivos de uniformização da língua, esta investigação não foi redigida ao obrigo do Acordo Ortográfico de 1990, uma vez que a maioria das obras citadas também não o fazem.

² AnaMary Bilbao (1986) é uma artista Luso-Espanhola, cujo o trabalho se dedica, principalmente à plasticidade e visualidade dos processos mnemónicos. Para além do seu trabalho como artista plástica, tem vindo a colaborar com músicos e editoras.

³ A exposição decorreu no dia 5 de Dezembro de 2013, na Galeria da Boavista, em Lisboa.

plástica, que constituem o campo de intervenção de Bilbao. As diferentes obras que apresentou nessa primeira exposição atravessaram um mesmo percurso criativo: a uma primeira intervenção sobre o papel, em que a artista desenha linhas a grafite ou lápis de cor com o auxílio de uma régua, sucede-se a aplicação de uma camada de gesso que pretende anular a primeira, actuando como uma espécie de obliteração induzida; num terceiro momento, a artista tenta reproduzir as primeiras linhas – apenas as que continuam discerníveis sob o gesso – mediante a sua rasura. Esta tentativa constitui um acto de revisão, uma tentativa de recuperação de uma visão primeira, que não encontra uma conformidade anterior, tal como o passado nunca está em conformidade com o que se faz dele no presente.

A sua prática, nesta e noutras séries⁴, é sempre orientada em função da memória de um gesto anterior cuja réplica, sempre deficitária no seu esforço mimético, o excede. Os trabalhos de AnaMary Bilbao – insisto tanto em chamar-lhes desenhos, quanto ela insiste em chamar-lhes pinturas – decorrem de um esforço de recuperação de algo perdido e da aceitação da recordação como novo passado, ou seja, consubstanciam um *presente passado* que se configura num território de reinvenção daquilo que antes “foi” e que agora “é”. Desta forma, os seus traços produzem, voluntária e involuntariamente, significados pela ocupação desse lugar intersticial do antes no agora⁵, existindo, nas imagens que cria, uma dialéctica entre temporalidades que se insinua visualmente. Estas são, portanto, “imagens dialécticas” no sentido benjaminiano.

A dimensão visual da recuperação do passado é essencial no pensamento de Walter Benjamin. De acordo com o teórico da Escola de Frankfurt, é a partir da visualidade da linguagem que ocorrem as dinâmicas semióticas e tem lugar a significação (Benjamin, 1992: 68). Neste sentido, também a história – aliás, a narrativa histórica – se manifesta, no presente, a partir da projecção imagética, ou, como afirma Benjamin, “the past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again [...]. For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably.” (Benjamin, 1999a: 247). Por isso, a articulação histórica do passado não pressupõe conhecer esse passado tal como ele

⁴ Para além de *Presente Passado*, as outras séries apresentadas pela artista – *Fallacious Memory* (2014), *Evento-esquecimento-repetição* (2013-14), entre outras – tratam os processos mnemónicos a partir de várias perspectivas que têm em comum as múltiplas temporalidades presentes na recordação e no esquecimento.

⁵ “O antes no agora” é o título do texto que escrevi para a folha de sala da exposição.

efectivamente aconteceu, mas apropriar-se das memórias quando elas brilham num momento de perigo (Benjamin, 1999a: 247). Esse momento de perigo é aquele em que a imagem vinda do passado se torna visível para depois desaparecer para sempre.

A “imagem dialéctica” é, portanto, o território onde um “antes” conflui num “agora”, permitindo a activação da história e da memória enquanto instâncias do passado que se revelam num momento do presente. Leia-se Walter Benjamin:

It is not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation. In other words: image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is purely temporal, the relation of what has been to the now is dialectical [...]. Only dialectical images are genuine images (that is, not archaic); and the place where one encounters them is language. [...]. The image that is read which is to say, the image in the now of its recognizability bears to the highest degree the imprint of the perilous critical moment on which all reading is founded. (Benjamin, 1999b: 462-463)⁶

Esta passagem de Benjamin permite, não só entender a “imagem dialéctica” como projecção imagética de um tempo anterior apenas cognoscível num dado momento presente – *o agora do seu reconhecimento* –, mas também diagnosticar, como faz Isabel Capelo Gil, a insuficiência da imagem “para o trabalho da reflexão crítica, o que torna a linguagem escrita o lugar por excelência onde o passado pode ser preservado” (Gil, 2011a: 84). Neste contexto, afigurava-se tanto mais pertinente a redacção de uma folha de sala que acompanhasse a exposição *Presente Passado* de AnaMary Bilbao, de forma a auxiliar o encontro daquelas imagens com a linguagem escrita e a preservar o *presente passado* como um *passado presente*.

Momento de fulcral importância para o desenvolvimento da presente tese de doutoramento, esse exercício de escrita e reflexão a pretexto do trabalho da artista constitui, ele próprio, “momento-relâmpago” – imagem recorrente no pensamento de Benjamin – de revelação de que todas as obras que constituíam o *corpus* de análise da presente investigação eram, a vários níveis, imagens dialécticas. As criações de seis artistas

⁶ Tanto quanto possível, tentou-se manter, ao longo desta investigação, o princípio de coesão da língua nas diversas citações que iluminam o texto, ou seja, referir-se cada autor sempre na mesma língua. Algumas vezes não foi possível, ou por não existirem traduções de algumas obras ou porque não se teve acesso às mesmas.

portugueses aqui convocadas para discutir a representação da identidade cultural portuguesa seriam, originalmente, imagens dialécticas por nascerem no momento da revelação mental de uma imagem cognoscível que se materializou, depois, às mãos dos artistas. Esta latência dialéctica, característica não só destes como de todos os trabalhos artísticos, afasta-se, contudo, das versões romantizadas da inspiração artística – momentos epifânicos da criação – que a literatura e o cinema ajudaram a construir. A dimensão dialéctica que se identifica aqui como congénita à obra de arte assenta no pressuposto de que a criação artística visual se materializa a partir de um território de reflexão associativa de temporalidades várias que convergem, em determinado momento, na produção de uma imagem. Existe todo um “antes”, acumulado em distintas camadas de significados, presente no “agora” da projecção da imagem artística. Por isso, estas imagens serão, também, “imagens críticas”, na senda de Georges Didi-Huberman, em *O que nós vemos, O que nos olha*:

[...] uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz, assim, de um efeito, de uma eficácia teórica – e, nessa medida, uma imagem que critica os nossos modos de ver no momento em que, ao olhar-nos, nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E a escrever esse mesmo olhar, não para o transcrever, mas para o constituir. (Didi-Huberman, 2011a: 144)

O teórico francês parte da imagem dialéctica benjaminiana para construir esta ideia de imagem crítica que introduz, depois, a partir de uma análise fenomenológica de objectos artísticos. A obra de arte constitui, assim, imagem dialéctica – que é imagem crítica –, pois edifica-se numa anacronia e justaposição de temporalidades em que os espaços em branco entre distância e proximidade são preenchidos pela aproximação crítica de quem olha essas mesmas imagens. É nessa aproximação crítica que as imagens se convertem em linguagem e se tornam “imagens autênticas”. Para Didi-Huberman, uma obra de arte pode reclamar a autenticidade da imagem dialéctica de Benjamin “[...] quando consegue reconhecer o elemento mítico e memorativo de que procede para o ultrapassar, quando consegue reconhecer o elemento presente em que ela participa para o ultrapassar” (*ibidem*: 168).

A produção artística visual, na sua relação com a identidade cultural nacional, obriga a uma análise dos diferentes modos de usar visualmente o passado sob a sua forma histórica e mnemónica, pois o tecido cultural identitário contemporâneo forma-se

precisamente na confluência de um “antes” num “agora”, ultrapassados, sempre, pelas possibilidades hermenêuticas da obra de arte. As obras que se analisam no decorrer deste exercício apresentam-se como exemplos agudos desta confluência e justaposição de temporalidades que a aproximação crítica que aqui se propõe ajuda a constituir. A primeira observação crítica que se pode elaborar é de que todos os exercícios criativos analisados nesta tese são dotados de uma pré-visualidade, um “antes” imagético que condiciona o “agora” da sua significação. Fazendo uso de estratégias distintas, os artistas cuja obra aqui se interroga apropriam-se de imagens anteriores, de ordens e formatos diversos, para discutirem a comunidade imaginada (Anderson, 2006) portuguesa, construindo pós-imagens de identidade.

James E. Young, no âmbito dos seus estudos sobre a representação do Holocausto, associa a produção artística em forma de pós-imagens a uma geração específica. Recorrendo ao conceito de “pós-memória”, cunhado por Marianne Hirsch em *Family Frames* (1997) – a memória que não advém de uma experiência vivenciada, mas da transmissão dessa experiência às gerações mais novas –, Young defende que “[c]oming of age after – but indelibly shaped by – the Holocaust, this generation of artists, writers, architects, and even composers does not attempt to represent events it never knew immediately but instead portrays its own, necessarily hypermediated experiences [...]” (Young, 2000: 1). Ao reclamarem uma relação mediada com o passado, estas gerações de artistas asseguram que a sua pós-memória dos eventos se mantém como processo em curso sempre inacabado, que não ambiciona encontrar respostas definitivas para questões impossíveis (*ibidem*: 2).

As criações artísticas da geração da pós-memória permitem interrogar as hierarquias dos valores de verdade entre o discurso artístico e o discurso historiográfico: a representação da verdade e a verdade da representação. Apesar de não questionarem a autoridade da História, colocam a tónica, não naquilo que efectivamente aconteceu, mas na forma como aquilo que aconteceu é transmitido e mediado – nas palavras de Young, “[w]hat happened and how it is passed down to us” (*ibidem*: 11). As diversas manifestações culturais, artísticas e vernáculas têm um papel seminal na activação pós-mnemónica, pois é a partir delas que a memória e a história se inscrevem no tecido sensível. Existe uma visualidade, entendida aqui em sentido lato, que permeia a transmissão do passado e condiciona a produção artística. Leia-se Young:

The problem of many of these artists, of course, is that they are unable to remember the Holocaust outside of the ways it has been passed down to them, outside of the ways it is meaningful to them fifty years after the fact [...]. And what are their experiences of the Holocaust? Photographs, film, histories, novels, poems, plays, survivors' testimonies. It's necessarily mediated experience, the afterlife of memory, represented in history's after-images: the impressions retained in the mind's eye of a vivid sensation long after the original, external cause has been removed. (Young, 2000: 3-4)

As pós-imagens são, assim, uma expressão da cultura cuja nomenclatura se ancora num fenómeno óptico-fisiológico. A existência de pós-imagens, imagens que persistem na retina depois da exposição a um objecto, é discutida, desde há muito, pela fisiologia e neurologia, havendo teorias que corroboram a sua existência e outras que a contestam. No campo da cultura, a existência de pós-imagens é, por outro lado, indiscutível. Os imaginários colectivos – as comunidades imaginadas – são precisamente o resultado da fixação de narrativas e imagens nas consciências colectivas mesmo depois da sua exibição. Neste sentido, as pós-imagens (do Holocausto) na arte contemporânea apresentam-se em forma de “remediações” (Bolter e Grusin, 2000) – transposições intermediáticas – dessas imagens anteriores: histórias (re)contadas por brinquedos, fazendo uso do seu estatuto icónico, como nas fotografias de David Levinthal, ou imagens de arquivos públicos e privados projectadas em edifícios que recuperam episódios do passado, como na série *Sites Unseen* de Shimon Attie.

Estes exemplos, apresentados por Young ao longo de *At Memory's Edge. After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, são apenas uma amostra dos modos encontrados pela produção artística contemporânea para resolver visualmente a hipermediação do passado no presente. Existem muitas, podendo mesmo afirmar-se que as pós-imagens constituem parte substancial do leito artístico contemporâneo filiado na tendência revisionista do pós-modernismo. Deve, no entanto, ressaltar-se o carácter de excepcionalidade do Holocausto, cujas pós-imagens são analisadas por Young. O Holocausto será um dos eventos que marcaram de forma mais radical o século XX, com impacto a todos os níveis, inclusivamente na discussão sobre as possibilidades e capacidades da representação. Contudo, o conceito de pós-imagem é operativo para

observar a produção artística sobre outros eventos e diversas formações socioculturais nas quais se inclui a construção identitária.

A identidade forma-se a partir de nexos de eventos que, com intensidades distintas, condicionam a forma como o tecido societário responde às exigências da representação. A identidade cultural é precisamente a identidade (con)figurada pelo trabalho da cultura, manifestando-se através de diferentes expressões, artísticas e/ou vernáculas, decorrentes de dinâmicas representacionais. A identidade cultural portuguesa apresenta-se, na contemporaneidade, como superfície que acumula e reflecte as mediações das distintas imagens da portugalidade ao longo dos tempos, assumindo-se enquanto território de sobrecarga imagética. Essa sobrecarga não é tão dispersa quanto se possa pensar, sendo possível desvelar tendências e léxicos particulares que se evidenciam na sua malha heterogénea. À imagem do Portugal imperial fundado no (domínio do) mar, como contou a nação durante séculos, juntaram-se, em tempos recentes, as consequências desse sonho imperial projectado pela última vez, embora de forma efusiva, durante o Estado Novo. A Guerra Colonial, a descolonização e a condição pós-colonial do Portugal contemporâneo constituem, assim, dimensões fundamentais da formação identitária nacional. Os imaginários construídos a partir de todos estes eventos, na sua singularidade, mas também, e principalmente, na sua inter-relação, concorrem para o processo em curso que é, hoje, a identidade cultural portuguesa.

Ao mesmo tempo, estes eventos são identificados como causas – não todas, porém – de uma tendência psicopatológica da nação que se tem representado, alternada e, às vezes, simultaneamente, em imaginações hipo e hipertrofiadas. A história e a memória destas imaginações é, ainda hoje, território de investigações por parte de académicos e artistas. Em 2013, a revista brasileira *Abril* dedicou um número aos temas “Memória e Pós-memória”, procurando “investigar a forma como tais conceitos se presentificam na literatura de Portugal e dos cinco países africanos de língua oficial portuguesa” (Jorge e Ribeiro, 2013: 9). Com organização de Sílvio Renato Jorge e Margarida Calafate Ribeiro, o número da revista, apesar de dedicado principalmente à investigação literária, mostrava na capa a obra *Penélope* (2000) da artista Ana Vidigal – uma colcha composta por aerogramas que o pai tinha enviado à mãe durante a Guerra Colonial –, indicando a importância das imagens (artísticas) na recuperação da memória e pós-memória do conflito. A Guerra Colonial é, aliás, tema de vários artigos que compõem o número e que

identificam o evento como traumático, mas fundamental na cultura portuguesa contemporânea (Vecchi, 2013; Calafate Ribeiro e Sousa Ribeiro, 2013). Esta guerra terá sido, segundo Roberto Vecchi, “o evento final de uma errância colonial complexa marcada por factos específicos, que não teve (ainda ou para sempre) inscrição [...]” (Vecchi, 2013: 20). Existe, portanto, um a montante e um a jusante da Guerra Colonial, um pré-guerra e um pós-guerra que incluem a sua dimensão traumática: “a errância colonial complexa”, o seu “evento final” e pós-guerra, um pós-colonial que é, “ainda ou para sempre”, o tempo da não-inscrição.⁷ São estes três momentos que, de forma mais ou menos óbvia, guiam esta investigação.

As práticas artísticas têm, através das pós-imagens, a capacidade de transformar o trauma, pessoal ou histórico, mesmo que essa transformação não funcione como forma de resolução (Pollock, 2013). Neste contexto, as pós-imagens artísticas – imagens/objectos artísticos que resultam de uma anterioridade visual reconhecida – assumem-se como instâncias privilegiadas para se observar a produção de uma identidade cultural portuguesa na contemporaneidade. Por um lado, são, como defende Griselda Pollock, plataformas de transformação do trauma e, nesse sentido, poderão expandir as possibilidades de inscrição da memória colectiva nacional. Por outro, permitem a reflexão de e sobre um passado hipermediado que configurou imaginários – às vezes, contraditórios – da portugalidade. Este exercício é tanto mais relevante que, como sugere Eduardo Lourenço, Portugal “tem um problema de imagem” (Lourenço, 2014: 301).

A análise das pós-imagens artísticas possibilitará, ainda, discutir uma genealogia estética e ética das imagens e da sua inscrição sensível através dos tempos; a forma como o visual constrói o social e o social, o visual, em diferentes momentos históricos. A recorrência ao passado e a reutilização de imagens anteriores, mentais ou materiais, não constitui uma reprodução de enunciados que se repetem gratuitamente ou como forma de vigilância discursiva, podendo dizer-se, com Deleuze, que a repetição é potência da linguagem (Deleuze, 2000). Essa repetição de um “antes” imagético não constitui, igualmente, um anacronismo quando se identificam estas obras como obras de arte contemporâneas, pois, retomando Walter Benjamin, “[f]or the historical index of the

⁷ Referência à tese de José Gil que reflecte sobre a não inscrição de determinados eventos no tecido cultural português na sua obra *Portugal – Hoje. O Medo De Existir* (2007).

images not only says that they belong to a particular time; it says, above all, that they attain to legibility only at a particular time” (Benjamin, 1999b: 462).

As pós-imagens da identidade cultural portuguesa na arte contemporânea permitem entender o poder subversivo das imagens primeiras que, por associação de faculdades, trespassa para os objectos artísticos, ou seja, a possibilidade de qualquer imagem se tornar no seu próprio contradiscurso pela aproximação crítica, mesmo que não especializada, ou pelo (re)tratamento artístico. A contradiscursividade é, contudo, apenas uma entre as muitas possibilidades oferecidas pelas pós-imagens. Regresse-se ao trabalho de AnaMary Bilbao. As primeiras imagens que a artista produz – as linhas meticulosamente desenhadas sobre a folha de papel – são recuperadas, corroboradas, alteradas, reinventadas, degeneradas pelas acções posteriores: tapar, esconder, apagar, escavar, rasurar, encontrar, (re)criar. As imagens anteriores a estas operações persistem, no seu estatuto de palimpsesto, como índices que assinalam a presença de um “antes” nas imagens finais, pós-imagens que se projectam num “agora”. As pós-imagens da artista – bem como as que se irão apresentar nesta investigação – são imagens dialécticas numa intensidade dupla: imagem dialéctica que justapõe temporalidades e configura uma imagem mental e, também, imagem dialéctica material que acumula mediações tecnológicas. É a sucessão de operações técnicas e simbólicas de uma enorme proficiência visual que consubstancia a complexidade dos trabalhos de Bilbao e torna o seu suporte dificilmente identificável: serão desenhos ou serão pinturas? A questão, como todas as questões de identidade, fica obrigatoriamente em aberto.

A identidade cultural (portuguesa) entre o pedagógico e o performativo

Os mecanismos de representação da identidade têm vindo a ser alvo de uma atenção crescente, transformando esta temática num importante domínio de investigação que analisa as várias formas de representação identitária, a partir do pressuposto de que a identidade só se estabelece no campo da representação e só pode ser entendida enquanto processo cultural inacabado, mediado por mecanismos de reconhecimento da igualdade e da diferença (Hall, 2006). A identidade em curso, pela pertinência e diversidade das questões que convoca, tornou-se, desde a década de 1990, epicentro das mudanças epistemológicas accionadas no campo das Ciências Sociais e Humanas (Wallerstein,

1996).⁸ A prolífica produção académica em torno das questões identitárias levou a que este campo adquirisse fisionomias distintas que integram pertenças múltiplas: a uma nação, a uma etnia, a um género, a uma religião, a uma orientação sexual, entre outras.⁹ Neste contexto, impõe-se destacar que, dentro da possibilidade e multiplicidade identitárias, esta investigação se irá debruçar sobre questões de pertença nacional.

A representação da identidade cultural portuguesa será abordada a partir do pressuposto de que a representação identitária está sempre dependente dos *lugares da enunciação* (Hall, 2006), ao mesmo tempo que a *localização* desta instância enunciativa é permeada por um passado que não é dado a escolher (Bhabha, 2007). Neste sentido, para a presente investigação, assume-se como imperativa a convocação de diferentes “modos de usar” o passado (Traverso, 2012): a História e a memória públicas e privadas. Tanto a História, enquanto disciplina académica e leito discursivo, como a memória, enquanto objecto e método de investigação, ocupam posições decisivas no âmbito dos Estudos de Cultura (Keightley, 2010; Pickering, 2010). Uma excessiva focalização no presente apresenta-se como uma das principais críticas apontadas aos *Cultural Studies* de tradição britânica que, contrariamente aos *Kulturwissenschaften*, matriz alemã do estudo da cultura, não favorecem uma aproximação aos objectos culturais numa perspectiva histórico-cultural¹⁰ em que o passado, interposto pelos discursos historiográficos e pela memória individual e colectiva, é preponderante para o estudo do presente.

⁸ Neste contexto, as questões identitárias começam a ser equacionadas na sua relação com: a) os processos de globalização (Bhabha, 1990, 2010; Appadurai, 1997); b) as plataformas e artefactos artísticos enquanto consignatários de experiências colectivas (Gibbons, 2007; Saltzman, 2006); c) as representações de um espaço-tempo imaginado (Anderson, 2006; Canclini, 2003, 2005); d) a memória e a história enquanto modos temporais de consciência que produzem significados nos interstícios que se estabelecem entre o passado e o presente (Halbwachs, 1995; Huyssen, 1995; Bal, 1999).

⁹ Concomitantemente a esta prolífica produção académica, a produção artística, sistema discursivo seminal na economia da representação, tem vindo a dedicar-se com um fôlego cada vez maior a práticas de esclarecimento identitário, numa tentativa de subverter as assimetrias de poder existente. O género, a etnia, a pertença nacional ou a orientação sexual transformaram-se em temas recorrentes na criação contemporânea (Wallis, 1991).

¹⁰ Michael Pickering, na sua introdução a *Research Methods for Cultural Studies*, afirma o seguinte: “For me, cultural studies without a historical dimension is weak, but I also want to push historians towards greater recognition of what strengths they may derive from attending to work in cultural studies. [...]. I approach history as both topic and tool: a broad set of resources for studying everyday cultures in the past and a broad set of techniques for thinking about historical experience and representation in the present” (Pickering, 2010: 13).

Os Estudos de Cultura são, assim, território do saber que permitirá uma aproximação à problemática da identidade cultural (portuguesa) a partir de uma análise que não será constrangida por fronteiras geográficas ou temporais, mas se ampliará na observação de imaginários territorializados (Appadurai, 1997) ou de *comunidades imaginadas* (Anderson, 2006). Segundo Isabel Capeloa Gil:

Os Estudos de Cultura, se bem que retirando da escola britânica o interesse pelas manifestações da cultura popular e pela cultura material, bem como pelas formas de mediação e representação e ainda pela interação entre as estruturas de poder e as manifestações culturais, retém o interesse hermenêutico pela leitura e interpretação dos diversos sistemas sógnicos. Na verdade, exploram a discursividade contextual de uma poética da cultura [...] que se revela contributo determinante para a legibilidade do mundo. (Gil, 2008a: 146)

Afirmando-se como meta-disciplina que não visa uma superação disciplinar, mas o estabelecimento de uma relação dialéctica entre disciplinas (*ibidem*), os Estudos de Cultura proporcionam um travejamento teórico plural necessário à análise (obrigatoriamente) complexa da identidade cultural portuguesa que se manifesta em instâncias discursivas múltiplas e inter-relacionadas. A presente investigação retém, precisamente, um *interesse hermenêutico pela leitura e interpretação dos diversos sistemas sógnicos*, debruçando-se sobre a arte contemporânea visual produzida por artistas portugueses como sistema sógnico específico, e contendo, também, a necessidade de colocar em diálogo diferentes disciplinas que perspectivem produtivamente a representação identitária. A identidade constitui, aliás, “questão central” dos Estudos de Cultura (*ibidem*: 147), que estabelecem o tecido identitário como processo em curso que se configura e re-configura em formulações instáveis, porque sempre sujeitas a novas *imaginações* (Anderson, 2006) e *invenções* (Hobsbawm e Ranger, 2010).

Neste sentido, a representação da identidade cultural assume-se enquanto fenómeno complexo e, muitas vezes, entrópico que se escolhe aqui tratar a partir da matriz configurada por Homi K. Bhabha, que estabelece a nação como narração (Bhabha, 1990) entre uma espessura pedagógica que repete e reproduz enunciados de forma a criar consistências discursivas e distintos exercícios performativos que desconstroem essa pedagogia, actualizando e reinventando esses enunciados (*idem*, 2010). Apesar de, na abordagem de Bhabha, a narração da nação ser analisada na sua relação com a palavra

escrita, esta tese pretende discutir a forma como a nação é também narrada a partir de uma visualidade de largo espectro que se insinua como fenómeno sinestésico (Crary, 2001; Cooley, 2004) e que veicula a construção social do visual e a construção visual do social (Mitchell, 2008). Neste contexto, apresenta-se com carácter de obrigatoriedade a convocação da matriz teórica e conceptual do campo dos Estudos de Cultura Visual, uma vez que a visualidade, ocupa um papel determinante na construção de discursos que veiculam a representação da identidade cultural (Hall e Evans, 2009). O conceito de visualidade (Mitchell, 2008) é aqui apresentado em toda a sua complexidade, ou seja, como conceito que não permite apenas uma análise que se debruce sobre os objectos visuais (em que estão incluídos os artefactos artísticos), mas que discute as questões que envolvem a experiência visual do sujeito como produtora de significações (Gil, 2011a), assim como problematiza as estruturas de poder que condicionam e são condicionadas pela cultura visual (Mirzoeff, 2008).

A arte contemporânea, entendida não só enquanto intervalo cronológico de produções artísticas datadas, mas como sistema discursivo dependente das macrodinâmicas actuais – globalização, glocalização, falência de metanarrativas, condição pós-colonial, instabilidade identitária, entre outras –, assume-se como um meio privilegiado para se observar a representação da identidade cultural que enquadra a pertença a uma nação¹¹. A arte mediada pelos fluxos globais assume-se como contaminada e enormemente

¹¹ Apesar da existência de uma quantidade alargada de projectos em que a pertença nacional e a ideia de nação são discutidas, a literatura publicada em torno da relação entre as representações identitárias culturais nacionais (ou regionais) e a arte contemporânea não é extensiva, pelo menos quando se procuram obras que se debrucem de forma macro sobre o tema. Na introdução ao *Contemporary Art and Nationalism – Critical Reader*, Sezgin Boynik e Minna L. Henriksson diagnosticam, precisamente, este défice de produção crítica sobre o tema (Boynik e Henriksson, 2007). Podem, contudo, destacar-se trabalhos surgidos em formatos e contextos distintos: dois catálogos de exposições – *ID An International Survey on the Notion of Identity in Contemporary Art*, resultado de uma exposição homónima no Stedelijk Van Abbemuseum (Eindhoven), em 1996, e *Identities in Contemporary Asian American Art*, publicado no contexto de várias exposições subordinadas ao tema que aconteceram simultaneamente em diversas galerias nova-iorquinas, em 1994 –, duas publicações de âmbito académico – *Drawing The Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America* (Baddeley e Fraser, 2005) e *A Multiple Belonging. New Representations of National Identity in Contemporary International and Irish Art Practice* (Haley, 2010). Esta relação é estabelecida, ainda que de forma menos linear, em outras obras que propõem um diálogo entre arte contemporânea (em criações artísticas particulares) e conceitos específicos, tais como memória (Gibbons, 2007; Saltzman, 2006; Saltzman e Rosenberg, 2006), trauma (Bennett, 2005), diáspora (Baronian *et al*, 2007; Leuthold, 2011; Meskinmon, 2011), guerra (Brandon, 2007; Mitchell, 2011) e lugar (Kaye, 2008; Kwon, 2004).

permeável, equacionando-se as questões de identidade como híbridas e resultantes do contacto com lugares, culturas e criações diversos. Esta hibridação é um dos marcos distintivos das produções artísticas contemporâneas, mas principalmente das dinâmicas e energias que pautam as circunstâncias em que acontece a criação. A condição do artista contemporâneo é intrinsecamente nómada, o que o transforma em sujeito privilegiado para reflectir sobre questões identitárias que se inscrevem numa corrente *glocal* (Giddens, 1991; Featherstone, 1990).

A convocação, por parte dos artistas contemporâneos, de estratégias discursivas pós-modernistas (Danto, 1997; Sturken e Cartwright, 2009; Perniola, 2004) permite enformar a identidade enquanto constructo instável, sendo que as suas representações se assumem como eixos fundamentais de celebração, mas também de destruição da cristalização identitária. Desta forma, a arte apresenta-se como portadora de uma funcionalidade crítica que permite tanto uma “invenção” da tradição e, conseqüentemente da identidade cultural nacional como a veiculação de um modelo empático para a refração de eventos traumáticas do passado, sendo esta uma das hipóteses de análise que se pretende testar no *corpus* seleccionado.

A performatividade da arte (Bolt, 2004), ou seja, a sua capacidade de “produzir realidade” (*ibidem*: 186; Barata-Moura, 2008: 67) transforma os objectos artísticos em instâncias privilegiadas para se analisar a representação da identidade cultural numa dinâmica dupla que oscila entre a referência a uma discursividade pedagógica e a sua actualização performativa. Os trabalhos artísticos contemporâneos que aqui se irão analisar combinam uma decifração do passado, consubstanciada na recuperação de uma visualidade anterior, que recria e refaz o tecido identitário contemporâneo através de pós-imagens artísticas, e uma construção do presente que projecta as possibilidades futuras. A arte, entendida como meio de produção de *algo novo*, e a forma como “a arte torna a nação real” (Smith, 2013) constituem, assim, premissas centrais no desenvolvimento desta investigação. Como afirma Brian Wallis:

Visual representations are a key element in symbolizing and sustaining national communal bonds. Such representations are not just reactive (that is, depictions of an existing state of being), they are also purposefully creative and they can generate new social and political formations. (Wallis, 2003: 266)

A produção de novas formações sociais e políticas no âmbito da constituição identitária, mediante o trabalho da cultura visual, em geral, e de uma visualidade artística, em particular, será observada no contexto português. Em Portugal, a problemática da identidade cultural (nacional) apresenta-se como uma matéria de estudo recorrente, principalmente através de reflexões unidisciplinares incluídas nos debates historiográfico, sociológico e antropológico. Todavia, uma perspectiva mais vasta que estimula uma aproximação e observação mais amplas, convocando abordagens, conceitos, e metodologias de diversos campos disciplinares – dinâmica característica dos Estudos de Cultura –, tem vindo a ganhar espaço na Academia portuguesa. A última década tem sido particularmente prolífica na produção de bibliografia subordinada à temática em análise, com a publicação de diversas obras, libertas de grilhões disciplinares, que começam a importar conceitos e abordagens de campos teóricos múltiplos e a testar a sua aplicabilidade na questão identitária portuguesa, assim como a evidenciar a inevitável necessidade de cruzar estas abordagens com objectos artísticos concretos.¹² De sobremaneira importantes foram os trabalhos que inauguram os estudos pós-coloniais em Portugal (Sousa Santos, 2002; Ramalho e Sousa Ribeiro, 2002; Sanches, 2005, 2006; Calafate Ribeiro, 2007, 2009), sendo consensual que o império e a acção colonizadora portuguesa (assim como o processo de descolonização) marcaram irreversivelmente a tessitura identitária nacional.

A representação da identidade cultural portuguesa na arte contemporânea tem vindo a ser tratada em artigos científicos (Fernandes Dias, 2006; Gil, 2008b; Henriques, 2011; Pinto dos Santos, 2011; Vespeira de Almeida, 2013), em catálogos de exposições ou em publicações sobre artistas, não se conhecendo um volume organizado sobre o tema. Esta investigação não pretende, todavia, oferecer uma visão panorâmica sobre o mesmo, ou seja, não pretende identificar e elencar todos os artistas ou todas as obras que reflectem e formam a identidade cultural portuguesa, mas iluminar a problemática a partir de um posicionamento crítico situado que visa investigar de que modo as pós-imagens artísticas se insinuam na obra de um conjunto circunscrito de artistas, em torno de três eixos de análise:

¹² A Literatura tem sido, contudo, a expressão cultural que tem recebido maior atenção por parte da Academia portuguesa.

1) As mediações, remediações, figurações e re-figurações de um imaginário colectivo português construído a partir de narrativas históricas, literárias e artísticas que se ancoram ou não na cultura popular sobre o universo marítimo;

2) A recuperação de discursos e imagens do passado que remetem para episódios traumáticos da história recente portuguesa, a saber-se, a política desenvolvida pelo aparelho ideológico do Estado Novo, os princípios que regeram a acção colonizadora portuguesa durante o século XX e a Guerra Colonial, enquanto conflito percebido de formas distintas pelo território metropolitano e ultramarino;

3) A forma como o passado colonial influencia as configurações identitárias no presente e premeia a convivialidade entre diferenças na contemporaneidade, contribuindo para e/ou impedindo um multiculturalismo intercultural.

Por um lado, estas três dimensões coincidem com a agenda de preocupações teóricas em torno da identidade cultural e, por outro, sublinham a singularidade identitária portuguesa. Finalmente, elas identificam as três tendências da representação identitária na criação artística contemporânea produzida por artistas portugueses.¹³ Estes três eixos não esgotam o filão temático que pressupõe a problematização da identidade cultural portuguesa, mas constituem dimensões centrais e recorrentes da representação identitária nas artes visuais. Estas três dimensões serão exploradas através de obras de seis artistas contemporâneos portugueses – João Pedro Vale, Joana Vasconcelos, Pedro Barateiro, Maria Lusitano, Vasco Araújo e Francisco Vidal. A escolha das obras destes artistas tem por base o reconhecimento da problemática em análise nas suas criações artísticas de

¹³ Sónia Vespeira de Almeida defende que “as artes visuais portuguesas se desenham sobre duas principais abordagens à nação. Por um lado, a nação é convocada recorrendo-se à cultura popular como idioma principal, aproximando-se de um discurso ‘etno-simbólico’, num movimento de esteticização do património nacional. Por outro, as práticas artísticas convocam ideias mais pluralistas de nação através de reflexões sobre a conexão de Portugal com o seu antigo império colonial e sobre a memória da Guerra Colonial” (Vespeira de Almeida, 2012: 42). Nesta investigação, apesar de se identificarem estas duas abordagens, defende-se que o passado colonial é transversal às diversas abordagens das práticas artísticas que remedeiam uma cultura popular que recorre a uma carga semiótica marítima. Estado Novo e a Guerra Colonial são tomados como episódios traumáticos singulares e o colonialismo como causa de formações racialistas que condicionam as relações sociais contemporâneas.

forma particularmente evidente. A opção recaiu em artistas que começam a expor a partir do final da década de noventa e, com maior fôlego, a partir da primeira década do século XXI, e que detêm já um distanciamento em relação aos eventos (traumáticos) de um passado recente nacional que constitui dimensão fundamental da produção identitária contemporânea, integrando a geração da pós-memória desses eventos. Ao mesmo tempo, a eleição destes artistas permitirá que a análise se debruce sobre uma panóplia alargada de instâncias discursivas visuais, já que está presente, no conjunto da obra dos seis artistas, um espectro diferenciado de suportes mediais.

Esta geração de artistas beneficiou das mudanças estruturais que ocorreram no âmbito do sistema da arte (contemporânea) em Portugal, tendo vindo a alterar as condições em que ocorre a criação/produção, bem como a difusão e a comercialização da obra de arte. O facto de Portugal ter atravessado um período longo sob a alçada de um regime autoritário contribuiu em muito para o atraso no acompanhamento das transformações globais ao nível da produção artística. Os períodos pré- e pós-revolucionário, apesar de marcados por orientações políticas antagónicas, serviram na mesma direcção o mundo da arte: contribuíram para o retardamento da sua inscrição no sistema global. Só no final dos anos sessenta e início dos anos oitenta é que começam a surgir novas galerias e o mercado da arte começa a dinamizar-se, ainda que a uma escala muito reduzida. Contudo, com a aproximação do novo milénio, os artistas começam a ter acesso a programas internacionais através de bolsas, residências e programas de intercâmbio que contribuíram para uma maior contaminação dos seus trabalhos e maior projecção internacional. No ano 2000, inauguram duas das mais importantes galerias portuguesas – Cristina Guerra e Filomena Soares – que ainda hoje detêm um papel fundamental na realidade artística nacional.

Como sugere Alexandre Melo, três décadas após a queda do regime totalitário, “a primeira década do século XXI começa da forma mais auspiciosa em Portugal. Toda uma geração, fruto de uma educação universitária consequente e coesa, está finalmente a emergir” (Melo, 2007: 109). É neste contexto geracional que se incluem os autores das obras que servirão de objecto de análise a esta investigação. Por um lado, estes artistas herdaram a consciência do peso que o passado português detém, não só, mas também, no desenvolvimento do campo artístico e, por outro, usufruem já de plataformas tecnológicas, de formação e mobilidade que lhes permitem determinado posicionamento reflexivo e meta-reflexivo sobre a contemporaneidade, em geral, e sobre as questões identitárias, em

particular. A coincidência de nacionalidade – a nacionalidade portuguesa –, não sendo um acaso, não constitui defesa da existência de um singular na arte portuguesa que a diferencie da arte produzida noutras regiões do mundo. Contudo, o facto de as obras em análise terem sido todas criadas por artistas portugueses permite que se convoquem imaginários partilhados e se aborde Portugal como comunidade imaginada, a partir de uma perspectiva *glocal*.

Objectivos e estrutura

Esta investigação parte, portanto, da hipótese de que a representação de uma gramática identitária na arte contemporânea actua como instrumento de mediação e, principalmente, de produção de identidade cultural, enformando Portugal como *comunidade imaginada* e reflectindo a *nação enquanto narração* (visual). A convocação de olhares diversos – os olhares de seis artistas – sobre a questão identitária permitirá a revisão de uma historiografia nacional e de uma memória colectiva plural, elementos fundamentais na representação de uma identidade partilhada e negociada. O desenvolvimento deste tópico é tanto mais pertinente num tempo-espço globalizado onde está patente o medo de um processo de supressão de diferenças, num sentido negativo, que implica a anulação de identidades. Ao mesmo tempo, pretende-se investigar de que forma as representações identitárias activam instrumentos de impugnação, de crítica, de continuidade ou de ruptura em relação a discursos hegemónicos, ou seja, de que modo a actualização do discurso pedagógico, que estabelece uma homogeneidade da identidade cultural da nação, está presente na produção artística.

Neste contexto, procurar-se-á, igualmente, averiguar de que forma a pós-imagem – a filiação em quadros imagéticos anteriores – funciona como categoria operativa na representação de uma identidade cultural portuguesa na arte contemporânea. Contrariando, em certa medida, a tendência de alguns estudos pós-coloniais que perpetuam um modelo de análise binária entre colonizador e colonizado, colocando o foco no silenciamento e rasura identitária do subalterno, ou seja, situando o “Outro” no centro dos discursos, defender-se-á ao longo da presente investigação que, no caso português, as representações identitárias veiculadas pelas narrativas imperialistas e colonialistas afectaram tanto o primeiro como o segundo. Finalmente, a presente investigação tem, também, como

objectivo demonstrar que a agenda que regeu a produção dos projectos artísticos em análise se cruza com a geografia particular dos Estudos de Cultura, bem como com o seu *modus operandi* – a interdisciplinaridade –, contribuindo assim para a validação epistémica da produção artística e deste campo de estudos.

A tese é composta por duas partes, sendo a primeira intitulada “**Representação, Identidade e Arte**” e a segunda “**Pós-imagens da identidade cultural portuguesa na arte contemporânea**”. A parte I “**Representação, Identidade e Arte**” integrará uma discussão dos conceitos que guiam a investigação. A consciência da constante migração de conceitos entre campos de saber (sem que pertençam realmente a algum), a rejeição consensual de definições categóricas, cristalizadas e fechadas e a galopante produção académica que multiplica as tutelas sobre a autoridade de definição levam a uma problematização de conceitos que exige um posicionamento crítico. Neste sentido, o primeiro capítulo desta primeira parte – “**Arte e Representação**” – problematiza o caudal teórico subjacente às dinâmicas representacionais na sua relação com os objectos artísticos. O condicionamento da reflexão sobre a representação pelas práticas artísticas modernistas e pós-modernistas servirá de *moto* à problematização da representação como instância performativa que, não só reflecte a realidade, como a produz. A representação toma parte de um regime sensível, formado por uma visualidade ampliada, que é tanto estético quanto ético. Ao longo deste capítulo defender-se-á que a arte contemporânea se inscreve neste regime, dialogando activamente com as diversas formações que o consubstanciam e, em particular, com uma cultura visual que se amplia para lá da produção artística.

No segundo capítulo da parte I, “**Arte e Identidade**”, as questões identitárias de pertença nacional serão observadas como dependentes dos sistemas de representação que a concretizam. Neste capítulo, examinar-se-á, num primeiro momento a especificidade da identidade cultural nacional e, num segundo, a singularidade do caso português, simultaneamente à observação das potencialidades da arte contemporânea no (re)configurar as representações de uma identidade cultural portuguesa – entre o pedagógico e performativo – a partir do tratamento artístico da bandeira nacional.

A parte II, “**Pós-imagens da identidade cultural portuguesa na arte contemporânea**”, desenhada em três capítulos, procurará analisar de que forma obras particulares de seis artistas portugueses – João Pedro Vale, Joana Vasconcelos, Maria Lusitano Santos, Pedro Barateiro, Vasco Araújo e Francisco Vidal – discutem, através de

imagens anteriores e de estratégias visuais múltiplas, a identidade cultural portuguesa, problematizando, simultaneamente, um conjunto de tópicos que formam a agenda dos Estudos de Cultura. No primeiro capítulo da Parte II – **“O farol, a âncora, o barco e a torre ou a alegria no naufrágio – na obra de João Pedro Vale e Joana Vasconcelos”** –, discute-se a preponderância do mar e do universo marítimo no enformar da identidade cultural portuguesa. A recuperação de uma “memória do mar” (Peralta, 2008) e o constante retorno a “poéticas da navegação” (Gil, 2007) são observados nas obras dos artistas como formas de reinvenção de uma portugalidade pelágica ancorada em episódios históricos, nomeadamente, os Descobrimentos, assim como em mitos e lendas da cultura popular portuguesa. Uma recolocação e reorganização de plataformas visuais pré-existentes e inscritas no imaginário colectivo, em novas circunstâncias, permite uma revisão da história subjacente às imagens primeiras, neste caso, as diversas imagens do *mar português*.

O segundo capítulo da parte II, **“Estado novo para imagens velhas: actos de pilhagem e remediação – na obra de Pedro Barateiro e Maria Lusitano”**, debruçar-se-á, primeiro, sobre a vídeo-instalação *Composição* (2007), de Pedro Barateiro, na qual o artista recupera um conjunto de imagens filmicas – conhecidas como actualidades noticiosas – produzidas pelo aparelho ideológico-propagandista do Estado Novo. Num segundo momento, analisar-se-á o vídeo *Nostalgia* (2004), de Maria Lusitano, que integra diversas imagens de arquivos pessoais do período da Guerra Colonial em Moçambique. Através da desconstrução e fragmentação dos objectos originais, Barateiro e Lusitano propiciam *um estado novo para imagens velhas*, mostrando que a visualidade é, também, constituída pelos processos de mediação e remediação (Bolter e Grusin, 2000) a que os quadros imagéticos estão sujeitos em diferentes contextos sociais, ideológico-políticos.

O terceiro e último capítulo da Parte II – **“E depois do adeus: olhar (n) o pós-colonialismo – na obra de Vasco Araújo e Francisco Vidal”** – discute, a partir da obra destes artistas, a herança imperial e colonial portuguesa que fixou estereótipos essencialistas que, ainda hoje, condicionam a convivialidade social. Através da convocação de questões raciais, as obras destes artistas denunciam um regime escópico colonial que promoveu preconceitos e discriminações. Neste sentido, Araújo e Vidal assumem a carga negativa de um passado colonial, contribuindo de forma inequívoca para a dissolução de uma pedagogia da nação que, ainda hoje, apela de forma oficiosa a uma narrativa lusotropical.

Esta tese procura, assim, inscrever-se numa linha de sutura entre a Academia e a criação visual contemporânea, sendo que os projectos artísticos serão observados como ocupantes de lugares a montante e a jusante da produção académica. A arte contemporânea não é apenas uma modalidade discursiva que auxilia a representação de uma identidade cultural aprioristicamente existente, mas contribui, indubitavelmente, para a sua construção. Os Estudos de Cultura e a arte contemporânea, territórios distintos, mas ambos epistemicamente válidos, coincidem não só na pluri e interdisciplinaridade em que se filiam, mas numa agenda de preocupações que percorre o trabalho da cultura no tecido contemporâneo, na qual as questões identitárias ocupam um lugar central.

Parte I

Representação, Identidade e Arte

1. Arte e Representação

Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible.

Paul Klee

1.1 Isto não é um cachimbo, é muito mais do que isso: representação e modernismo

“Ceci n’est pas une pipe”. As implicações da frase inscrita por René Magritte na pintura *La trahison des images* (1929)¹⁴ excedem em muito as intenções do artista belga. O pintor pretendia denunciar a falácia mimética que acompanhou, durante séculos, a prática artística, reclamando a ausência de um cachimbo, na sua ontologia objectual, da sua composição pictórica. “Isto não é um cachimbo, é apenas a representação de um cachimbo”, diria Magritte: “La fameuse pipe, me l’a-t-on assez reprochée! Et pourtant, pouvez-vous la bourrer ma pipe? Non, n’est-ce pas, elle n’est qu’une représentation. Donc si j’avais écrit sous mon tableau «ceci est une pipe», j’aurais menti!” (Magritte, 2001: 17). A obra (prima) faz implodir, na sua aparente simplicidade, o modelo de representação associado à arte durante séculos. Mas estará o cachimbo realmente ausente da obra de Magritte? Estarão os objectos realmente ausentes das representações que deles se fazem?



Figura 2 – René Magritte, *La trahison des images* (1929)

¹⁴ Não existe consenso relativamente à data de algumas obras de Magritte, nomeadamente em relação a *La trahison des images*. As datas aqui apresentadas basearam-se no *Catalogue Raisonné* editado por David Sylvester (1992).

Sobre um fundo bege, surgem a imagem de um cachimbo e a frase que nega a sugestão visual – *isto não é um cachimbo*. O léxico figurativo, a eleição de materiais tradicionais das belas-artes (óleo e tela), uma técnica filiada no academismo e uma aproximação singular aos objectos, resultante de uma *experiência contemplativa prolongada*¹⁵, tomam parte de uma prática desconstrutiva metódica que coloca em causa os sistemas de representação convencionais, tanto verbais quanto visuais (Umland *et al*, 2013: 17). Estas estratégias, assim como a insistência em colocar o objecto fora do seu contexto, concorreram para a criação de um dispositivo básico que provocava a *desfamiliarização do familiar*, como Magritte explicaria em *La Ligne de Vie*¹⁶. As operações desencadeadas por este dispositivo abriram espaço a uma reorientação progressiva das suas preocupações com a dimensão mimética da pintura para o questionamento da linguagem na sua função de representação (Draguet, 2012: 74). Por isso, as relações que se estabelecem entre imagens e palavras ocupam um lugar central em toda a sua prática artística, ainda que com fôlegos distintos ao longo das suas diversas fases. Como referem Josef Helfenstein e Clare Elliot:

In numerous ways, Magritte incorporated the written word into the act of painting as a means of deconstructing and redefining both image and language, in an attempt to nettle the problem of representation. Refusing to confer a subordinate role to either written or visual representation, and instead using language and image to disrupt one another, to upend logic, Magritte engages the revolutionary potential of both. Painting is thus redefined as an analytical, critical instrument, challenging perception and activating the mind of the viewer. (Helfenstein e Elliot, 2013: 76)

La trahison des images constitui um ponto de chegada no trabalho de Magritte, decorrente de um conjunto de procedimentos plásticos anteriores¹⁷ em que o artista explorava, nos campos da equivalência e da substituição, a relação entre o visual e o

¹⁵ Magritte revela, em diversas ocasiões, que o momento primeiro desta *experiência contemplativa prolongada* ocorreu numa *despretensiosa brasserie*, em Bruxelas, onde o artista se dedicou a observar a *misteriosa qualidade* de uma porta. Foi este momento que marcou o seu comprometimento em apenas pintar objectos com todos os seus detalhes visíveis. (Umland *et al*, 2013: 17)

¹⁶ *La Ligne de Vie* foi o título da conferência autobiográfica, apresentada por Magritte no Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, em Antuérpia, a 20 de Novembro de 1938. A conferência coincidiu com o período em que o artista começava a ter algum reconhecimento internacional e integrou, para além da revelação de vários episódios biográficos, uma análise do seu percurso artístico, desde as suas ligações iniciais ao cubismo e ao futurismo até à sua relação conturbada com o movimento Surrealista.

¹⁷ Tomem-se como exemplo as obras *La Clef des Songes* (1928), *Le Masque Vide* (1928), *L'Usage de la Parole* (1928), *La Paysage Fantôme* (1928), *Les Charmes du Paysage* (1928), *Le Monde Perdu* (1928), *Le Miroir Vivant* (1928), *L'Apparition* (1928) ou *Le Sens Propre* (1929).

verbal. Aquilo que a pequena tela inaugura é uma dimensão de confronto entre imagens e palavras que abre espaço a novas reflexões sobre as instâncias representativas na produção artística. Não será por acaso que Michel Foucault, que manteve uma relação epistolar com o artista¹⁸, dedica a esta obra um conjunto de reflexões em *Ceci n'est pas une Pipe* (2008). Publicada cinco meses depois da morte de René Magritte¹⁹, a obra não só serve de homenagem ao artista belga como constitui um importante auxílio no entendimento da afinidade entre a teoria foucaultiana e as produções artísticas de Magritte²⁰: um engajamento na crítica da linguagem, visual no caso de Magritte e histórico-epistemológica no caso de Foucault.

Da ausência de um cachimbo e da presença de dois signos em conflito resulta uma denúncia da arbitrariedade sígnica (já defendida por Saussure²¹), da natureza convencional e circunstancial que caracteriza a relação entre significante e significado. Ao atribuir uma qualidade caligráfica²² à (de)composição de Magritte, Foucault, mais

¹⁸ René Magritte endereçou duas cartas a Michel Foucault nas quais lhe oferece opiniões sobre os seus escritos, com especial incidência sobre *As Palavras e as Coisas* (1998). Na carta redigida por Magritte a 23 de Maio de 1966, o artista belga confronta Foucault com a relação entre o visível e o invisível nas suas possibilidades concretas: “Only thought resembles. It resembles by being what it sees, hears, or knows; it becomes what the world offers it. It is as completely invisible as pleasure or pain. But painting interposes a problem: There is the thought that sees and can be visibly described. *Las Meninas* is the visible image of Velásquez’s invisible thought. Then is the invisible sometimes visible? On that condition that thought be constituted exclusively of visible images. On this topic, it is evident that a painted image – intangible by its very nature – hides nothing, while the tangibly object hides another visible object hides another visible thing – if we trust our experience” (Magritte, 2008: 57).

¹⁹ A primeira versão de *Ceci n'est pas une pipe* foi publicada na revista *Les Cahiers du Chemin*. Só em 1973 surge uma versão alargada, publicada enquanto livro. É esta segunda versão que se toma aqui com referência.

²⁰ Sobre a relação entre Michel Foucault e René Magritte, veja-se Chateau (1997).

²¹ A linguística Saussuriana defende a existência de uma relação arbitrária entre significado e significante, ou seja, a grafia ou a fonética associada ao significado não estabelece com este uma relação natural, podendo o significante variar de língua para língua. A relação que se estabelece é sempre ditada por uma convenção reconhecida pelos falantes de uma mesma língua (cf. Saussure, 1974). Stuart Hall afirma que existe, no entanto, uma diferença no que respeita aos signos verbais e aos signos visuais. As imagens, ao serem signos icónicos (ou ícones), têm incluída na sua forma uma relação com o objecto. No caso da linguagem verbal, a relação que se estabelece com o significado é completamente arbitrária, na medida em que não existe na forma das palavras nenhuma semelhança com o referente. Uma vez fixados e reproduzidos os significados parecem naturais e inevitáveis, porque existe um código que assegura a correlação entre o mapa conceptual que possuímos e o nosso sistema de linguagem. São os códigos que fixam e estabilizam as relações entre conceitos e signos e asseguram a inteligibilidade. Os códigos vão sendo construídos de forma tácita através de convenções. A linguagem está, contudo, sujeita a actualizações e reinvenções constantes. O significado é sempre construído e produzido e não está acessível numa base autónoma, sendo o resultado de uma prática: “it is the result of a signifying practice – a practice that produces meaning, that makes things mean” (Hall, 2010: 24).

²² Um caligrama é um texto em que a disposição das palavras – a mancha óptico-grafemática – contém na sua forma uma pretensão de significação que complementa a intenção daquilo que está verbalmente inscrito. Convocando as três funções básicas de um caligrama – aumentar o alfabeto, repetir alguma coisa sem o

do que anular as possibilidades de uma hierarquia entre signos, apela à sua indiferenciação – “because the words we now can read underneath the drawing are themselves drawn [...]” (Foucault, 2008: 23). *La trahison des images* apresenta um aparente retorno à função clássica de representação visual, ancorada na relação entre diferença e semelhança, e em dotar os signos verbais de uma função de legenda, associando-os a uma imagem. Estas acções multiplicam a perturbação que resulta da contradição que parece estabelecer-se ao ler-se *Ceci n'est pas une Pipe* sob a imagem de um cachimbo. A operação pode, como afirma Foucault, parecer simples:

But who would seriously contend that the collection of intersecting lines above the text is a pipe? Must we say: My God, how simpleminded! The statement is perfectly true, since it is quite apparent that the drawing representing the pipe is not the pipe itself. And yet there is a convention of language: What is this drawing? Why it is a calf, a square, a flower. An old custom not without basis, because the entire function of so scholarly, so academic a drawing is to elicit recognition, to allow the object it represents to appear without hesitation or equivocation. (Foucault, 2008: 20)

A convenção tem um papel fundamental nas dinâmicas da representação. É a partir de um acordo tácito que, apesar da arbitrariedade do signo, o significado surge. Se a representação é, por um lado, uma prática que produz cultura (Hall, 2010), por outro, ela é também culturalmente produzida e actualizada. A linguagem só é detentora de uma capacidade de produzir sentido e significação porque actua através de sistemas representacionais que permitem, através do uso de signos e símbolos, construir ideias, conceitos e emoções: “representation through language is therefore central to the processes by which meaning is produced” (*ibidem*: I). Ao abolir as correspondências tradicionais entre imagens e palavras, Magritte, mais do que interrogar a linguagem, interrompe a convenção. Em 1996, o artista revisita a obra em *Les deux mystères*, adicionando outra camada referencial à composição: um cachimbo de grandes dimensões paira sobre uma

auxílio da retórica e capturar as coisas numa codificação dupla – Foucault afirma que aquilo que Magritte faz em *La trahison des images* é recuperar estas três funções para pervertê-las e perturbar todas as ligações tradicionais entre linguagem e imagem. As palavras inscritas são elas próprias desenhos, executados pela mesma mão que compõe as linhas que formam a imagem de um cachimbo. O autor defende que, ao desfazer o caligrama (e ao mostrar uma imagem e uma frase), a obra produz “an absence of space, an effacement of the common place between the signs of writing and the lines of the image. The pipe that was a tone with both the statement naming it and the drawing representing it – this shadow pipe knitting the lineaments of form with the fiber of words – has utterly vanished. A disappearance that from the other side of this shallow stream the text confirms with amusement: This is not a pipe” (Foucault, 2008: 29).

representação da pintura de 1929, a qual repousa sobre um cavalete. A existência de dois cachimbos evidencia a falha na convenção, pois, ao colocar um deles fora da moldura que enclausura a representação, parece dotá-lo de um valor referencial e modelar que serve o cachimbo desenhado. De forma ainda mais aguda, Magritte:

[...] skirts the base of affirmative discourse on which resemblance calmly reposes, and he brings pure similitudes and non-affirmative verbal statements into play within the instability of a disoriented volume and an unmapped space. A process whose formulation is in some sense given by *Ceci n'est pas une pipe*. (Foucault, 2008: 55-54)

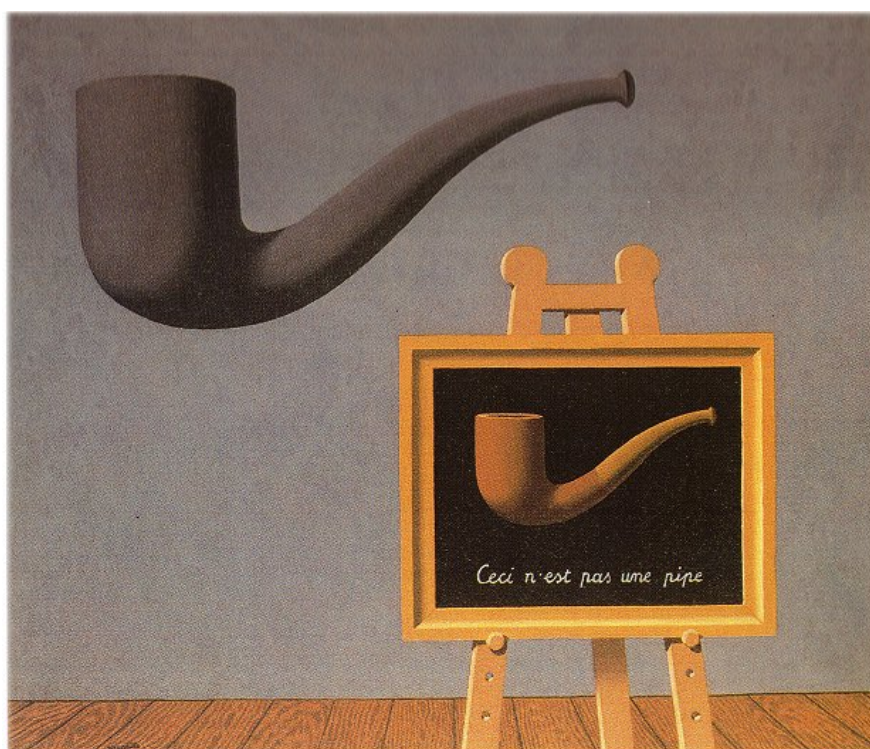


Figura 3 – René Magritte, *Les deux mystères* (1966)

Em *As Palavras e as Coisas* (1998), Michel Foucault identifica dois períodos, fundados em territórios epistemológicos distintos, em que a representação opera de formas diferentes. Desde o Renascimento até ao final do século XVI a semelhança desempenhou um papel estruturante no saber da cultura ocidental (*ibidem*: 23). A relação entre

linguagem e realidade estaria subordinada a um princípio de similitude infinita em que “a representação – quer fosse um prazer ou uma lição – oferecia-se como uma repetição” (Foucault, 1998: 23) e o mundo poderia ser tomado por uma “massa homogénea” (*ibidem*: 79). No final século XVI, ocorre um corte epistemológico que abala a relação por semelhança entre (todas) *as palavras e* (todas) *as coisas* e inaugura um sistema de ordens e relações que possibilita uma representação baseada no processo sógnico, que nomeia e classifica o mundo²³. São os princípios desta epistemologia clássica que Magritte convoca e subverte. Em primeiro lugar, não se assiste a uma exclusão mútua da representação plástica pela referência linguística, ou vice-versa. Em segundo, a subordinação – da imagem pelo texto, ou do texto pela imagem – é inexistente, pois a representação visual e o signo verbal (dependente de um esquema de oposições) são dados de uma só vez, sem que nada indique a existência de uma hierarquia entre eles.

No capítulo dedicado à representação em *Practices of Looking – An Introduction to Visual Culture*, Marita Sturken e Lisa Cartwright (2009: 15) convocam também *La trahison des images* (assim como a análise de Foucault) para discutir a impossibilidade de uma representação e a produção de significados propiciarem a experiência do objecto. Ao mesmo tempo, as autoras denunciam os limites das palavras, face à designação dos objectos, e das imagens, face à representação dos mesmos. A fragilidade dos sistemas de representação convencionais é evidenciada em operações como as que Magritte executa, não só nesta, como noutras obras, a partir de uma demonstração de como a alteração do contexto e a justaposição de signos (verbais ou visuais) podem alterar a significação ou complexificá-la. É, portanto, a partir de um esquema intrincado de subversões – que reproduz a arbitrariedade e conseqüentemente os limites do signo – que resulta a *perturbação do lugar-comum*, pretensão primeira do pintor belga. A aproximação semiótica às dinâmicas representacionais, assente num *princípio limitativo* (Barthes, 2014: 93)²⁴, revela-se claramente insuficiente quando, como neste caso, a representação se torna

²³ Para Foucault, *Las Meninas* de Velázquez apresenta-se como exemplo da epistemologia clássica, já liberta de uma repetição de semelhanças, onde “a representação pode oferecer-se como pura representação” (Foucault, 1998: 71).

²⁴ Roland Barthes, em *Elementos de Semiologia*, afirma que “O objectivo da investigação semiológica é reconstituir o funcionamento dos sistemas de significação diferentes da língua segundo o próprio projecto de qualquer actividade, que é construir um *simulacro* dos objectos observados. Para emprendermos essa investigação, é necessário aceitar francamente desde o início (e sobretudo no início) um princípio limitativo. Esse princípio, proveniente uma vez mais da linguística, é o princípio da pertinência; [...] a pertinência

meta-representação e se derroga uma subordinação inter-sígnica²⁵. O conjunto de regras e convenções linguísticas – importadas pela semiologia – constitui apenas parte dos instrumentos necessários ao processo (complexo) de analisar (estas) imagens (Joly, 2000) pois não se amplia de forma a englobar a experiência estética ou social.

Stuart Hall, em *Representation – Cultural Representation and Signifying Practices* (2010), apresenta três modelos segundo os quais a representação opera: reflexivo, intencional e construtivista. A aproximação reflexiva parte do pressuposto de que o significado reside no objecto, pessoa, ideia ou evento presentes no “mundo real” ou “mundo material”. Neste sentido, a linguagem desempenha uma função de espelho, desvendado, de forma pretensamente autónoma a qualquer processo exterior, os significados existentes nestas entidades. O modelo intencional defende, por seu lado, que o significado está sempre dependente da intenção do sujeito que enuncia e que de forma subjectiva impõe significações como se de um *jogo privado* se tratasse. Desta acção resulta um processo impositivo e prescritivo que, a ser reproduzido, limitaria a capacidade comunicante da linguagem. A aproximação construtivista reconhece a dimensão pública e social da linguagem. De acordo com esta abordagem, nem as coisas em si mesmas, nem os sujeitos que utilizam a linguagem (independentemente do código usado) possuem, unilateralmente, a capacidade de produzir e cristalizar significados. O significado é sempre construído através de práticas e processos simbólicos que constituem sistemas de representação (cf. Hall, 2010: 24-25). Ao inscrever-se num contínuo espacial e temporal expandido, a representação insurge-se enquanto acção, prática, trabalho, operação: a representação é performativa. Apesar de os signos possuírem uma dimensão material, são os processos intelectual, social e cultural que accionam a sua capacidade de representar, que não é inerente a essa materialidade, mas depende da sua função simbólica. Os signos

escolhida pela investigação semiológica diz respeito por definição à significação dos objectos analisados: interrogam-se os objectos unicamente sob o aspecto do sentido que possuem, sem fazer intervir, pelo menos prematuramente, isto é, antes do sistema estar o mais reconstituído possível, os outros determinantes (psicológicos, sociológicos, físicos) desses objectos [...]” (Barthes, 2014: 93-94).

²⁵ Em *Literacia Visual – Estudos sobre a Inquietude das Imagens*, Isabel Capelo Gil convoca Roland Barthes e Michel Foucault enquanto exemplos de como o “trabalho sobre o visual” tem sido “inevitavelmente feito na forma verbal”, não se conseguindo “ponderar o visual para além do constrangimento da descodificação, que será inevitavelmente linguística” (Gil, 2011a: 20). Contudo, a impossibilidade de tradução inter-sígnica, veiculada pelo discurso estruturalista e pós-estruturalista, acaba por questionar “a ambição imperial da textualização do mundo” (*ibidem*: 21).

não se constituem para representarem, são aceites e partilhados porque representam para uma determinada comunidade.

La trahison des images integra estas três aproximações à prática da representação. Em primeiro lugar, se a imagem não *reflectisse* um objecto, existente na sua dimensão material, o jogo de ironia que Magritte propõe tornar-se-ia vazio. Só porque o objecto-cachimbo é (re)conhecido se toma aquela imagem como a imagem de um cachimbo, e a não-afirmação verbal – isto não é um cachimbo – é desconcertante. A presença do objecto não acontece, é certo, de forma concomitante à representação, mas só uma experiência anterior desse mesmo objecto faz com que a pintura signifique, no campo pragmático. Essa significação está, contudo, dependente de uma predisposição anterior, a do artista, que *intencionalmente* escolhe quebrar a convenção. No entanto, e só porque a representação é uma prática em constante *construção*, é possível compreender a operação executada pelo pintor: a de representar a própria acção de representação e o momento em que esta se torna meta-representativa. Num sistema rígido, em que a representação dependesse de um conjunto de regras fixas, regulado por oposições, equivalências e semelhanças, o processo de descodificação tornar-se-ia impossível, pois a representação, que parece negar e afirmar, tornar-se-ia nula.

Se a pintura de 1929 constitui exemplo de como a representação se assume como processo complexo e produtivo, cujo estudo e acção merecem ser observados a partir de abordagens distintas, a obra de 1966, em que os dois cachimbos interpelam o espectador, conduz esta reflexão para o campo da produção artística. A presença do cavalete²⁶ (e também da moldura) sugere uma singularidade das dinâmicas representacionais no território da arte, transformando a superfície imagética de *La trahison des images* em representação de um objecto artístico. Magritte partilhava, em certa medida, com outros artistas modernistas uma preocupação com a autonomia da forma na obra de arte e com a especificidade da representação estética: “despite his belief in the ascendancy of poetry over painting, thus, Magritte subversive enterprise falls well within the antilinguistic program of modernism” (Harkness, 2008: 9).

Os modernismos, apesar da sua diversidade, são, de acordo com Clement Greenberg, atravessados por uma predisposição comum e essencial – “the essence of modernism lies,

²⁶ O cavalete portátil foi uma das inovações tecnológicas pré-modernistas que permitiram ao artista ganhar mobilidade e poder criar fora do espaço circunscrito do atelier (Cachola, 2009: 21).

as I see it, in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself – not in order to subvert it, but to entrench it more firmly in its area of competence” (Greenberg, 1961: 48). Clement Greenberg assumiu uma posição *dogmática* (Costello, 2007: 75) relativamente à necessidade de a arte se centrar sobre si própria, nas suas propriedades formais – cor, linha, traço, expressão – de forma a garantir uma autonomia estética que impedisse a intrusão do mercado e do tecido político nos artefactos artísticos. Esta posição valeu-lhe um conjunto de ilustres detractores – T. J. Clark, Hal Foster, Rosalind Krauss, Thierry de Duve, Arthur C. Danto, entre outros – que sublinharam a existência, na sua produção teórica, de uma incapacidade analítica de lidar com o conteúdo das criações artísticas. Arthur C. Danto²⁷ afirma, em oposição declarada a Greenberg²⁸, que a integração da forma e do conteúdo é fundamental no exercício crítico, sob pena de se alienar a complexidade histórica e cultural inerente às criações artísticas do século XX.

In the famous passage on the end of art, Hegel speaks of intellectual judgment of (i) the content of art, and (ii) the work of art’s means of presentation. Criticism needs nothing further. It needs to identify both meaning and mode of presentation, or what I term embodiment on the thesis that artworks are embodied meanings. (Danto, 1997: 98)

A proposta de Danto – *as obras de arte são significados incorporados* – defende que as criações artísticas são simultaneamente entidades existentes no mundo e representações do mundo, porque os vários significados que incorporam são causas e efeitos de uma (e numa) supra-estrutura política, social, económica e cultural em que estão inscritos, “and causes are not the sort of things we can read off the surfaces of alleged effects, all the more so since indiscernible objects may have radically divergent causal histories” (*idem*, 1974: 140). Esta perspectiva, mais do que histórica (Danto foi, aliás, um dos autores que com

²⁷ Arthur C. Danto situa a sua teoria na Filosofia da Arte. De forma geral, a teoria de Danto combina o historicismo de Hegel e o conceito de “forma de vida” que Wittgenstein elabora no desenvolvimento das suas investigações sobre os jogos de linguagem. Da mesma forma que Wittgenstein defende que os elementos que compõem a linguagem não podem ser definidos de forma unívoca, pois é a partir de jogos de linguagem que o significado se forma e, por isso, o falar da linguagem é uma forma de vida, Danto afirma que a obra de arte diz sempre algo sobre o mundo, dependendo aquilo que diz das interpretações a que está sujeita. A obra de arte simboliza e é nessa acção que se diferencia da coisa que representa.

²⁸ Danto dedica o quarto capítulo da sua obra *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History* (1997), à análise da posição de Greenberg – “Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg”.

maior fôlego defendeu o fim da História da Arte²⁹), é profundamente contextual e propicia um entendimento alargado de como, quando, onde, o quê e para quem uma obra de arte representa, e das variações a que cada quadro de leituras pode estar sujeito, de acordo com o contexto.

A representação ocupa um papel central na filosofia da arte do autor norte-americano, sendo que os *significados incorporados* pelas obras de arte são subsidiários de um esquema composto de instâncias representativas. As obras de arte enquanto plataformas de *significados incorporados* são, de acordo com Danto: entidades com ontologia própria que se debruçam sobre algo e, conseqüentemente, detêm conteúdo semântico; programáticas, ou seja, contêm uma posição ou postura sobre aquilo de que tratam (essas posições apresentam-se através de estratégias retóricas, nomeadamente, metáforas); passíveis de exercícios interpretativos que integram a sua ontologia (a interpretação a que estão sujeitas é historicamente situada e tem, portanto, uma natureza contextual) (cf. Aita, 2003: 155). Os *significados incorporados* de Danto coincidem, em vários momentos, com as três aproximações às dinâmicas representacionais propostas por Hall, e com as leituras propiciadas pelos *cachimbos* de Magritte. Só uma abordagem hermenêutica, um quadro complexo de interpretações, pode facultar as ferramentas necessárias a uma aproximação a estas significações múltiplas. Como escreve Danto:

The thesis which emerged from my book *The transfiguration of the Commonplace* is that works of art are symbolic expressions in that they embody their meanings. The task of criticism is to identify the meanings and explain the mode of their embodiment. [...] to see something as art is to be ready to interpret it in terms of what and how it means. (Danto, 1992: 41)

Curiosamente, o título da obra de Danto, onde o autor desenvolve a teoria da obra de arte enquanto *embodied meanings – The Transfiguration of The Commonplace* – possui uma estranha afinidade com a premissa magrittiana da *perturbação do lugar-comum*. O

²⁹ Danto anuncia o fim da arte a partir do modelo historicista de Hegel, entendendo o fim da possibilidade de encadeamento e superação históricos associados à História de Arte, ou seja, a sucessão artística entendida segundo um modelo progressista, como momento final desta linhagem artística. Tanto na “era da imitação” como na “era dos manifestos”, a evolução baseava-se na necessidade de superação do momento anterior, fosse por uma maior capacidade de reprodução mimética ou pela avocação da arte verdadeira. Também o teórico alemão Hans Belting sustenta o fim da aproximação histórica às práticas artísticas a partir de um posicionamento semelhante ao de Danto. Para Belting, as possibilidades de uma História da Arte linear, assente num encadear de movimentos, terminou com os modernismos (Belting, 1989).

trabalho de Magritte, apesar de uma preocupação formal constante e de uma redundante tentativa em criticar a pintura enquanto prática mimética, distancia-se dos exercícios formalistas puros do abstraccionismo, mas não é, certamente, o único, dentro dos movimentos modernistas, a predispor-se a interpretações múltiplas no campo da significação, que ultrapassa a questão da forma. Hal Foster (2003) e Rosalind Krauss (1993) notaram, com bastante pertinência, o facto de o dadaísmo e o surrealismo estarem ausentes da produção teórica e crítica de Greenberg. Também Diarmuid Costello se interroga se o afastamento desses movimentos não será resultante do facto de os termos da sua teoria impedirem a sua integração, sob pena desta ruir (Costello, 2007: 77). Uma resistência à posição de Greenberg começa, portanto, por surgir de forma endógena às práticas artísticas modernistas e, por isso, como afirma Andreas Huyssen em *After The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*:

However, modernism's insistence on the autonomy of the art work, its obsessive hostility to mass culture, its radical separation from the culture of everyday life, and its programmatic distance from political, economic and social concerns was always challenged as soon as it arose. (Huyssen, 1987: VII)

As palavras de Huyssen mostram com particular clarividência como um entendimento monolítico dos movimentos artísticos que marcaram as primeiras décadas do séc. XX é, no mínimo, redutor. Greenberg e os seus sucessores apresentaram o projecto modernista como instituição formalista e idealista cuja prática é objectivamente verificável e se conforma com leis imutáveis, rejeitando uma abordagem contextual e obrigando a um afastamento da análise do modernismo na sua diversidade histórica e programática (Wallis, 1991: XII). Foram, contudo, as práticas inauguradas por artistas da “era dos manifestos” que fizeram fracassar a estabilidade do modelo historicista associado à arte e reivindicaram, a partir do território plástico, um comprometimento com as diversas saliências da estrutura política, social, económica e cultural.

A problemática que envolve as dinâmicas (plurais) de representação assume-se como essencial para pensar, não só as alterações no tecido artístico do século XX, como a tessitura política, social, económica e cultural que integra a representação nos processos discursivos em curso. A pretensão de uma autonomia da forma que atravessa os movimentos modernistas, assim como a deslocação da reflexão sobre superfícies artísticas

para a imagem, *latu sensu*, transfiguraram o espartilho de dependências em que as práticas representacionais se encontravam envolvidas. É nesta transição que reside a emergência da representação entendida enquanto jogo de oposições e possibilidade subversiva (Foucault, 1998: 2008), construção e prática significativa (Hall, 2010), território de significados incorporados e exigência hermenêutica (Danto, 1974: 1992).

Neste campo, a proposta de Magritte insurge-se como exemplar. Em primeiro lugar, filia-se numa ideologia claramente modernista ao defender a independência da obra de arte de uma função ilustrativa ou replicativa da materialidade do mundo. Em segundo, e a partir deste posicionamento autônomo, permite-se discutir os mecanismos da representação dentro e fora da tela. E contudo, no momento de passagem do moderno para o contemporâneo (ou para o pós-moderno), uma época em que “everything is permitted” (Danto, 1997: 12), Magritte mantém o vínculo ao traço realista na pintura. O cachimbo de *La trahison des images*, de tão cuidadosamente desenhado³⁰, poderia mesmo anunciar, utilizando a expressão de Hal Foster (1996a), o *regresso do real*. Mas isto não é um cachimbo, é muito mais do que isso.

³⁰ Logo no início de *Ceci n'est pas une pipe*, Foucault descreve o cachimbo de Magritte como “carefully drawn pipe [...]” (Foucault, 2008: 15).

1.2 A superação mimética?: a representação do outro lado do espelho

Faz de conta que o espelho ficou macio como gaze, para nós o podermos atravessar. Até me parece que está a transformar-se numa espécie de névoa.

Alice do Outro Lado do Espelho, Lewis Carroll

O real mantém-se na contemporaneidade como uma das categorias mais debatidas do pensamento ocidental. Do *regresso do real* de Hal Foster (1996a) ao *deserto do real* de Slavoj Žižek (2002), passando pela *hiper-realidade* baudrillardiana (Baudrillard, 1991), são muitas as posições teóricas que concorrem para a complexificação de um território conceptual que Platão, no século V a.C., situava fora de uma caverna onde (apenas) se projectavam sombras. Para o filósofo grego, o real distinguia-se do sensível, na medida em que só no real existiam as verdadeiras formas, as matrizes e as ideias imutáveis e puras, apenas alcançáveis através da razão. O mundo sensível, conhecido por meio dos sentidos, seria, por sua vez, habitado por uma multiplicidade de entidades voláteis, resultantes desses arquétipos, que nunca seriam veículos do verdadeiro conhecimento.

Desta concepção binária, ou desta “dialéctica da rivalidade”³¹, como lhe chamou Deleuze (2000: 260), resulta um entendimento das representações artísticas enquanto meras “cópias de cópias”, simulacros³² que se distanciavam não só do mundo das ideias, como da própria percepção sensível. Da literatura às artes visuais, as linguagens artísticas, de acordo com a teoria platónica, apenas conseguiam representar a materialidade sensível,

³¹ Para Deleuze, o projecto platónico pretende “distinguir a coisa mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro” (Deleuze, 2000: 259). Convocando “o método da divisão”, Platão “reúne toda a potência da dialéctica” para representar todo o sistema. O objectivo da divisão não é, contudo, o de dividir um género em espécies, mas o de separar “o puro do impuro, o autêntico do inautêntico” (*ibidem*: 260). Portanto, “a dialéctica platónica não é uma dialéctica da contradição nem da contrariedade, mas uma dialéctica da rivalidade (*amphisbetesis*), uma dialéctica dos rivais ou dos pretendentes. A essência da divisão não aparece em largura, na determinação das espécies de um género, mas em profundidade, na selecção da linhagem. Filtrar as pretensões, distinguir o verdadeiro pretendente dos falsos” (*ibidem*: 260).

³² O simulacro é, na filosofia platónica, uma imagem que não possui qualquer semelhança com a realidade essencial, sendo apenas uma cópia a partir de uma outra cópia, aquela que encerra as coisas na sua existência múltipla e material. Através de simulacros – práticas artísticas baseadas no método mimético – nunca se ascenderia ao mundo das ideias e à verdadeira essência das coisas.

afastando-se, conseqüentemente, da realidade essencial. Platão reconhecia, contudo, a existência de diferentes níveis de qualidade nas criações artísticas, dependendo da sua capacidade para representar, da forma mais exacta possível, o mundo sensível³³. Mais de um milénio depois, durante o Renascimento, uma época em que “os artistas e os pensadores achavam que rivalizavam com Deus por participarem da criação” (Pires, 2006: 35), o reflexo da natureza, a precisão mimética da representação, servia ainda de critério para atestar a validade e a qualidade de uma obra de arte³⁴. A filiação num entendimento da arte enquanto reprodução visual do mundo material persiste, assim, até ao surgimento de algumas práticas pré-modernistas que começam a colocar ênfase na expressão plástica.

George Dickie, na sua *Introdução à Estética*, afirma que “só pouco antes do começo do séc. XIX a teoria da arte como imitação foi posta em causa” (Dickie, 2008: 82). Durante o século XIX, o desenvolvimento do romantismo enquanto movimento intelectual e filosófico levou a que arte, especialmente a literatura, deslocasse a sua motivação para as expressões da emoção:

³³ Platão, no capítulo X da *República*, descreve a *mimesis* como uma produção de imagens resultantes da inspiração do artista perante a natureza das coisas aparentemente reais. Para o filósofo grego, a arte de imitar distancia-se da verdade, afirmando que, se através da imitação se consegue representar tudo, é porque o acto de imitar atinge apenas uma pequena parte de cada coisa, que não passa de uma “aparência”: “Por exemplo, dizemos que o pintor nos pode pintar: um sapateiro, um carpinteiro, e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios. Mas nem por isso deixa de ludibriar as crianças e os homens ignorantes se for um bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança, que lhe imprimir, de um autêntico carpinteiro” (Platão 598c, 2001: 455).

³⁴ Durante séculos não existiu uma distinção entre criação artística e prática artesanal. Até ao Renascimento, a produção artística resultava, na maioria dos casos, de um trabalho colectivo, não se colocando a questão da autoria. Nas oficinas artesanais as tarefas eram repartidas entre os vários artesãos e ajudantes sob a tutela de um responsável que orientava a execução. A dependência destas oficinas em relação ao poder clerical contribuiu, em larga medida, para que a autonomia da arte, e o reconhecimento do artista, tenham demorado até ao Renascimento. De acordo com a *História Social da Arte e da Literatura* de Arnold Hauser, foi “a crescente demanda de obras de arte na Renascença que levou à ascensão do artista do nível do artesão pequeno burguês para o de trabalhador intelectual livre” (Hauser, 2003: 322). Esta mudança terá acontecido de forma gradual, não existindo um momento que marque, de modo preciso, a mudança de paradigma. Os diversos escritos deixados por Leonardo da Vinci constituem material de exponencial importância para perceber a forma como o pensamento renascentista acabou por alterar a fisionomia do sistema artístico, num momento que transforma radicalmente a história das ideias e do pensamento. Acompanhando uma posição consensual à época, da Vinci defende a precisão mimética como forma de avaliação da arte, concebida por ele como “a ciência da representação da natureza”. Seria por meio da completude dessa representação, baseada nos métodos da experimentação e observação, que se alcançaria uma integração de arte e ciência. São estas as premissas que sustentam a sua afirmação de que “a arte é uma coisa mental”, mais exactamente a pintura, já que a escultura por ineficiência cromática nunca alcançaria a completude representativa exigida pelos preceitos de uma representação científica. (da Vinci, 1987)

Quando o Romantismo filosófico foi aplicado ao mundo da arte, gerou um novo papel para o artista e um novo interesse na criação artística. Pensou-se no artista como meio de entrar em contacto com as fontes vitais, de atingir um tipo de conhecimento que a ciência não podia oferecer, a criação artística foi identificada ou pelo menos associada com a libertação da emoção. (Dickie, 2008: 83)

Para Dickie, esta alteração foi de exponencial importância para as manifestações artísticas que, num momento em que a tecnologia e a ciência positivista se assumiam enquanto veículos privilegiados de transformação e explicação do real, desviam o seu foco para a subjectividade emocional, não só do artista, como do espectador, leitor ou ouvinte: a arte não só representa emoções, como as provoca. Também Arnold Hauser, em *Teorias da Arte* (1988), situa a “perda da realidade”³⁵ na criação artística, no momento em que emerge o romantismo. A partir da comparação freudiana do artista com o neurótico³⁶, o teórico alemão caracteriza a arte romântica como uma arte que se imiscui progressivamente nas engrenagens sociais e políticas:

Antes do romantismo, uma obra de arte poderá ter sido um protesto contra alguma instituição específica ou contra o abuso do poder, um grupo social ou um movimento político, mas nunca foi um protesto contra a realidade social como um todo, nunca uma acusação da sociedade como tal. (Hauser, 1988: 59)

Se os modernismos permitiram que a arte se transformasse numa superfície de significação autónoma, liberta de uma obrigatoriedade representativa do real, já teria sido com o romantismo que a obra de arte se tornara plataforma de intervenção na realidade. São estes momentos que antecipam o surgimento da arte enquanto território que, a partir de um posicionamento autónomo e independente de uma função de espelho, actua num domínio que extrapola o campo artístico, convocando diversas subjectividades. Esta ideia de actuação e, conseqüentemente, de performatividade associada às práticas artísticas não constitui certamente novidade. Já Aristóteles (2004), ao demarcar-se da concepção

³⁵ Um dos capítulos da sua obra *Teorias da Arte* tem como título “O Romantismo e a Perda do Real” (Hauser, 1988, 53-60).

³⁶ Em “The Relation of the Poet to Day-Dreaming”, um ensaio datado de 1908, Freud afirma que existem semelhanças entre o artista e o neurótico. Neste sentido, Freud argumenta que tanto a arte como a neurose são resultado de uma incapacidade ou deficiência no ajustamento à ordem social. Só a partir de uma insatisfação é possível fantasiar, numa tentativa de fuga à realidade. Mas se, por um lado, a neurose rejeita a realidade tentando esquecê-la, por outro, a arte tenta substituí-la. (cf. Freud, 1998: 176-177)

mimética de Platão, apresentara uma alternativa que evidenciava a dimensão performativa da representação. A *mimesis* aristotélica caracteriza as dinâmicas representativas como processuais e decorrentes de uma acção que não imita o real, mas o princípio de constituição e actualização das entidades naturais³⁷. Desta forma, da representação resulta sempre um objecto original. A partir de uma análise da estrutura da tragédia, Aristóteles afirma, contudo, que a acção mimética é definida, não a partir das qualidades desse objecto original, mas da capacidade de desencadear reacções emocionais e reflexivas. Para Aristóteles, apesar de a representação da acção se processar a partir de uma ordem de semelhanças, ela produz sempre algo novo (cf. Aristóteles, 2004). A *mimesis* é, portanto, produtora, excedendo ontologicamente aquilo que representa. O real não se situa apenas a montante da acção de representação, mas a jusante, ao compor-se, também, a partir dos resultados desta acção. Apesar de a dimensão performativa da representação ter vindo a ganhar destaque em diversas reflexões contemporâneas – tomem-se como exemplo as teorias sobre a performatividade da linguagem de Austin³⁸ e os estudos de género de Judith Butler³⁹ – a referencialidade do modelo platónico mantém-se como constante no

³⁷ Esta posição de Aristóteles parte da diferenciação que o filósofo estabelece entre natureza e técnica (*techne*). A *techne* designa uma competência prática que compreende um leque alargado de actividades, em que se incluem tanto as tarefas artesanais, como a oratória. Desta forma, a *techne* inclui também a actividade artesanal e as práticas artísticas, de acordo com a filosofia aristotélica. Na técnica reside uma capacidade produtiva a partir de um raciocínio correcto e adequado que oferece resultados. A natureza, por seu lado, contém um princípio interno de mudança e movimento que permite a geração de novas entidades. A capacidade que a técnica detém de imitar este princípio permite-lhe que, a partir de um exercício baseado em relações de semelhança, crie algo original.

³⁸ Austin (1975) distingue enunciados constatativos e enunciados performativos. Estes últimos não pretendem negar ou afirmar alguma coisa, mas realizam uma acção quando pronunciados. Estes enunciados constituem, assim, actos de linguagem e o seu propósito “is not to describe my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it. [...] What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a *performative sentence* or a performative utterance, or, for short, a ‘performative’. [...] The name is derived, of course, from ‘perform’, the usual verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something” (Austin, 1975: 6-7). A teoria da performatividade da linguagem de Austin pode ser, feitas as devidas ressalvas, transposta para as instâncias discursivas artísticas.

³⁹ Judith Butler apresenta o conceito de performatividade associado à construção de uma identidade de género (*Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, 1990; *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, 1993). Para Butler, a performatividade reitera o poder do discurso para regular e constrianger a construção identitária a partir da premissa de que o género é a expressão daquilo que cada um faz. Neste sentido, o corpo é constriangido por uma super-estrutura de poder que encena o comportamento do corpo a partir de um guião pré-definido. Em *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (1997), a autora argumenta que o significado linguístico não é rígido porque não se podem controlar as interpretações dos participantes, já que as redes de significados estão inscritas em tecidos culturais que ultrapassam as relações semióticas. É nesta possibilidade que reside a potência subversiva do discurso (que actua por ser performativo) e que não permite que este opere enquanto estrutura rígida e estável.

pensamento ocidental. O mesmo é válido para o entendimento das imagens enquanto simulacros que apenas se referem a outras imagens e não a uma realidade essencial⁴⁰.

Hal Foster apresenta dois modelos a partir dos quais a representação tem sido pensada: “[...] images are attached to referents, to iconographic themes or real things in the world, or alternatively, that all images can do is represent other images, that all forms of representation (including realism) are auto-referential codes” (Foster, 1996a: 128). Para o crítico norte-americano, estas duas perspectivas são insuficientes para explicar a forma como a arte do pós-guerra se relaciona com o real. A partir da convocação do exemplo da *pop art*, nomeadamente de parte da obra de Andy Warhol, Foster chama a atenção para uma alteração da concepção do real na arte: “from reality as an effect of representation to the real as a thing of trauma” (*ibidem*: 146).

A teoria de Foster recorre à psicanálise, principalmente aos estudos de Jacques Lacan, para se aproximar do conceito de real. Para Lacan, o real não está associado à materialidade ou à corporalidade das coisas, resistindo, ao mesmo tempo, à ordem simbólica e aos processos de significação. No real lacaniano não existe espaço para as oposições simbólicas entre presença e ausência, ou para um gradiente de semelhanças e dissemelhanças, havendo apenas presença. É o real que limita o imaginário e o simbólico ao situar-se fora deles, num território inalcançável, estando por isso radicalmente associado ao trauma, enquanto cesura na significação e na simbolização. A partir desta concepção, Foster estabelece as premissas daquilo que designa como “realismo traumático” (*ibidem*: 130). Em nota de rodapé, o autor esclarece que, apesar de não poder existir um realismo traumático enquanto tal, “it is useful as a heuristic notion – if only as one way out of the stalemated oppositions of new art history (semiotic versus social-historical methods, text

⁴⁰ Para além das teorias de Jean Baudrillard sobre o simulacro e a hiper-realidade e suas reverberações, a irrealidade das imagens tem sido matéria de discussão por parte de vários autores. Laurent Lavaud, por exemplo, na introdução a *L'Image* (1999), identifica quatro argumentos acusatórios que têm denunciado a imagem enquanto território ambíguo – a particularidade, a espacialidade, a multiplicidade e a irrealidade (cf. Lavaud, 1999: 12). A irrealidade advém do excesso de irreal patente nas imagens contemporâneas que as impede de assumir a sua função de referencialidade em relação às coisas: “Le nouvelles formes de l’image tendent à brouiller la frontière entre le fictif et le réel, à remplacer la manifestation de l’absence effective de la chose par l’illusion d’un effet de présence” (*ibidem*: 12).

versus context) and cultural criticism (signifier versus referent, constructivist subject versus naturalist body)” (Foster, 1996: 262)⁴¹.

O que Foster propõe é uma integração dos modelos que apresenta inicialmente – referencial e simulacral – de forma a entender as imagens enquanto veículos para um real que permanece inatingível. A série *Death in América* de Andy Warhol serve de *moto* ao autor norte-americano para esclarecer as instâncias que permeiam o trauma nas imagens artísticas da “genealogia pop”⁴². Desta série faz parte um conjunto de obras que incluem imagens da cadeira eléctrica, acidentes rodoviários e suicídios, situações violentas integradas num regime de excepcionalidade que resiste à ordem simbólica. A estas imagens Warhol acrescenta a repetição. Contudo, este exercício de repetição não integra a lógica freudiana de inclusão do trauma na economia psíquica e no território simbólico. A repetição de uma mesma imagem nas obras de Warhol, diz Foster, não funciona numa lógica reprodutiva, ou seja, “is not reproduction in the sense of representation (of a referent) or simulation (of a pure image, a detached signifier). Rather, repetition serves to screen the real understood as traumatic” (Foster, 1996a: 132). Todavia, o real rompe este “ecrã” de repetição:

It is a rupture less in the world than in the subject – between the perception and the consciousness of a subject *touched* by an image. In an allusion to Aristotle on accidental causality, Lacan calls this traumatic point the *tuché*, in *Camera Lucida* (1980) Barthes calls it the *punctum*. (Foster, 1996a: 132)

A ruptura acontece quando a imagem invade o sujeito e o confunde pela resistência simbólica a essa invasão: é esta intromissão na subjectividade que provoca a experiência traumática. Para Barthes, o *punctum* “é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (Barthes, 2006: 35). Do *tuché* de Lacan resulta o acometimento do trauma ao sujeito que, incapaz de o assimilar, ou seja, de

⁴¹ Esta posição coaduna-se com a perspectiva que Foster apresenta em *Recodings: Art Spectacle, Cultural Politics* (1985): uma continuidade histórica das vanguardas que se movimenta verticalmente, de forma diacrónica, através da História e horizontal e sincronicamente no tecido social.

⁴² Hal Foster distingue entre uma “genealogia minimalista” nas neo-vanguardas, a qual combate a representação através do abstraccionismo e da autonomia da forma, e uma “genealogia pop”, que coloca novamente em discussão questões relativas ao realismo e ao papel da ilusão na produção artística (Foster, 1996: 127-128).

o transformar em linguagem, experimenta os seus efeitos (Lacan, 1973). É este movimento intrusivo da imagem para o interior da subjectividade, esta interpelação agressiva, que Foster reconhece nas imagens de Warhol (assim como noutras que se sucedem na “genealogia pop”).

Karl Erik Schøllhammer, num texto intitulado “Realismo afetivo: evocar o realismo além da representação” (2012), discute, a partir de manifestações literárias, as formas do realismo que se consomem para lá do realismo histórico e representativo, através de estratégias performativas e acções de agenciamento. Aquilo que o teórico pretende investigar são as possibilidades representativas na criação de afectos, socorrendo-se de um vasto campo teórico que explora a representação extra-reflexiva, nomeadamente a teoria de Hal Foster. Segundo Schøllhammer, ao explorar os argumentos que sustentam a tese do realismo traumático⁴³:

Foster desloca a discussão da experiência estética para uma vivência artística que coloca a própria experiência em jogo em um nível de subjectividade mais profundo. Assim, descreve uma produção artística que abandona a distância da realidade e se propõe um encontro com ela no seu aspecto mais cru, abrindo caminho através de linguagens e imagens, através do simbólico e do imaginário em direção a um encontro impossível com o real. O conceito do real aqui não tem nada a ver com o que na linguagem coloquial chamamos de "realidade", pois adotado da tríade lacaniana do "simbólico, imaginário e real", esse termo último é definido por ser aquilo que resiste à simbolização, aquilo que pela mesma razão não pode ser nem mesmo definido e muito menos representado e cuja mera existência e emergência produz angústia e trauma. (Erik Schøllhammer, 2012: s/p)

Para o autor, a perspectiva de Hal Foster parece paradoxal ao tentar “expressar o inexprimível, presentificar o irrepresentável” (2012: s/p). Porém, a possibilidade da experiência contrapõe-se à impossibilidade de representação. Schøllhammer reconhece aqui o ressurgimento de uma figura romântica presente na retórica do sublime, que Foster distende até ao objecto.

Diante dessa realidade, a imagem é entendida por Foster como tela ou biombo que simultaneamente exhibe e esconde o objecto, nos expõe ao real e nos protege contra ele. Traz para dentro da representação sua manifestação mais concreta de violência, sofrimento e morte, assim encoberta pela imagem ou pela linguagem, e

⁴³ Sobre realismo traumático veja-se também Rothberg (2000).

simultaneamente inclui indícios que apontam para além da imagem, para o real via seus efeitos sensíveis e estéticos. (Erik Schøllhammer, 2012: s/p)

A função que Foster atribui à imagem – tela ou biombo, *screen* no original –, e apesar de o autor não o formular, parece tomar o lugar do espelho nas teorias reflexivas da arte. Contudo, o *screen* fosteriano não reflecte o que se situa a montante da imagem, mas o que está além, como o espelho de Alice, que exerce sobre ela uma acção de fascínio e se transforma numa espécie de névoa, abrindo caminho para o outro lado. A obra de arte, a sua superfície é, assim, instância de mediação entre lugares de experiência. Apesar de conceder que, neste contexto, o significado de *screen* possa parecer obscuro, Foster tenta esclarecê-lo:

I understand it to refer to the cultural reserve of which each image is one instance. Call it the conventions of art, the schemata of representation, the codes of visual culture, this screen *mediates* the object-gaze for the subject, but it also *protects* the subject from this object-gaze. That is, it captures the gaze “pulsatile, dazzling and spread out”, and *tames* it in an image. (Foster, 1996a: 140)

Mais uma vez, Foster socorre-se de um conceito lacaniano para explicar as dinâmicas da contemplação da obra de arte. Neste caso, o olhar (*le regard*) é fundador desta dinâmica relacional. Para Lacan, ver é uma função reservada ao olho, uma capacidade fisiológica, enquanto o olhar está associado a uma pulsão escópica que é constitutiva do sujeito. O olho e o olhar estão em competição, mas é o olhar que possui a capacidade de capturar o olho, porque lhe é exterior. No seminário dedicado ao olhar, publicado em *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan afirma que “[le regard] laisse le sujet dans l’ignorance de ce qu’il y a au-delà de l’apparence” (Lacan, 1973: 89). A distância entre o sujeito e o real é mediada por um dispositivo opaco que separa o simbólico, bem como o imaginário, do real. Essa opacidade, ao insinuar uma existência para lá do dispositivo mediador, gera fascínio sobre o sujeito. O funcionamento do olhar, a pulsão escópica subjectiva desencadeia, assim, um exercício constante de procura de algo que permanece sempre invisível – o real – e o invisível é, como afirma Isabel Capelo Gil, “um hiato epistemológico” (Gil, 2011a: 163). É esse fracasso do conhecimento que mantém o sujeito cativo da imagem. Foster resume a contemplação estética lacaniana numa proposição simples: “some art may attempt a trompe-l’oeil, a tricking of the eye, but all art aspires to a dompte-regard, a taming of the gaze” (Foster,

1996a: 140). Reside nesta tentativa de domesticar o olhar, afirmada por Lacan e explorada por Foster, um sintoma da inscrição do “realismo traumático” na linhagem de uma representação performativa aristotélica. Ao afirmar que o real escapa à representação, Foster refere-se aos sistemas de representação convencionais na sua qualidade (às vezes, auto-)referencial. Todavia, a existência de uma acção inerente às superfícies imagéticas, que interpela o espectador, é transversal à teoria do autor.

Como já foi acima referido, diversas reflexões teóricas contemporâneas têm vindo a debruçar-se sobre a performatividade da representação, em áreas tão diversas como a Teoria Literária (Iser, 1996), os Estudos de Género (Butler, 1990, 1993, 1997), ou as Teorias da Cultura (Bal, 1994, 2002). No campo das artes visuais, Barbara Bolt (2004), na obra *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*, discute as diferentes camadas performativas que atravessam a criação visual defendendo que a obra de arte é “radicalmente performativa” (Bolt, 2004: 190). A partir da leitura das teorias de Martin Heidegger sobre *A Origem da Obra de Arte* (Heidegger, 2008), Bolt afirma, num primeiro momento, que o envolvimento do corpo do artista na execução da obra de arte constitui um exercício performativo do qual resulta uma nova entidade. A performance não pode, aqui, ser reduzida a uma fórmula de análise, ou a referência estatutária dos trabalhos artísticos. A tese de Bolt é a de que, independentemente do *medium* (desenho, pintura, escultura e instalação, vídeo, etc.), a obra de arte é sempre um acto performativo resultante de um processo activo intencional – é a sucessão de gestos que se inscrevem sobre superfícies distintas que faz acontecer a criação. A obra tem, portanto, valor ontológico singular e excede a mera representação de uma ontologia que lhe é exterior.

Por outro lado, a autora apresenta a hipótese de que a imagem pode estar numa relação dinâmica com a matéria e, neste caso, a imagem não desempenha uma função de substituição, não é um signo para uma outra coisa, antes detém o poder de materializar factos (*ibidem*: 168). Nesta ordem de ideias, Bolt afirma que “[...] imaging also produces reality. According to this proposition the material practice of art can transcend its structure as representation and, in the dynamic productivity of the performative act, produce ontological effects” (*ibidem*: 186). Em última instância, o poder da obra de arte é o de, através da criação de superfícies imagéticas, produzir mundo (*ibidem*: 187). Contudo, a autora ressalva que nem todas as criações artísticas são detentoras do mesmo potencial performativo e que os efeitos da obra de arte incluem-se nas responsabilidades do artista.

O título da obra de Bolt – *Art Beyond Representation (A Arte para lá da Representação)* – é sintomático dos exercícios contemporâneos na procura de alternativas ao modelo referencial das dinâmicas representativas. A performatividade tem vindo a ser apresentada como uma das opções que reúne maior consenso, apesar de surgir, na maior parte dos casos, como característica intrínseca ao sistema de representação e não numa qualidade substitutiva desse sistema⁴⁴. O próprio conceito de *mimesis*, tanto na linhagem platónica como aristotélica, tem vindo a ser reciclado, ou serve ainda de contraponto a muita da produção teórica dos nossos dias. Esta reciclagem e (re)utilização recorrentes têm vindo a alterar o espectro de significação do conceito (tanto de *mimesis* como de representação) e constituem prova irrefutável de que nem mesmo os signos podem ser cristalizados e se vão alterando de acordo com o contexto em que são lidos, estando sujeitos a constantes actualizações.

Desde o romantismo que a obra de arte tem vindo a ser entendida enquanto expressão de uma subjectividade individual, autónoma de obrigações imitativas, em que se insinuava uma crítica ao aparelho social e se procurava, ao mesmo tempo, um encontro empático com a subjectividade do espectador (Dickie, 2008; Hauser, 1988). Não obstante os modernismos terem ensaiado um desprendimento dessa realidade social, pelo menos no que respeita ao seu discurso crítico, a interpelação do sujeito mantém-se nas neo-avanguardas, numa versão amplificada como a do “realismo traumático” de Foster (1996a). As teorias psicanalíticas constituíram um importante auxílio na transformação do conceito de representação, que começa a ser observado na sua extensão performativa (Bolt, 2004) e na sua capacidade de interpelar e agir (às vezes violentamente) sobre espectador (Lacan, 1973). A superfície que faz actuar a representação é, portanto, produtiva ao nível da experiência sensível e afectiva (Schøllhammer, 2012).

O espelho que até ao romantismo servia de dispositivo modelar às práticas artísticas é agora passagem para outros lugares de reflexão, onde as implicações estéticas da representação são percebidas a um nível complexo e se deslocam progressivamente

⁴⁴ Em 2005, Rune Gade e Anne Jerslev publicam um volume intitulado *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media*, no qual reúnem um conjunto de contributos, de diversos autores, que discutem a multiplicidade de formas em que a performatividade é explorada no campo estético. A performatividade é aqui entendida enquanto instrumento de intervenção no real e o entendimento desta dinâmica pode servir de fórmula de análise cultural, em sentido lato.

para o território de uma ética individual e colectiva, fazendo com que o entendimento das dinâmicas representativas opere num campo que já é político.

1.3 Do estético ao político: a crise da representação

Numa das primeiras cenas do filme *Le Roi Danse* (2000), o compositor Jean-Baptiste Lully, italiano de nascimento, presenteia o jovem rei Luís XIV com sapatos dourados decorados com o sol (Fig. 4), numa espécie de premediação (Grusin, 2010)⁴⁵ daquilo que seria o símbolo do monarca francês. Os sapatos que “sempre reflectiram as complexidades do processo cultural, sendo investidos com a glória e as frustrações da humanidade” (Gil, 2011a: 55) seriam, neste caso, altos para afirmar a autoridade real – uma marca hierárquica visual –, num momento em que a personagem de Luís XIV é consciente de ser um rei “sur scène, uniquement sur scène”. E é em palco que se apresenta primeiramente como personificação do sol, enquanto dança ao som de “Ballet de la nuit”, da autoria de Lully: a superioridade da *persona* pública é prévia à efectivação do poder político. Terá sido todo um dispositivo cénico que serviu uma legitimação estética desse poder e deteve um papel fundamental na instituição do absolutismo monárquico, em que o controlo do Estado cabia exclusivamente ao rei, no Ocidente.

Em *Le Roi Danse*, o realizador belga Gérard Corbiau explora a relação entre o compositor italiano Jean-Baptiste Lully e Luís XIV, mostrando a importância dos dispositivos estéticos e visuais na efectivação do poder real. Luís sobe ao trono com apenas treze anos e até à morte do Cardeal Manzarino, em 1661, que partilhava com a sua mãe, Ana da Áustria, a governação do reino, abstém-se de uma participação activa nas decisões políticas. Baseado na biografia de Jean-Baptiste Lully escrita por Philippe Beaussant – *Lully ou le musicien du soleil* –, o filme acompanha a ascensão política de Luís XIV e a sua relação conturbada com Lully, que compõe e encena a elevação da figura do rei a entidade divina e onnipotente.

⁴⁵ O conceito de premediação foi cunhado por Richard Grusin a partir de um outro conceito, o de remediação, explorado pelo autor, juntamente com Jay Bolter, na obra *Remediation: understanding new media* (Bolter e Grusin, 1999). Para os autores, a remediação é a forma como os novos *media* prestam homenagem aos meios mais antigos, numa lógica de renovação que não faz tábua rasa da operatividade desses *media* anteriores. Contudo, a eficácia destes novos *media* transforma a mediação num processo cada vez menos visível e menos inteligível. A premediação, por seu lado, é a capacidade que os *media* têm de antecipar o futuro, mediando possíveis cenários futuros de forma a controlar a ansiedade do presente, e actuar como profilaxia de um futuro traumático. Estas reflexões de Grusin surgem associadas a questões contextuais específicas como o 11 de Setembro ou os ataques terroristas com Antraz (cf. Grusin, 2004, 2010). O conceito pode, no entanto, ser, como neste caso, entendido como estratégia estética e visual que antecipa acontecimentos futuros num eixo narrativo artístico. Os sapatos ornamentados com o sol que Lully oferece a Luís XIV antecipam a identificação do rei com a imagem do sol, que se tornaria no símbolo do rei.



Figura 4 – Cena do filme *Le Roi Danse* (2000), de Gérard Corbiau, que mostra o jovem Luís XIV como personificação do sol.

Ao longo de um reinado de setenta e dois anos (entre 1643 e 1715), Luís XIV agilizou o sistema fiscal, modernizou o exército e investiu em obras públicas como o Canal do Midi. Concomitantemente, assumiu-se como patrono das artes, promoveu uma espectacularização da corte e investiu na grandiosidade arquitectónica, com a construção do Palácio de Versalhes e Os Inválidos⁴⁶. O filme mostra uma conversa entre Lully e o rei, durante a qual este último se revela conhecedor da importância da dimensão simbólica na afirmação da soberania do estado: “La musique incarne l’harmonie universelle. A ce titre, elle a un rôle politique à jouer dans l’ordre que je veux instaurer. Elle me sert. Elle sert l’État e Dieu”. As artes constituíram-se como eixos fundamentais da “fabricação do rei” (Burke, 2003)⁴⁷ e de uma economia estética que acabaria por veicular a emergência do rei sol como entidade divina.

Le Roi Danse assume-se, assim, como exemplo da proximidade e da interdependência entre a representação estética e a representação política. Roland Barthes, numa das entradas das suas *Mitologias*, dedicada à “Fotogenia Eleitoral”, refere que “[...] a

⁴⁶ Sobre o reinado e a obra de Luís XIV veja-se Wilkinson (2002) e Campbell (1993).

⁴⁷ Na obra *The Fabrication of Louis XIV*, Peter Burke (2003) analisa a forma como a criação e a “exibição” da imagem do rei iluminam a relação entre arte e poder político durante o reinado do rei sol. Ao mesmo tempo, discute as formas de propaganda implícitas na construção de uma imagem divina, na manipulação dos meios de comunicação da época e também nas manifestações artísticas.

efígie do candidato estabelece uma relação pessoal entre ele e os seus eleitores; o candidato não submete a julgamento apenas um programa, mas propõe um clima físico, um conjunto de escolhas expressas numa morfologia, numa maneira de vestir, numa pose” (Barthes, 2007: 226). As palavras de Barthes são apenas um exemplo de um campo académico vasto que estuda as relações entre a estética e a política e que começou a ganhar fôlego na segunda metade do século XX, no campo da comunicação política (Hacker, 1995; Grabe e Bucy, 2009; Geuss, 2009).

Contudo, esta relação entre uma dimensão estética e uma dimensão política estende-se para lá dos dispositivos imagéticos eleitorais. W. J. T. Mitchell afirma que “one obvious question that comes up in contemporary theories of representation is the relationship between aesthetic or semiotic representation (things that stand for other things) and political representation (persons who act for other persons)” (Mitchell, 1995: 11). Para Mitchell, desde Platão que a representação tem implicações políticas, e por isso mesmo os poetas, de acordo com o filósofo grego, deveriam ser expulsos do estado ideal. A natureza perversa das dinâmicas representativas, que tanto autorizam a representação das boas como das más acções, assim como a sua capacidade de obliterar o real em benefício do aparente, constituíam os fundamentos platónicos para a regulação das práticas representativas na sua república racional (*ibidem*: 15).

Regular, vigiar, promover, permitir, censurar, punir – esta corrente de predicados atravessa a relação entre o poder (político) e a representação ao longo da história da humanidade. Desde a antiguidade que o tabu é indissociável do acto de representar – vejam-se as proibições da inscrição imagética de Deus nas mais diversas manifestações religiosas ou, nos antípodas, a iconofilia como prática constitutiva de outros credos. Durante a idade média, a condenação e punição da idolatria eram prática comum, assim como a censura a obras literárias, filosóficas e outras manifestações artísticas. Mesmo no renascimento persistiu um dispositivo controlador daquilo que se deveria mostrar ou esconder que se foi desenvolvendo até à contemporaneidade (os regimes totalitários assumem-se como exemplos agudos destas práticas reguladoras), podendo ser mais ou menos explícito, mais ou menos visível. É uma consciência clara do poder do aparato estético que concorre para a estreita ligação deste com sistemas ideológico-políticos. Na introdução ao número da revista *Comunicação & Cultura* dedicada ao tema “Arte e Poder”, Jorge Vaz de Carvalho afirma:

Quantas vezes até obras a que atribuímos um valor estético supremo foram pagas para seduzir e orientar consciências, por uma função de propaganda de uma certa ideia ou ideologia, como produto exibicionista de prestígio político-social e mediático por parte de um abastado mecenas para distinção e exaltação próprias, ou tiveram função de entretenimento, em momentos festivos das classes altas (as óperas de Lully na corte de Luís XIV, *Music for the Royal Fireworks de Handel*, contratada por Jorge II), ou para divertir e contentar as massas, distraíndo as suas pulsões contestatárias. (Vaz de Carvalho, 2013: 10)

Mitchell advoga, mesmo, que a própria fórmula geralmente aplicada ao funcionamento da representação – “let this stand for that to them” – é permeada por uma relação de inclusão/exclusão e de restrição da recepção – “let this stand for anything but that” e “let this stand for that, but not for them” (Mitchell, 1995: 15). Se a representação é, na sua essência, uma fórmula ou forma predisposta ao estabelecimento e cristalização de relações de poder, não será de estranhar que o aparato estético e as dinâmicas representativas, nas suas valências políticas, se tenham vindo a assumir como instâncias preponderantes para uma epistemologia, ontologia e axiologia contemporâneas.

As reflexões de Jacques Rancière sobre a relação entre estética e política num campo de “partilha do sensível” (Rancière, 2010a) assumem-se como fundamentais para problematizar a relação entre dois territórios que a epistemologia contemporânea tem vindo a aproximar cada vez mais. Neste contexto, e em primeiro lugar, é importante iluminar o entendimento rancieriano do regime estético das imagens que se distancia tanto de um regime ético como de um regime poético ou representativo da arte. Para Rancière, o regime ético das imagens encontra a sua primeira formulação nas teorias platónicas que estabelecem uma diferenciação entre os meros simulacros e as inscrições que veiculam uma circulação da “verdade” que permita a educação dos cidadãos, tratando-se “de saber como é que a maneira de ser das imagens afecta o *ethos*, a maneira de ser dos indivíduos e das colectividades” (*ibidem*: 22). Apesar de subsistirem, até à actualidade, palimpsestos desta dimensão ética, um outro regime sucede-lhe, designado pelo teórico francês de poético, “porque ele identifica as artes – o que a idade clássica chamará de belas artes – no seio de uma classificação de maneiras de fazer, definido, em consequência, maneiras de bem fazer e de apreciar as imitações” (*ibidem*: 23) e de representativo, “porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza estas maneiras de fazer, de ver e de julgar” (*ibidem*: 23).

O regime estético das imagens, aquele que mais interessa ao autor e que estará em vigor nos últimos dois séculos, decorre de um fracasso das hierarquias que vigoravam entre imagens na busca da precisão mimética, da replicação exacta do dispositivo óptico humano, mas também de uma subordinação da visibilidade ao discurso verbal, que vigorou (ainda vigora?) no pensamento contemporâneo (Gil, 2011a: 19). A representação, a *mimesis*, deixa de ser uma obsessão e já não há uma obrigatoriedade representativa, pelo menos na sua relação com a verosimilhança, assim como a diferenciação ordenada na inscrição sensível se dilui num regime que:

[...] identifica a arte no singular, dissociando-a de qualquer regra específica, de qualquer hierarquia dos temas, dos géneros, das artes. O que implica destruir a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer da arte das outras maneiras de fazer, separando as suas regras da ordem das ocupações sociais. Este regime afirma a absoluta singularidade da arte e, ao mesmo tempo, destrói qualquer critério pragmático susceptível de identificar essa singularidade. Ele estabelece a autonomia da arte, mas também a identidade entre as suas formas e as formas através das quais a vida se molda a si própria. (Rancière, 2010a: 25)

O aparente paradoxo da teoria de Rancière reside exactamente na necessidade de uma singularização da arte e na impossibilidade concomitante de caracterizar essa singularidade. A simultaneidade de um *logos* e de um *pathos* que coexistem neste regime estético das imagens numa lógica de “unidade paradoxal dos opostos” (Rockhill, 2010: 96) é o mais claro sintoma de uma crise da representação que até aqui era entendida enquanto estrutura fixa e estável e, portanto, passível de ser instrumentalizada numa lógica de unilateralidade. O estético participa no sensível que, por sua vez, estabelece os modos de participação naquilo que é comum e que determina o que visível e invisível, audível e inaudível, aquilo que pode ou não ser dito. Desta forma, opera num território que visa a inclusão no auspício da igualdade, da comunidade, daquilo que é *sensivelmente* possível ao ser humano. Todavia, a igualdade não pode ser aqui entendida enquanto condição intrínseca à humanidade, mas é ela própria um estado crítico, uma crise do comum que obriga a uma tentativa de resolução constante. É aqui que o estético e o político se encontram: “ao nível do recorte sensível do que é comum à comunidade, das formas da sua visibilidade e da sua organização, que se coloca a questão da relação estética/política” (Rancière, 2010a: 20). Será pois nas possibilidades de uma participação igualitária, activa ou passiva, que o estético e o político coincidem.

Como foi acima referido, a partir de W. J. T. Mitchell (1995), o *modus operandi* da representação acciona um jogo de inclusão/exclusão que encerra invariavelmente uma relação de poder; numa formulação distinta é também isso que se encontra nos escritos de Rancière. Na nota introdutória à obra que tem vindo a ser tratada – *Estética e Política. A Partilha do Sensível* – o autor francês apresenta uma síntese das causas da crise que atravessa a representação e a aproxima de uma rede de implicações que se estendem para lá de um território estético de discussão do belo ou do (bom) gosto:

A multiplicação dos discursos que denunciam a crise da arte ou a sua fatal captura pelo discurso, a generalização do espectáculo ou a morte da imagem indicam que o campo da estética é hoje terreno onde se perpetua uma batalha que antes tinha por objecto as promessas de emancipação e as ilusões e as desilusões da história. (Rancière, 2010a: 9)

É na “fatal captura [da arte] pelo discurso” que se ancora, talvez, a mais radical causa de um entendimento crítico da representação, assim como das manifestações artísticas na sua impossibilidade de autonomia do tecido cultural. A “viragem discursiva” que se expandiu a partir da noção de discurso de Michel Foucault (2005, 2014) metamorfoseou as leituras da obra de arte, tanto ao nível académico, como ao nível da prática da crítica artística e da própria criação. Ao discurso é transversal a existência de uma rede complexa de relações de poder que regulam a sua percepção e produção, ou seja, aquilo que distingue o discurso da linguagem é o facto de o discurso não traduzir simplesmente a realidade para um sistema de signos que a torna inteligível e permitir a interacção comunicativa, assumindo-se, antes, como supra-sistema que estrutura e condiciona a forma como a realidade é apreendida.

Neste sentido, e como advoga Foucault, não podemos “[...] imaginar que o mundo volta para nós um rosto legível que não teríamos mais do que decifrar; ele não é cúmplice do nosso conhecimento, não há providência pré-discursiva que o disponha a nosso favor” (Foucault, 2005: 40) e é por isso mesmo que se deve “conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos” (*ibidem*: 40). Mas essa violência é também a força motriz das suas possibilidades subversivas, da capacidade em potência de romper a teia normativa que impõe, insurgindo-se como forma de resistência (*idem*, 1978: 100-101). Se entendermos as imagens (artísticas ou não) como

discurso⁴⁸ – e não há como não o fazer –, elas serão obrigatoriamente actos de violência dos quais podem resultar acontecimentos limite como a sua transformação em espectáculo ou a morte por mão própria. *A generalização do espectáculo ou a morte da imagem* de que fala Rancière são apenas outras saliências da crise moderna da imagem.

Na sua *Sociedade do Espectáculo*, Guy Debord afirma que a espectacularização da e na sociedade surge como mecanismo de unificação, não sendo o espectáculo uma mera colecção de imagens, mas uma forma de veicular relações sociais mediadas por imagens (Debord, 1991: 142). O espectáculo debordiano, politicamente situado na sua visão sobre o consumo, e a crítica da espectacularidade imagética filiam-se na natureza comodificada das imagens, subsidiária das possibilidades de reprodução industrial. A mais conhecida contenda da Escola de Frankfurt, que opôs Theodor Adorno e Walter Benjamin, prendeu-se precisamente com o dissenso sobre a predisposição totalitarizante ou democratizante destas possibilidades reprodutivas⁴⁹. Na segunda metade do século XX, apesar da preservação do modelo de circulação da obra única, que mantém intacta a aura da criação, as artes visuais não escapam à crítica da espectacularização, seja pela recorrente referência à cultura de massas, ao *star system* e ao célebre (Walker, 2001, 2003)⁵⁰, como pela

⁴⁸ As reflexões sobre a viragem discursiva na arte contemporânea debruçam-se principalmente sobre o desenvolvimento de práticas curatoriais e a emergência de um terciário artístico que produz, em diversos suportes, pensamento crítico sobre a criação artística (Wilson, 2007; Heinich, 2014). Contudo, os artefactos artísticos *per se* assumem-se enquanto instâncias discursivas ao veicularem determinadas formas de conhecimento sobre o mundo.

⁴⁹ Apesar de terem sido vários os temas a gerar debate entre Walter Benjamin e Theodor Adorno, a discórdia sobre a autonomia da obra de arte e o seu potencial de intervenção no tecido social foi certamente das mais prolíficas para o pensamento contemporâneo. Começando por utilizar o termo “cultura de massas”, substituído mais tarde pelo conceito de “indústria da cultura”, Adorno defendia que as criações artísticas, ao entrarem num esquema de produção industrial semelhante ao de outros produtos, continham o objectivo do consumo no processo criativo. Esta nova dinâmica, resultante das possibilidades de reprodução tecnológica das obras de arte, resultava, segundo Adorno, numa manipulação dos efeitos dos bens culturais junto do consumidor, uma vez que estes eram “talhados para o consumo das massas”, e determinavam “eles próprios esse consumo”. (Adorno, 2003: 97) Para Adorno, a fetichização e comodificação dos bens culturais provocava uma mercantilização da mente e uma alienação dos sujeitos-consumidores. Por outro lado, Walter Benjamin, apesar de consentir que a obra de arte, na era da sua reprodutibilidade técnica, participa de um esquema de produção industrial que anula o seu valor de unicidade, autenticidade e aurático e a faz perder a sua dimensão sagrada, ritual e simbólica, considera que a mesma encontra outras possibilidades de exposição, contendo, portanto, uma predisposição democratizante.

⁵⁰ John A. Walker, crítico de arte britânico, tem vindo a discutir com grande fôlego a relação entre arte, cultura de massas e celebridade. Na introdução à obra *Art and Celebrity* (2003), Walker afirma, numa posição radical de condicionamento mútuo entre a cultura de massas e as práticas artísticas, que “In the past 30 years, the interpenetration of the domains of art and celebrityhood has had a significant impact on the image-making strategies of the media industry. The mutual influences have been so great that sometimes it is hard to distinguish art from advertisement” (Walker, 2003: 1).

apropriação da estética industrial nas práticas criativas (Jones, 1996)⁵¹. A *morte da imagem*, a denúncia dos seus perigos e da sua violência – Marie-José Mondzain (2009) questiona numa obra recente se *A imagem pode matar?* –, é acompanhada pelo anúncio da morte da arte (Eco, 2008) e, mais tarde, da sua nulidade (Baudrillard, 2007)⁵².

A crise da representação (que inclui uma crise das práticas artísticas) é, portanto, uma disposição complexa que resulta de um conjunto de eventos estético-políticos, mas também culturais, sociais e económicos, que tomaram parte de um terreno habitado pelas *promessas de emancipação e as ilusões e as desilusões da história*. A Alemanha e a França, palcos privilegiados das energias modernistas do início de século XX, transformaram-se, no final da década de 1930, num dos principais cenários das movimentações nazis que se traduziram no horror do holocausto, ao qual, no fim da guerra, se soma, à escala global, o impacto destrutivo do nuclear – “jamais a face do globo e a vida humana foram tão dramaticamente transformadas como na era que começou sob as nuvens em forma de cogumelo de Hiroxima e Nagasáqui” (Hobsbawm, 2002: 179). Em 1945 não eram apenas a Alemanha e o Japão que estavam em ruínas – o mundo estava convaléscente.

Se a Primeira Grande Guerra trouxe consigo gritos de revolta e desejos de progresso, da Segunda ficou a perplexidade e o questionamento que Adorno materializou melhor que ninguém no veredicto de que escrever poesia “depois de Auschwitz” seria um acto bárbaro. A mesma postura pode ser aplicada a todas as manifestações no âmbito das chamadas “belas-artes”. Aliás, o período pós-Segunda Guerra Mundial surge como um

⁵¹ Em *Machine in the Studio - Constructing the Postwar American Artist* (1996), Caroline A. Jones afirma que “[...] the 1960s reveals a dynamic in which rhetoric, iconography, and practice participated in the construction of an industrial aesthetic and a new role for artists – resulting in profound changes in the relation of the art object to its public” (Jones, 1996: 2).

⁵² Logo na década de sessenta, Umberto Eco propunha *Duas Hipóteses sobre a Morte da Arte* (2008). A primeira é a de confirmação: a morte da arte. Esta morte, na opinião do autor, é da responsabilidade da própria orgânica da arte contemporânea que se canibaliza. A defesa da arte contemporânea reside, para Eco, na alegação de que importa mais aquilo que se diz do que a maneira como se diz. Umberto Eco demonstra que, ao resumir-se a arte contemporânea a um modelo de transmitir conhecimento, de determinada poética, ela esgotar-se-á e em nada se distinguirá de outras formas de produzir saber. A oposição forma/conteúdo, que sempre acompanhou a arte, implode na sua natureza dicotómica: só na união das duas dimensões a arte o é, caso contrário poderia ser qualquer outra coisa. Se na arte contemporânea o conteúdo assume tal importância que quase se autonomiza (veja-se o caso da arte conceptual), à arte para escapar à morte, segundo Eco, resta uma segunda opção: a “recuperação do valor estético” (Eco, 2008: 252). Num texto de 1996, Baudrillard compara a arte contemporânea à pornografia que, ao possibilitar tudo, não deixa espaço ao desejo – a arte tornou-se obscena (Baudrillard, 2007: 25). O que faz então a arte? “It claims to be null – “I am null! I am null!” – and it truly is null” (*ibidem*: 27).

ponto zero que abre espaço a uma espécie de macro-revolução que se estende em várias direcções: política, social, económica e científica. O mesmo se aplica ao modernismo e às *avant-gardes* – “o cheiro da morte iminente emanava dessas vanguardas. O futuro já não lhes pertencia, embora ninguém soubesse a quem pertencia” (Hobsbawm, 2002: 502).

As profundas alterações na tessitura social e cultural do pós-guerra accionaram a transfiguração dos sistemas instituídos sob o estandarte do progresso, entendido até então como melhoramento continuado, processo cíclico que se desloca (sempre) no sentido de uma evolução positiva. As artes, as disciplinas e a própria epistemologia são chamadas a habitar o lugar da falência e é a partir dessa localização que se estabelecem as coordenadas para os novos caminhos que lhe estariam destinados. Para Rancière é a história desta falência que se dá o nome de pós-modernismo, “simplesmente o nome sob o qual certos artistas e teóricos ganharam consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada para fundar um próprio da arte, submetendo-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura histórica” (Rancière, 2010a: 31). Apesar de tudo, Rancière considera esta alteração inócua nas suas implicações estéticas e políticas. Autores como Andreas Huyssen reconhecem, contudo, a emergência de um novo paradigma:

[...] the paradigm of the postmodern, which is itself as diverse and multifaceted as modernism had once been before it ossified into dogma. By ‘new paradigm’ I do not mean to suggest that there is a total break or rupture between modernism and postmodernism, but rather that modernism, avant-garde, and mass culture have entered into a new set of mutual relations and discursive configurations which we call postmodern and which is clearly distinct from the paradigm of ‘high modern’. As the word ‘postmodernism’ already indicates, what is at stake is a constant, even obsessive negotiation with the terms of the modern itself. (Huyssen, 1987: X)

Esta negociação constante e obsessiva adia a ruptura já anunciada e transforma o passado num dos temas mais fecundos do presente. Neste processo negocial o pós-modernismo aproxima-se muito mais de uma ideia de pós-modernidade do que alguma vez o modernismo se aproximou da de modernidade. O que aproxima a filosofia e a estética da deslocação social é exactamente o facto de partilharem o sensível numa lógica ranceriana, que abole hierarquias; o acumularem, de uma forma mutuamente constitutiva, um papel preponderante num saber organizador do mundo, que é tanto ético como estético. Frederic Jameson foi um dos primeiros autores a pensar o pós-modernismo não como um estilo ou

conjunto de estilos artísticos, mas a problematizá-lo na sua relação com as circunstâncias sócio-políticas (Roberts, 2007: 113). Para o autor, que em 1984 publica o primeiro ensaio sobre o tema – “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”⁵³ – a problemática do pós-modernismo “is at one and the same time an aesthetic and a political one” (Jameson, 1991: 55) na medida em que as posições tomadas sobre ele são sempre “visions of history in which the evaluation of the social model in which we live today is the object of an essentially political affirmation or repudiation” (*ibidem*: 55). A arte contemporânea, ao situar-se cronologicamente depois da arte moderna, é, obrigatoriamente, pós-moderna. A designação é tanto mais problemática quando o pós-modernismo não se esgota na sua relação com a arte ou na produção artística. Segundo Marita Sturken e Lisa Cartwright:

The definition of postmodernism emphasizes the role of economic and political conditions including postwar *globalization*, the emergence of new information technologies, and the breakdown of the traditional nation-state in the emergence of postmodern modes of cultural production. (Sturken e Cartwright, 2009: 240)

Neste sentido, e como afirma Alexandre Melo, contrapondo Huysen, o pós-modernismo não é um paradigma, “mas o nome dado a uma situação de crise aberta de todos os paradigmas” (Melo, 2003: 23). A presença do modernismo na simples evocação constitui um indício muito claro da natureza negocial e questionante do pós-modernismo: “a set of styles – indeed, as a creative explosion of style and surface image in reaction to the rigid attention to form and underlying structure in modernism” (Sturken e Cartwright, 2009: 240). Sturken e Cartwright (2009) identificam, precisamente enquanto características principais do pós-modernismo, um conjunto de estratégias revisionistas: a) o questionamento constante da autenticidade; b) a mediação camuflada; c) o pluralismo e a multiplicidade, a partir da consciência da existência de múltiplas subjectividades do sujeito; d) polissemia da mensagem, sendo que cada signo pode deter vários significados e estar ligado a outros signos (hipertexto); e) apropriação; f) paródia; g) reconfiguração de episódios históricos e imagens.

Já em 1979, quando Jean-François Lyotard publica *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Lyotard, 1984) e anuncia o fim das meta-narrativas, denunciando o

⁵³ Este artigo constituirá o primeiro capítulo do livro homónimo, publicado em 1991.

colapso de um positivismo já em declínio, as diversas formas de conhecimento, nomeadamente a História, são percebidas como estruturas de poder: “Knowledge in the form of an informational commodity indispensable to productive power is already, and will continue to be, a major – perhaps the major – stake in the worldwide competition for power” (Lyotard, 1984: 5). A História entendida como *aquilo que efectivamente aconteceu*, utilizando a famosa expressão de Leopold von Ranke, foi uma das disciplinas cujas condições de continuidade foram colocadas em causa. Lyotard dedica particular atenção a este campo do saber, tanto na *Condição Pós-moderna* (1984) como em ensaios posteriores, a partir de uma posição que condena a percepção da História como organizada em torno da ideia de progressão até à liberdade da humanidade.

A História serviu de critério organizador à modernidade, nos auspícios de uma evolução universal e positiva, sendo a modernidade, mais do que uma era no pensamento, um modo de pensamento (*idem*, 1989: 314) – tal como o pós-modernismo se encontra em negociação constante com o território modernista, também a pós-modernidade denuncia (mais do que critica) o modelo progressista moderno. Este modelo fracassa perante a irracionalidade bárbara do Holocausto: “ao denunciar a loucura moderna, a ideia de auto-emancipação da humanidade do homem e da sua inevitável e infundável realização nos campos de concentração, o pós-modernismo tornou-se a grande elegia do irrepresentável/intratável/imperdoável” (Rancière, 2010a: 32). É precisamente sobre Auschwitz que se fundam os argumentos de denúncia da História enquanto contínuo de emancipação e libertação humana. Em ensaios como *The Differend* (1988) ou “Universal History and Cultural Differences” (1989), Lyotard analisa os efeitos de Auschwitz e do fracasso do comunismo na disrupção de uma ideia de continuidade histórica superativa, a partir de um entendimento da História enquanto grande narrativa:

[...] the very basis of each of the Great narratives of emancipation has, so to speak, been invalidated over the last fifty years. All that is real is rational, all that is rational is real: ‘Auschwitz’ refutes speculative doctrine. At least that crime, which was real, was not rational. All that is proletarian is communist, all that is communist is proletarian: ‘Berlin 1953, Budapest, 1956, Czechoslovakia 1968, Poland 1980’ (to mention only the most obvious examples) refute the doctrine of historical materialism: the workers rise up against the Party [...]. (Lyotard, 1989: 318)

Para Lyotard, contudo, o papel da crítica pós-moderna não será, no entanto, o de comemorar uma nova era livre do peso enganador de grandes narrativas da emancipação do sujeito e da humanidade, mas o de regressar a estes eventos e descobrir neles rasuras e vozes silenciadas. A metodologia empírica e de análise documental em que assentavam as práticas historicistas perde validade no momento em que se toma consciência da impossibilidade de documentação e representação da atrocidade. E neste sentido, a crise da História coincide com uma crise da representação, já que a pós-modernidade “cannot exist without a shattering of belief and without discovery of the 'lack of reality' of reality, together with the invention of other realities” (Lyotard, 1984: 77).

As implicações desta crise alastraram-se às artes e à disciplinarização académica. Durante o século XIX, o “estudo das práticas artísticas formais (a literatura, a pintura e a escultura, a musicologia, etc.) na sua prática concreta aproximavam-se muitas vezes da própria história, ao prefigurarem-se como uma história das artes” (Wallerstein *et al*, 1996: 26). Contudo, no século XX também o modelo historicista de aproximação aos artefactos artísticos começa a entrar em colapso (Danto, 2001; Belting, 1989). Se com os modernismos, e com a posterior emergência do contemporâneo (na arte), o cânone estético das “belas-artes”, a sua divisão em disciplinas e movimentos, é posto em causa, a macroestrutura académica interna também implode com a consciencialização de que “as disciplinas constituem um sistema de controlo da produção do discurso, fixando-lhes os limites através da acção de uma identidade que assume a forma de uma permanente reactivação das normas” (Foucault, 2014: 24), como afirma Foucault na sua *Arqueologia do Saber*. Na entrada sobre representação de *Atlas of Transformation*⁵⁴, Joaquín Barriendos Rodríguez afirma que:

The postmodernization of the possibility/impossibility of representing the ‘real’ through art provided the context to the contemporary conflict of representability becoming central to what is known as the epistemological turn. The shift of the concept of self-reflexivity from critical literary theories and discourse (new criticism, new historicism) to poststructuralist cultural studies was instrumental in leading to

⁵⁴ *Atlas of Transformation* consiste numa reflexão sobre 233 tópicos a partir de textos, ilustrações e diagramas. De acordo com os editores “*Atlas* brings together a collection of empirical, symbolic and critical texts from many academic disciplines – history, political science, art criticism, theory of criticism, literature, visual poetry, and verse – as well as a number of texts which were manifestos in their time. The point of this mass of fields is to create an autonomous space for reflection so that is possible, in the emancipatory movement from primary, objectivist, and engaged thinking, to proceed to activity” (Baladrán e Havránek, 2010: 17).

an ethical questioning – through Derridean and Foucauldian thinking – of both power inherent in all representation and the aesthetical-political alienation forming subjectivities. (Rodríguez, 2010: 530)

O real regressa, depois de banido por um modernismo greenberguiano, numa forma traumática que escapa, muitas vezes, ao regime simbólico e a própria arte (ou uma parte dela) trata também o irrepresentável. É na declinação modernista do pós-modernismo que a arte discute as possibilidades de representação ou narrativização da realidade: aquilo que o modernismo afirma ou nega o pós-modernismo questiona. As fricções da estética e da política tornam-se centrais nos debates mais latos da representação, que incluem já a consciência de uma diversidade cultural global e necessidade de inserção de uma dimensão subjectivo-política. As teorias culturais da arte contemporânea aproximam-se, através dos Estudos Culturais, de uma crítica da narrativa, da semiótica e do discurso (cf. Rodríguez, 2010: 531), sendo que o impacto epistemológico deste território académico foi fundamental para um entendimento orgânico e desconstrutivo da realidade na sua relação com a arte.

Neste sentido, Rodríguez defende que “Aesthetic representation [...] becomes politically progressive despite deactivating the artistic-political function of progress” (*ibidem*: 532) e Linda Hutcheon, em *The Politics of Postmodernism* (2002), sustenta que a arte pós-moderna não tem como não ser política, porque as representações – imagens e histórias – são tudo menos neutras (*ibidem*: 12). Também Brian Wallis, na introdução ao volume *Art After Modernism – Rethinking Representation* (1991), afirma que a mudança gradual em relação às estruturas rígidas impostas por um modernismo monolítico não só inaugurou novas disposições reflexivas, como abriu espaço a uma concepção de arte totalmente transformada, fundada em premissas críticas alternativas. A consciência de que a representação não é monopólio da prática artística permite a artistas e críticos questionar a autoridade e a reprodução de formas de representação dominantes, mas também a construção de contra-discursos representativos:

[...] It is not that representations possess an inherent ideological content, but that they carry out an ideological function in determining the production of meaning. If we acknowledge this system of inclusion and exclusion, and reject that any system of representation can be successfully unifying and totalizing, then it follows that there may exist within any system not only margins which may serve as sites for resistance, but also whole fields or communities of interest which might be inhabited

and invigorated. The recognition that the critique of representation takes as its object those types of cultural constructions (images, ideologies, symbols) with which art traditionally deals, suggests that art and artmaking might be one effective site for such critical intervention. (Wallis, 1991: XVI)

A representação denunciada como falácia artística pelo modernismo torna-se território de reflexão privilegiado na convergência de diversas viragens – discursiva, epistemológica, cultural – que têm em comum o foco no estabelecimento, reprodução, perpetuação e subversão de relações de poder. O poder, constante nos diferentes modos de fazer no interior da “partilha do sensível” de Rancière, transforma-se em *moto* aglutinador de arte e política, num momento em que a produção artística é dotada, tal como defende Wallis, de novas valências críticas e analíticas, situando-se a montante e a jusante de outros artefactos culturais. O entendimento da arte enquanto participante de um “regime estético” que, pela “partilha do sensível”, é também político, assim como um nexos de eventos (da Segunda Guerra Mundial à globalização da diferença cultural) estabelecem o conjunto de circunstâncias que enquadram o surgimento de uma criação artística que, enquanto instância discursiva alicerçada numa epistemologia complexa, permite uma mundivisão da contemporaneidade, na sua natureza caleidoscópica e pluridimensional. É esta epistemologia complexa que serve de leito à produção artística contemporânea, ao integrar as dimensões ética e estética no espaço-tempo da obra de arte.

A consciência da participação destas duas dimensões no gesto criativo contemporâneo é subsidiária das diversas alterações sofridas, de forma endógena e exógena, pelo campo artístico e das quais momentos convocados *supra* se insurgem como fundamentais. A arte contemporânea herdeira desta sucessão participa de uma maioria crítica dotada de um poder transformador sobre o campo do conhecimento e da produção cultural. O poder da arte contemporânea, o poder de uma forma singular de representar (que é também agir sobre o mundo), não é resultado de uma crise da representação, é o entendimento da representação enquanto instância crítica e a capacidade de utilizar essa valência na negociação política do visual. Tal como afirma Boris Groys, e como se irá defender ao longo deste exercício crítico, o grande poder da arte contemporânea será a competência para se apropriar dos gestos iconoclastas e iconofílicos contra si própria – actuando simultaneamente como imagem e como crítica da própria imagem (Groys, 2008: 67).

1.4 Arte na contemporaneidade visual

O primeiro critério para uma aproximação crítica do imaginário visual é a necessidade de levar as imagens a sério (Rose, 2007: 35). A afirmação de Gillian Rose, em *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, assume-se como eco de distintas posições teóricas em relação ao estatuto das imagens que se começaram a insinuar, de forma mais aguda, na década de 1990. A consciência da centralidade das imagens na produção e reprodução de relações sociais e políticas, na criação de um tecido cultural (cada vez mais global) e na constituição de um mundo eticamente comum levou a que o visual se insurgisse enquanto objecto de um campo de estudos autónomo.

Neste sentido, em 1994, W. J. T. Mitchell acrescenta mais uma viragem às diversas anunciadas no seio das Ciências Sociais e Humanas⁵⁵: *the pictorial turn*⁵⁶. A posição do teórico norte-americano, apesar de colocar a imagem no centro da reflexão, contesta a ideia comumente aceite de que na contemporaneidade tudo é visual. Para Mitchell, a viragem pictórica advém, isso sim, de um entendimento complexo dos dispositivos imagéticos, artísticos ou vernáculos, sendo “a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies and figurality” (Mitchell, 1994: 16)⁵⁷. Nesta redescoberta reside a necessidade de conceber a

⁵⁵ Doris Bachmann-Medick (2010) defende que o trabalho operado pelos Estudos Culturais deriva da recorrente reorientação da atenção numa ampla paisagem teórica, onde uma coexistência eclética de viragens é produtiva. A autora identifica diversas viragens – interpretativa, performativa, reflexiva/literária, pós-colonial, translológica, espacial e icónica – que confluem para um entendimento do tecido cultural na sua complexidade e na sua natureza fragmentada.

⁵⁶ Também em 1994, ano em que W. J. T. Mitchell anuncia a “viragem pictórica”, o historiador de arte alemão Gottfried Boehm utiliza a expressão “viragem icónica” com o objectivo (semelhante ao de Mitchell) de reclamar uma metodologia própria para o estudo da imagem e da experiência visual que contrariasse a hegemonia da textualização accionada pela “viragem linguística” (Rorty, 1992). Para Boehm, a viragem icónica surge, contudo, na sequência da viragem linguística, ao pretender entender a imagem como estrutura de produção de significados, mas dentro de um sistema visual e não na dependência da economia verbal (Boehm, 1994: 31). Também Martin Jay (2002), em *Cultural Relativism and the Cultural Turn* reflecte sobre a existência de uma viragem em direcção ao visual a partir do pressuposto de que as imagens, não podendo ser tomadas enquanto signos naturais desprovidos de uma codificação cultural, permanecem “excessivas” em relação ao “campo magnético da cultura” (Jay, 2002: 275). A posição de Jay deriva de um entendimento das imagens enquanto signos transculturais, cuja possibilidade de descodificação não pode pertencer a uma cultura específica (*ibidem*: 274).

⁵⁷ Também Nicholas Mirzoeff (2003) considera que a importância ganha pela cultura visual não está associada a uma sobrevalorização da imagem, mas à tendência moderna em visualizar a existência. Para o autor, a experiência humana é cada vez mais visual e visualizada devido às novas possibilidades

imagem como irreduzível ao texto (e vice-versa), assim como a consciência de que não existem artes puramente visuais ou verbais, mas artes compósitas (Mitchell, 1994: 94-95), ao mesmo tempo que os *media* devem ser entendidos como combinações de diversos códigos, distintas convenções discursivas, variados modos cognitivos e sensoriais (*ibidem*: 94-95). É da interacção entre texto e imagem (imagens que projectamos a partir de textos, ou textos que produzimos a partir de imagens) que resulta a representação e por isso todas as representações são constitutivamente heterogéneas (*ibidem*: 5).

Desta forma, a relação entre imagens e linguagem (aqui entendida como manifestação verbal) não deve ser compreendida como binária, mas como dialéctica e dinâmica. Em *As Palavras e as Coisas* (1998), Michel Foucault afirma que “a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. [...] Nenhuma pode ser reduzida aos termos da outra: é em vão que dizemos o que vemos, o que vemos nunca reside no que dizemos” (*ibidem*: 9). Foucault, que influenciou as reflexões de Mitchell, estabelece o visual e o verbal como inconciliáveis numa lógica de inter-tradução e é sobre esta premissa que os artefactos visuais começam a ser abordados a partir de um conjunto de procedimentos singulares. A viragem pictórica de Mitchell é o diagnóstico da consciência científica desta necessidade, não só em relação aos objectos visuais artísticos, mas a todas as imagens. Contudo, como afirma Riccardo Marchi (2007: 84), não existe aqui uma predisposição indiferenciadora do artístico e do vernáculo, as questões que Mitchell coloca aos quadros imagéticos são válidas em ambos os territórios. Este questionamento da imagem é sintomático da necessidade que surge de uma “crítica global da cultura visual” (Mitchell, 1994: 16) e consequentemente de um espaço de discussão académica (interdisciplinar e institucionalmente aceite, segundo Mitchell) que permita que esse posicionamento crítico decorra no quadro de uma nova epistemologia sensível à matriz global⁵⁸.

(tecnológicas) de ver o que antes estaria condenado à invisibilidade: de imagens via satélite ao interior do corpo humano. Esta espiral imagética não é, segundo Mirzoeff, uma parte da vida quotidiana, mas a vida quotidiana em si mesma. (cf. Mirzoeff, 2003: 17)

⁵⁸ Em *Narrativizing Visual Culture. Towards a polycentric aesthetics*, Ella Shohat e Robert Stam afirmam que “The emerging field of ‘visual culture’, for us, potentially represents a break with the Eurocentrism not only of conservative ‘good eye’ art history but also with presumably radical, high-modernism, avant-gardism, which perhaps explains the apoplectic reactions that ‘visual culture’ has sometimes provoked. In our view, ‘visual culture’ as a field interrogates the ways both art history and visual culture have been narrativized so as to privilege certain locations and geographies of art over others, often within a stagist and ‘progressive’ history where realism, modernism, and postmodernism are thought to supersede one another in

A cultura visual assume-se, assim, como nova contenda no meio académico e artístico pelo seu potencial inclusivo e para alguns indiferenciador da diversidade imagética. Em 1996, a conceituada revista *October* reage ao surgimento da discussão e dedica uma edição especial à reflexão sobre cultura visual em que são apresentadas as respostas de historiadores de arte, arquitectos, críticos literários e artistas a um questionário⁵⁹ sugerido pelo corpo editorial da revista. Rosalind Krauss e Hal Foster, co-fundadores do projecto, apresentam nesse número posições críticas em relação a um campo que, de acordo com a revista, “is helping to produce subjects for the next stage of globalized capital” (*October* 77, 1996: 25). Por um lado, Rosalind Krauss afirma que os *Visual Studies* dependem de uma “nonmaterialist conception of the image: the image as disembodied and phantasmatic” (Krauss, 1996: 96), que apenas permite uma reflexão no campo da virtualidade e da facilidade do consumo imagético imediato. A crítica norte-americana mantém reservas em relação à revolução operada por este novo entendimento alargado de imagem que contempla imagens “desmaterializadas”: será realmente uma insubordinação ou servirá uma forma ainda mais tecnologizada de poder para acomodar os sujeitos desse conhecimento para condições cada vez mais alienantes de saber (*ibidem*: 96)? As dúvidas de Krauss, de natureza politico-epistemológica, interrogam directamente a associação de um novo modelo académico com a reprodução do modelo do capital global. Hal Foster, por outro lado, mas seguindo a linha de Krauss, assina, no mesmo número, um texto em que afirma que a concentração destas imagens *mass-mediadas*, naquilo a que se designa como cultura visual, oblitera o facto de muitas delas serem fundamentais para a propagação do capitalismo-espectáculo (Foster, 1996b: 107).

Uma das principais críticas dirigidas ao modelo dos Estudos de Cultura Visual, a par da “desmaterialização da imagem”, reside nas acusações de “ahistoricismo”: uma alienação do conhecimento histórico e da metodologia crítica em que se baseava a História da Arte em benefício de uma aproximação antropológica que fomentou uma mudança da

a neat and orderly linear succession. Such a narrative, we would suggest, provides an impoverished Framework even for European art, and it collapses completely if we take non-European art into account” (Shohat and Stam, 2008:37).

⁵⁹ Em 1996, a conceituada revista *October* dedica um número à reflexão sobre a emergência da cultura visual enquanto campo de estudos. Contando com Hal Foster e Rosalind Krauss no seu corpo editorial, a revista desafia um conjunto de teóricos e críticos a responderem a quatro questões que denunciam uma posição de cepticismo em relação ao novo projecto epistemológico, nomeadamente no que respeita ao privilégio dado a imagens “desmaterializadas” e virtuais, ao detrimento de uma abordagem histórica em benefício de uma perspectiva antropológica e à indiferenciação das diversas formas imagéticas.

história para a cultura (Foster, 1996b: 106). Foster regressa ao tema em textos posteriores, afirmando, em relação aos Estudos de Cultura Visual, que:

Its ethnographic model might also have this unintended consequence: it might be encouraged to move horizontally from subject to subject across social space, more so than vertically along the historical lines of particular form, genre or problematic. In this way visual studies might privilege the present excessively, and so might support rather than stem the posthistorical attitude that has become the default position of so much artistic, critical, and curatorial practice today. (Foster, 2002: 91)

Este privilégio excessivo do presente, alicerçado naquilo que Foster designa como atitude pós-histórica, constitui um dos argumentos mais comuns entre os detractores deste campo de estudos. Contudo, e como afirma Marquard Smith (2008), os Estudos de Cultura Visual não se dedicam a uma visualidade circunscrita no tempo presente nem assentam numa rasura total do passado, antes interrogam a história enquanto problema do presente na consciência de que “the past can only be glimpsed through the distorting prism of the present” (Smith, 2008: 10).

O ceticismo de Krauss e Foster em relação à emergência desta macro-designação é subsidiário das reservas já expressas sobre a validade científica e metodológica de campos de saber meta-disciplinares como os Estudos Culturais⁶⁰. Os Estudos de Cultura Visual surgem a partir de um dissenso que questiona a validade de um território – a cultura visual – que pretende discutir, de forma diacrónica, *aquilo que as imagens querem* e “what pictures want in the last instance, then, is simply to be asked what they want, with the understanding that the answer may well be, nothing at all” (Mitchell, 1996: 82). É esta a frase com que Mitchell finaliza o artigo publicado no n.º 77 da revista *October*, em que o teórico norte-americano esboça uma espécie de manifesto da cultura visual que será depois sistematizado em *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture* (2002). A partir da refutação daquilo a que chama mitos (e falácias) sobre a cultura visual – a indiferenciação entre objectos artísticos e não artísticos, a transformação da história de arte numa história das imagens, um entendimento desnaturalizado da visão a partir da convicção de que a

⁶⁰ Em 1997, Rosalind Krauss afirma em entrevista a Scott Rothkopf que “like cultural studies, visual culture is aimed at what we could call pejoratively, abusively, deskilling. Part of that project is to attack the very idea of disciplines which are bound to knowing how to do something, certain skills. Obviously, in French literature you would to be able to read French very well, not just modern French but Medieval French. In art history there are also skills, like connoisseurship, and at least some slight knowledge of conservation” (Krauss *apud* Rothkopf, 1997: s/p).

visualidade é a construção social do visual, a existência de um nexos homogêneo de objectos que se pudessem designar como *media* visuais, o facto de no campo da cultura visual a imagem ser abordada numa perspectiva ahistoricizada, entre outros (cf. Mitchell, 2008: 90) – Mitchell estabelece as coordenadas daquilo que se ocupa esta área do saber.

A cultura visual dedica-se, assim, a uma visualidade que não é apenas a construção social da visão, mas a construção visual do social e de um olhar composto pelo exercício simultâneo de olhar e ser olhado. É esta a macro-tese de Mitchell que defende que este campo académico: a) estimula a reflexão sobre as diferenças entre objectos artísticos e não artísticos, signos verbais e visuais; b) investiga os territórios do visível e do invisível, daquilo que não foi visto ou daquilo que foi alvo de olhares diversos; c) estende o seu campo de acção para lá dos artefactos puramente visuais, reflectindo sobre fenómenos sinestésicos⁶¹; d) não se limita a estudar imagens, mas interroga as dinâmicas quotidianas de ver e mostrar; e) tem uma abordagem, crítica, analítica e hermenêutica sobre os objectos (cf. *ibidem*: 90-91).

A prolífica produção académica da década de 1990 levou a que, a par de uma tentativa vigorosa de clarificação epistemológica e metodológica desta (inter-)disciplina, se começassem a desvelar linhagens e tendências dentro deste campo de estudos que tanto aborda a visualidade numa perspectiva ontológico-cognitiva, interrogando a forma como as imagens estabelecem relações com os espectadores, como os afectam e interpelam (Freedberg, 1989; Marin, 1993; Sontag, 2002) como numa inclinação semiótica que se debruça sobre o modo como os quadros imagéticos se insinuam como práticas significantes ancoradas em sistemas ideológico-políticos (Hall, 1996; Mirzoeff, 2002). A integração destas posições críticas permite que a cultura visual, assim como o seu estudo, congloba um léxico alargado de constructos e ferramentas que permitem discutir a visualidade como “[...] forma de produção de imagens, ainda que mentais ou virtuais, e as relações que estabelecem com o sistema cultural envolvente” (Gil, 2011a: 22).

Jessica Evans e Stuart Hall, na introdução ao volume *Visual Culture: a Reader* (2009), defendem que “ ‘the image’ is invariably articulated within the picturing sensibilities of a wider ‘visual culture’ ” (*ibidem*: 7). É este entendimento de imagem como contextualmente produzida e recebida, e cujo “significado” está dependente da sua

⁶¹ Sobre a visualidade enquanto fenómeno sinestésico que contempla, para além de experiências visuais, fenómenos sonoros, tácteis, hápticos, entre outros, vejam-se Cooley (2004) e Cray (2001).

localização cultural, que marca o caminho metodológico dos Estudos de Cultura Visual. A inclusão na nomenclatura disciplinar da palavra cultura revela *per se* que as imagens se tornaram saliências essenciais da viragem cultural (Dikovitskaya, 2005)⁶², podendo a visualidade ser entendida como o conjunto de relações entre o verbal e o visual num contexto que é sempre social e ideológico, e “by retaining the term culture in the foreground, critics and practitioners alike are reminded of the political stakes inherent in what we do” (Mirzoeff, 2008: 6). Nicholas Mirzoeff defende que a cultura visual é uma tática para lidar com o agenciamento operado pelos dispositivos visuais da contemporaneidade, que se manifestam em diferentes níveis de (in)visibilidade, accionando estruturas de poder e estabelecendo sistemas discursivos (*idem*, 2003, 2008). Neste sentido, a visualidade constitui-se dentro de um determinado regime escópico⁶³: a matriz cultural e política e a teia tecnológica que medeia os eventos visuais. Ao reflectir sobre a (co)existência de regimes escópicos⁶⁴, Martin Jay interroga exactamente essa dimensão contextual, cultural e política que condiciona, por um lado, a forma como exercemos o olhar, mas permite, por outro, encontrar alternativas aos aparatos de condicionamento visual (Jay, 1988, 2012).

A visualidade, enquanto articulação do material e do simbólico num campo de diferenças, conflitos, formações e deformações identitárias, relação tensional entre imagem e palavra, visível e invisível, presente e passado, assume-se, assim, como campo iminentemente cultural. A definição de cultura visual de Marita Sturken e Lisa Cartwright coloca, exactamente, a tónica na dinâmica relacional e contextual (e logo, cultural) em que a significação visual acontece:

⁶² Em *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*, Margarita Dikovitskaya defende que foi a ‘viragem cultural’ que tornou possível a emergência dos Estudos de Cultura Visual (a autora utiliza a designação ‘Visual Studies’), afirmando que “The cultural turn brought to the study of images a reflection on the complex interrelationships between power and Knowledge. Representation began to be studied as a structure and process of ideology that produces subject positions” (Dikovitskaya, 2005: 48).

⁶³ O conceito de regime escópico terá sido cunhado por Christian Metz que, em *The Imaginary Signifier* (1981), distingue o teatro do cinema a partir da diferenciação do regime escópico em que operam: “what defines the specifically cinematic scopic regime is not so much the distance kept [...] as the absence of the object seen” (Metz, 1981: 61)

⁶⁴ No texto *Scopic Regimes of Modernity*, Martin Jay questiona a existência de um único regime escópico que condiciona a forma como vemos ou a existência de vários regimes que competem entre si (Jay, 1988: 3). A partir da descrição do funcionamento de diferentes regimes que ainda hoje coexistem, Jay espera que “we may learn to wean ourselves from the fiction of a ‘true’ vision and revel instead in the possibilities opened up by the scopic regimes we have already invented and the ones, now so hard to envision, that are doubtless to come” (*ibidem*: 20).

[...] we are defining *visual culture* as the shared practices of a group community, or society through which meanings are made out of the visual, aural and textual world of representations and the ways that looking practices are engaged is symbolic and communicative activities. (Sturken e Cartwright, 2009: 3)

A partir de um entendimento de cultura ancorado nas reflexões de Raymond Williams e Stuart Hall – em que a cultura é tomada, não enquanto um conjunto de objectos (séries televisivas ou pinturas, por exemplo), mas como uma multiplicidade de processos e práticas através dos quais indivíduos ou grupos atribuem significados e estabelecem relações –, as autoras defendem que a cultura é um processo fluido e interactivo, baseado em práticas sociais multimodais e multissensoriais e não apenas em imagens, textos ou interpretações (*ibidem*: 4). Neste sentido, a complexidade da cultura (visual) exige uma aproximação multi e interdisciplinar, partindo do pressuposto de que estamos perante um novo objecto de estudo “that belongs to no one” (Bal, 2003: 7). A interdisciplinaridade inerente aos Estudos de Cultura Visual, diz Mitchell, deve ser também encarada como ‘indisciplina’, momento de caos e turbulência que obriga a um questionamento do método e da prática e obriga a encontrar uma problemática, mais do que um objecto teórico circunscrito (Mitchell, 1995: 541). É nessa possibilidade de saber *indisciplinado* que os Estudos de Cultura Visual encontram maior afinidade com a permissividade criativa característica da produção artística contemporânea. Se Arthur C. Danto afirma que, na arte dos nossos tempos, “tudo é permitido” (Danto, 1997:12), Jacques Rancière refere-se à estética contemporânea como o ‘pensamento da nova desordem’:

Aesthetics is the thought of the new disorder. This disorder that the hierarchy of subjects and of publics becomes blurred. It implies that artworks no longer refer to those who commissioned them, to those whose image they established and grandeur they celebrated. Artworks henceforth related to the ‘genius’ of the peoples and present themselves, at least in principle, to the gaze of anyone at all. (Rancière, 2009: 13)

A arte contemporânea, ao assumir-se não só enquanto quadro temporal de produções artísticas datadas, mas como produto e produtora das macrodinâmicas contemporâneas como a globalização, a falência de metanarrativas, a reflexão sobre a problemática identitária na sua relação com subjectividades múltiplas, acumula novas responsabilidades no campo da axiologia do olhar. O olhar, entendido enquanto competência humana que se

estende para lá da capacidade fisiológica de ver, não pode ser tomado como neutro (Gil, 2011a: 13). Tendo como característica congénita a reciprocidade, o olhar inscreve o acto de ver num território alargado de sociabilidade, que condiciona e é culturalmente condicionado, onde a relação com a alteridade, o conflito e os exercícios de codificação e descodificação são constantes.

Se a *obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* se emancipou, em certa medida, da sua função ritualista, preterindo o ‘valor de culto’ em benefício do ‘valor de exposição’, como afirma Walter Benjamin num texto fundador do pensamento crítico sobre a cultura visual, na era da sua repercussão global⁶⁵, a obra de arte revela-se nos efeitos dessa exposição alargada – “a quantidade transformou-se em qualidade: o número muito mais elevado de participantes provocou uma participação de tipo diferente” (Benjamin, 1992: 108). O cidadão contemporâneo (assim como o artista), condenado a ocupar um mundo hiper-imagenado (expondo e exposto a olhares diversos), vê a qualidade dessa participação condicionada pelas capacidades de percepção imagética, aquilo que se pode designar por literacia visual. Este conceito oriundo da História de Arte, mais especificamente dos estudos de James Elkins (2008), tem vindo a ganhar um novo fôlego num raio de acção mais alargado. Isabel Capeloa Gil, que se dedica largamente ao tema em *Literacia Visual – Estudos sobre a Inquietude das Imagens* (Gil, 2011a), reclama que para decifrar a crescente complexidade sígnica da visualidade se exige:

O desenvolvimento de uma nova literacia, que nos permita entender a diversidade dos sistemas visuais (fotografia, pintura, cinema, imagem digital) na sua ancoragem histórico-social e na especificidade do modelo de mediação, mas simultaneamente

⁶⁵ A globalização na sua relação com as artes, ou a integração das actividades culturais no processo de globalização, prende-se directamente com a proliferação dos *mass media* (Melo, 2002: 36) que dão a conhecer a extensão quantitativa dos agentes do sistema da arte à escala planetária. Mais do que a existência de um número cada vez mais alargado de artistas, o foco está actualmente no número de artistas que se dão a conhecer através dos *media*. Conhecer um artista ou a sua obra não implica, hoje, proximidade física. A aura da obra de arte (na sua relação com a obra original) sacrifica-se em nome da informação. Esta tendência-fenómeno não funciona como algo cartografado que permite a localização de museus, galerias, casas de leilões ou artistas numa espécie de mapa-mundo da arte. A arte global caracteriza-se por ser uma arte contaminada e enormemente permeável, em que as questões da identidade dos artistas se equacionam como híbridas e resultantes do contacto com lugares, culturas e criações de locais estranhos às suas origens. Esta hibridação, caracterizada pela geração de novas estruturas, objectos e práticas, surge a partir de processos socioculturais que combinam estruturas e práticas que antes existiam separadamente (Canclini, 2005: 14). O conceito de arte global remete para um esbatimento da visão eurocentrista da arte e para uma verdadeira aproximação ao conceito de contemporâneo, não apenas num sentido cronológico, mas simbólico e ideológico. Uma percepção da arte à escala global implica a inclusão de movimentos regionalistas, ou tribais, quer eles sejam de carácter nacional, cultural ou religioso (Belting, 2009: 40-41).

discernir o modo como os produtos visuais negociam com o sistema cultural envolvente, como dele recebem energias e, por sua vez, criam cultura. (Gil, 2011a: 12)

Para a autora, a literacia visual é, assim, uma estratégia de cidadania, uma resposta “ao anseio democrático de olhar de modo informado” e uma competência “de reconhecimento dos dispositivos de poder que controlam o que vemos e os modos como exercemos o direito de ver” (Gil, 2011a: 28). Ao mesmo tempo, defende Gil, a literacia visual é ‘re-visionista’⁶⁶ pois “ancora-se numa sincronia histórico-metodológica estratégica, que lhe permite debruçar-se de forma informada sobre o passado”, agindo “em profundidade sobre as camadas do passado a partir do conhecimento actualizado do presente” (*ibidem*: 27). A arte contemporânea (pelo menos, uma parte dela) demonstra uma vocação participativa nesta cartografia maior de revisionismo ao integrar, denunciar, citar, mostrar, esconder imagens anteriores, ao convocar um passado imagético que, muitas vezes, consubstancia o presente das imagens.

A integração de pós-imagens na criação artística (Young, 2000), o surgimento da nostalgia enquanto *tropo* analítico (Dika, 2003; Boym, 2001), o recurso ao pastiche enquanto estratégia de composição visual e a memória enquanto tema recorrente no gesto criativo (Saltzman, 2006; Gibbons, 2009) são apenas indícios de como a arte tem vindo a integrar na sua axiologia o retorno do passado. O estudo de Young (2000) sobre os trabalhos artísticos contemporâneos que incluem imagens originais do Holocausto, reflectindo simultaneamente sobre a natureza mediada dessas fontes e os problemas decorrentes da transmissão de uma memória visual, serve de exemplo à pulsão revisionista de uma arte que é informada pelo passado, composta por histórias recebidas – “received histories” – e que integra narrativas do passado com comentários explícitos ou implícitos sobre a forma como esse mesmo passado é transmitido (*ibidem*: 15)⁶⁷.

⁶⁶ Para além do ‘re-visionismo’, Isabel Capelo Gil apresenta um conjunto “reflexões estratégicas para pensar a literacia visual”: a) a imagem não é um produto natural, não é transparente nem verdadeira; b) a literacia visual não se estrutura a partir de uma concepção linguística da imagem nem concebe a relação entre texto e imagem como hierárquica; c) a literacia visual é transdisciplinar; d) a literacia visual é contingente e processual; e) a literacia visual concebe a percepção como inter-relação e a imagem como objecto interpelante; f) a literacia visual é uma estratégia de cidadania (cf. Gil, 2011a: 24-28).

⁶⁷ A ‘viragem arquivica’ anunciada por Ann Laura Stoler (2002) – “a sustained engagement with archives as cultural artefacts” (Stoler, 2002: 87) – transparece, assim, no território criativo na tendência (pós-modernista) de recuperação de imagens anteriores e de um arquivo que, como diagnosticou Derrida em *Archive Fever* repousa na ambiguidade entre a preservação e a obliteração do passado (Derrida, 1996). Deve-se, contudo,

Contudo, o recurso ao passado enquanto tema, ao arquivo enquanto matéria-prima ou à memória enquanto *moto* não se faz apenas pela reinscrição de uma visualidade anterior num regime de visibilidade, mas pela discussão destas imagens e da sua genealogia na economia do visível e do invisível⁶⁸. O gesto criativo contemporâneo, na sua forma constelar de uma inclusão quase infinita, envolve no seu campo de acção um conjunto de exercícios revisionistas que reflectem sobre o arquivo, a memória, o passado, e outras formas de anterioridade, produzindo significados pela ocupação desse lugar intersticial do antes no agora. É esta uma das valências da arte na contemporaneidade visual: a da negociação do passado como forma de produção de presente. Por um lado, a consciência de que os artefactos artísticos se movimentam numa cultura visual mais ampla⁶⁹ permite que a reflexão que accionam contemple a biografia das imagens e a pegada de visualidade que cada quadro imagético produziu na sua deslocação no espaço e no tempo. Por outro, a consciência de que a arte participa e partilha um regime sensível que é tanto estético quanto ético (Rancière, 2010a) e de que as imagens operam através de regimes escópicos (Jay, 1988), em estruturas de visibilidade e invisibilidade (Mirzoeff, 2008), obriga a ter em conta a sua dimensão política. A representação deve, portanto, ser entendida, também, pela acção que condensa na sua própria composição linguística: a de re-apresentar alguma coisa, comportando uma dimensão de anterioridade latente.

Esta dimensão de anterioridade manifesta-se de diversas formas na criação artística, num tempo de urgência do visual, sendo que muitas vezes o que se situa a montante de uma obra de arte é uma outra imagem. Como refere Robin Murriner, em *Visual Culture and Contemporary Art: Reframing the Picture, Recasting the Object?* (2012), a obra de Andy Warhol é paradigmática de como a imagem, entendida como experiência visual que extrapola a percepção sensorial, se torna tema:

entender este arquivo imagético em sentido lato, ou seja, como o conjunto de imagens que, independentemente da sua existência física, estão inscritas no imaginário individual e colectivo.

⁶⁸ Neste sentido, recorde-se que a iconoclastia enquanto dispositivo artístico das vanguardas (Groys, 2008), apesar da sua aparente predisposição destrutiva, “deployed less a means of destroying old icons than a way to generate new images – or, indeed, new icons” (*ibidem*: 70).

⁶⁹ Svetlana Alpers, a quem se deve um dos primeiros usos do termo cultura visual, afirma na resposta ao questionário proposto pela revista *October*: “When, some years back, I put it that I was not studying the history of Dutch painting, but painting as part of Dutch visual culture, I intended something specific. It was to focus on notions about vision (the mechanism of the eye), on image-making devices (the microscope, the camera obscura), and on visual skills (map making, but also experimenting) as cultural resources related to the practice of painting (Alpers, 1996: 26).

In presenting us with images of images, ones from the public domain, for example of Marilyn Monroe (*Marilyn Diptych 1963*) or a car crash (*Orange Disaster 1963*), but separated from our normal context of encounter, e.g. a newspaper or magazine, and in their half-toned printing and colouration underscoring their flatness, it is the image itself that is drawn to our attention rather than or so much as Marilyn. One might see the work as concerned with the ways in which images contribute to and are constructive of our views of for example glamour and celebrity and tragedy, of our views of the world and not merely copies of it. (Marriner, 2012: 4654)

Aquilo que a obra de Warhol demonstra é que os artefactos artísticos não se inscrevem apenas numa genealogia artística, denunciando, superando ou continuando um movimento ou tendência criativa que os antecede, mas num território onde se movimentam outras imagens que interpelam o discurso artístico. Contrariando os receios de Krauss e Foster, que concebem a cultura visual e o seu estudo enquanto formas de reproduzir a alienação dos sujeitos veiculada por um modelo capitalista de consumo imagético, a própria produção artística indica um caminho de reflexão sobre o conjunto de experiências visuais que constroem a contemporaneidade. Ao mesmo tempo, essa reflexão não é apenas uma forma de legitimar ou reproduzir a hiper-circulação dessas imagens, mas de questionar e abordar de forma crítica a visualidade do presente. Por um lado, é certo que é necessário observar a obra de arte na sua localização histórica. Por outro, os objectos artísticos contemporâneos exigem outras abordagens que permitam problematizar o seu contexto cultural e as relações que estabelecem com instâncias discursivas não artísticas, que muitas vezes recuperam.

Dentro do campo alargado de possibilidades oferecido pelo discurso artístico contemporâneo, em que existe a consciência de que a representação opera sempre como produtora de cultura, a inclusão e discussão de uma visualidade anterior impõe-se, portanto, enquanto caso de estudo singular. A longevidade das imagens artísticas, vernáculas, virtuais ou mentais, assim como o seu potencial reprodutivo e de reinscrição em novos sistemas discursivos, e ainda a possibilidade de as mesmas imagens comporem novas narrativas ou contra-narrativas parecem mostrar que *aquilo que algumas imagens querem* – recuperando a questão de Mitchell – é mostrar a sua resiliência imagética.

Neste contexto, são diversas as formas encontradas pelos criadores contemporâneos para lidar com uma contemporaneidade eminentemente visual em que, ultrapassada a subordinação da imagem à hegemonia textual, é necessária uma discussão do visual pelo

visual. A cultura visual entendida enquanto tática (Mirzoeff, 2008: 4) e a literacia visual, enquanto competência e estratégia (Gil, 2011a: 15), assumem-se enquanto ferramentas e métodos essenciais para pensar a produção artística, num momento em que a arte reflecte sobre a condição da imagem na contemporaneidade, através da própria imagem: é meta-reflexiva e interpela a ordem visual vigente; estabelece uma relação dialéctica com imagens outras, anteriores e ulteriores, sem que as conceba enquanto disposições holísticas e consensuais; é analítica e não se quadra com a lógica do imediatismo, mas da mediação enquanto apropriação crítica do real.

2. Arte e Identidade

It is simply expression that gives reality to things.

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*

2.1 A identidade enquanto representação

Um homem (aparentemente um homem), sentado num banco de pianista, olha para o chão e esconde o rosto sob as mãos entrecruzadas. Em seu redor, pendurados nas paredes e equilibrados sobre o chão, estão espelhos – trinta e nove espelhos – de diferentes formatos. A instalação de Noé Sendas⁷⁰, intitulada *Versus (Contra)* (2005), integra uma série de esculturas/instalações *excessivamente* antropomórficas⁷¹ que o artista tem vindo a desenvolver ao longo do seu percurso. Construídas à imagem e também à dimensão do artista, estas figuras, vestidas com roupas urbanas, parecem ser resgatadas do imaginário literário ou cinematográfico, ou ainda da pintura; são corpos sem nome ou “personagens à procura de autor” – título dado à sua exposição individual no Museu Municipal de Tavira, em 2010⁷². São, contudo, e sempre, personagens anónimas e sem rosto, podendo discutir-se o que são (corpos, figuras, personagens?), mas nunca quem são.

Versus (Contra) (2005), por todo o aparato cénico que contém, perturba invariavelmente o espectador, pois nem o jogo de espelhos, e as múltiplas reflexões que este provoca, conseguem penetrar a resistência desta figura à identificação. Independentemente da posição do observador, o rosto da figura sentada permanece condenado à invisibilidade, “incapaz de se olhar e de se deixar olhar” (Pinharanda, 2007: 78). A multiplicidade de superfícies reflectoras, que se insinuam em distintos formatos geométricos, projecta fragmentos de um corpo anónimo, tornando impossível conceber a personagem de Sendas enquanto todo.

⁷⁰ Noé Sendas nasceu em Bruxelas, em 1972. O artista português iniciou o seu percurso no final da década de 1990 e participou em diversas exposições individuais e colectivas, em Portugal e no estrangeiro (Kunsthalle Bonn, Akademie der Kunst, Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Coleção Berardo, etc.). O processo criativo do artista estabelece-se na recuperação e associação de materiais físicos e simbólicos de origens diversas, com referências mais ou menos explícitas a outros autores, sobretudo do campo literário e cinematográfico. A reflexão sobre questões de auto-representação, o corpo, os mecanismos de percepção do espectador e o potencial discursivo dos métodos expositivos são temas recorrentes na obra do artista. (cf. miguelnabinho.com).

⁷¹ Sobre estas esculturas, escreveu Nuno Crespo, no catálogo da exposição *Corpo Impossível* (2005): “As esculturas antropomórficas de Noé Sendas reenviam para um determinado excesso: a proximidade, estremecedora, que possuem com um corpo real inscreve-as num terreno difícil de classificar. Por um lado, a sua aparência surpreende-nos: é como se fossem corpos reais sujeitos às mesmas condições a que qualquer corpo que habita a Terra está sujeito; por outro, a sua construção faz destas formas, tão semelhantes a nós, objectos não reais, mas sim esculturas” (Crespo, 2006: 40).

⁷² O catálogo, homónimo à exposição, conta com um pequeno texto de Maxence Alcalde (2010) sobre a obra *Versus (Contra)* (2005).



Figura 5 – Noé Sendas, *Versus (Contra)* (2005)



Figura 6 – Noé Sendas, detalhe de *Versus (Contra)* (2005)

O banco de pianista sobre o qual esta figura se senta torna-se, assim, elemento decisivo na narrativa de Sendas. Recorde-se o episódio do *Piano Man*, nome pelo qual ficou conhecido o homem encontrado a vaguear numa praia de Sheerness, no Reino Unido, de fato escuro, camisa branca e várias pautas na mão, em 2005. Depois de ser detido pelas autoridades britânicas e sujeito a internamento psiquiátrico, negou-se, durante quatro meses, a proferir uma palavra, comunicando apenas através de desenhos, um deles, um piano de cauda. Tendo-lhe sido facultado um piano, pela equipa que o acompanhava, tocou durante quatro horas ininterruptas. O caso atraiu a atenção dos *media* de todo o mundo que, desconhecendo a sua identidade, o baptizaram como *Homem do Piano*. Aquilo que este homem parece ter em comum com a figura de *Versus* – o facto de a data do episódio coincidir com a de produção da obra, não será certamente um acaso – é o serem protagonistas de narrativas de busca de identidade. A instalação de Sendas concorre, aliás, no seu conjunto, para uma reflexão sobre a problemática identitária, convocando um nexos alargado de tópicos – da identificação à fragmentação do sujeito em subjectividades múltiplas – que se assumiram enquanto dimensões fundamentais da produção científica do final do século XX⁷³.

A identificação é, segundo Stuart Hall, um conceito quase tão problemático quanto o de identidade, sendo sempre “a process of articulation, a suturing, an over-determination not a subsumption” (Hall, 2009: 17), ou seja, a identificação nunca existe numa proporção adequada à sua concretização de forma total: “there is always ‘too much’ or ‘too little’ [...]” (*ibidem*: 17). Apesar de não necessitar de condições pré-definidas para acontecer, é um processo que se desenvolve sobre a contingência e, conseqüentemente, nunca está finalizado. As teorias psicanalíticas dedicaram-se largamente ao estudo das dinâmicas de identificação na constituição do sujeito, destacando-se a proposta lacaniana que coloca em relação a identificação com a imagem do próprio corpo e a formação subjectiva. O esquema conceptual que Lacan apresenta em “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”⁷⁴, e desenvolve em textos posteriores, propõe que se entenda a fase do

⁷³ Neste contexto, há que destacar o volume organizado por Stuart Hall e Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity* (1996), e a compilação também da responsabilidade de Stuart Hall, *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* (1997), onde se desenvolveram novas abordagens relativas a esta problemática.

⁷⁴ O artigo “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je” foi originalmente apresentado numa conferência em Marienbad, em 1936. Lacan regressa ao tema, actualizando e desenvolvendo os argumentos apresentados inicialmente, em 1949 numa conferência apresentada em Zurique.

espelho⁷⁵ como o primeiro momento de identificação do eu: “[...] the transformation that takes place in the subject when he assumes an image [...]” (Lacan, 2009: 44). A fase do espelho, momento em que a criança reconhece a própria imagem, “situates the agency of the ego, before its social determination, in a fictional direction [...]” (*ibidem*: 44). Neste sentido, a identidade estabelece-se sempre enquanto constructo ficcional, ou seja, baseia-se numa estrutura que se origina a partir de uma localização exterior ao sujeito que é sempre uma criação ou projecção⁷⁶, insurgindo-se neste caso enquanto reflexo.

Para Lacan, este reflexo provoca na criança, presa na atracção da identificação espacial, uma sucessão de fantasias que se expandem a partir de uma imagem-corpo fragmentada, sendo na unificação desses fragmentos que assenta o desenvolvimento mental do indivíduo. O fragmento, bem como este exercício unificador, que na teoria lacaniana lhe sucede, atravessa a instalação *Versus (Contra)*. Por um lado, nenhuma das imagens projectadas pelos espelhos devolve uma imagem total da figura sentada, estando latente a procura identitária. Esse processo de procura é traço constituinte da ontologia identitária, pois “[...] identity does not signal that stable core of the self, unfolding from beginning to end through all the vicissitudes of history without change; the bit of the self which remains always-already the same, identical to itself across time” (Hall, 2009: 17). Por outro lado, se a instalação veicula uma leitura psicanalítica da identificação subjectiva, remete, ao mesmo tempo, para as subjectividades múltiplas e fragmentadas que, de acordo com vários autores, constituem o sujeito moderno. Stuart Hall defende que “identities are

⁷⁵ Inicialmente, a fase do espelho foi apresentada por Lacan como momento do desenvolvimento da criança, que ocorre entre os seis e os dezoito meses, em que esta reconhece o seu reflexo no espelho. Baseando-se nas investigações de Henri Wallon, que analisou a reacção de chimpanzés e crianças quando observavam os seus reflexos num espelho, Lacan propõe que o reconhecimento desse reflexo provoca uma resposta psíquica que projecta uma imagem mental do “eu”. Esta imagem unificada e total não corresponde, contudo, à situação de vulnerabilidade física e psíquica que a criança atravessa nessa idade, pelo que essa imagem se assume enquanto “eu” ideal que só existe no exterior do sujeito. É, portanto, a fase do espelho que estabelece o ego enquanto entidade dependente de factores e objectos externos, ou do “outro”. O ego desenvolve-se depois pela participação social através da linguagem, sendo, portanto, dentro de um quadro social e linguístico que se constrói a personalidade subjectiva. Posteriormente, Lacan irá defender que, mais do que uma fase do desenvolvimento da criança, a fase do espelho se assume enquanto estrutura permanente da formação subjectiva.

⁷⁶ A constituição do sujeito a partir de uma estrutura que lhe é exterior, nomeadamente da linguagem, assumiu-se enquanto linha estratégica para pensar as questões identitárias, nomeadamente no território dos Estudos Culturais. Foram vários os autores, de Stuart Hall a Julia Kristeva, que defenderam não existir uma identidade verdadeira e essencial que antecede a formação subjectiva através da linguagem e das relações sociais que advém do seu uso. Esta linhagem, apesar de heterogénea pelas múltiplas perspectivas que engloba – da psicanálise à linguística –, entende a identidade como processo de uma performatividade constante, ou seja enquanto dinâmica contínua de inscrição social subjectiva, através do uso de códigos culturais diversos (cf. Redman, 2009).

never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions” (Hall, 2009: 17). Stuart Hall⁷⁷ merece, neste contexto, um particular realce, apresentando-se como figura central no desenvolvimento e afirmação dos *Cultural Studies* britânicos e na ênfase das questões identitárias no seio da academia. Hall defendia um entendimento de cultura enquanto lugar crítico de acção e intervenção social, onde se alicerçavam as relações de poder, mas também enquanto território potencial para a alteração dessas mesmas relações (assimétricas). De facto, é este entendimento de cultura que enforma os processos de formação identitária que analisa. A geografia identitária estabelecida por Hall é habitada por um conjunto de conceitos – diferença, auto-reflexividade e contingência – que permitem pensar a identidade enquanto processo dinâmico, em permanente construção, refraccionário de um pluralismo intrínseco. Desta forma, a obra de Hall contribuiu para o esclarecimento da identidade enquanto constructo complexo no reconhecimento de que a negociação da “diferença” identitária – ou da *différance*⁷⁸ (Derrida, 2009) – começa por ser endógena ao sujeito (auto-reflexiva) – um indivíduo pode possuir múltiplas identidades que não são exclusivas –, contingente, porque implica uma localização contextual (geográfica, histórica, política, cultural, etc.)⁷⁹, e instável, pois dependente das mobilidades características dos processos globais.

Actualmente, as questões identitárias só podem ser equacionadas a partir de dinâmicas sociais e culturais associadas a transformações materiais e reconfigurações simbólicas intrínsecas aos processos de globalização (King, 1991). O fortalecimento das correntes globais e o medo da globalização, enquanto veículo de uma homogeneização

⁷⁷ Nasceu em Kingston (Jamaica), em 1932, mas grande parte da sua formação académica aconteceu no Reino Unido. A sua associação ao movimento *New Left* e o seu activismo político transpareceram de forma aguda na sua produção académica inicial.

⁷⁸ Jacques Derrida usa por primeira vez o termo *différance* em 1963, no seu ensaio “Cogito et histoire de la folie” (Derrida, 1978). A palavra, homófona do vocábulo *différence*, remete não só para o funcionamento da linguagem através de um sistema de signos que diferem entre si, mas também para o facto de a linguagem acontecer sempre em diferido, obrigando a um jogo constante de busca de significados (Derrida, 2009). A partir deste conceito, e do entendimento da formação subjectiva no quadro de uso da linguagem, a diferença identitária pode ser pensada enquanto estrutura que se vai constituindo através de práticas culturais significantes, mas também na identidade enquanto construção que ocorre dentro de um sistema de oposições que colocam o “eu” sempre em confronto com o “outro”.

⁷⁹ Como afirma Kath Woodward, “[...] although as individuals we have to take up identities actively, those identities are necessarily the product of the society in which we live and our relationship with others. Identity provides a link between individuals and the world in which they live. Identity combines how I see myself and others see me. Identity involves the internal and the subjective, and the external. It is a socially recognized position, recognized by others, not just by me” (Woodward, 2004: 7).

cultural, vieram colocar nova ênfase nas questões locais (Kramer, 2003) e no poder de um imaginário colectivo que já não está constrangido por fronteiras tangíveis (Anderson, 2006; Appadurai, 1997). Ao mesmo tempo, o reconhecimento da identidade enquanto formação discursiva – “because identities are constructed within, not outside, discourse” (Hall, 2009: 17) – obriga a que seja observada como produção contextual, histórica e institucionalmente activada. Neste contexto, como afirma Anthony Giddens:

It becomes more and more apparent that lifestyle choices, within the setting of local-global interrelations, raise moral issues which cannot simply be pushed to one side. Such issues call for forms of political engagement which the new social movements both presage and serve to help initiate. Life politics – concerned with human self-actualisation, both on the level of the individual and collectively – emerges from the shadow which ‘emancipatory’ politics has cast. (Giddens, 2010: 9)

Giddens, assim como Hall, situa a identidade num território ético e político⁸⁰ que a transforma em lugar crítico e activo da axiologia contemporânea. É esta localização que promove a impossibilidade de uma identidade existente *a priori*, essencial, completa e uniforme. Leia-se Stuart Hall, em *Minimal Selves* (1987):

The recognition of the impossibility of ‘identity’ in its fully unified meanings does, of course, transform our sense of what identity politics is about. It transforms the nature of political commitment. Hundred-and-one percent commitment is no longer possible. [...] Looking at new conceptions of identity requires us also to look at redefinitions of forms of politics which follow that: the politics of difference, the politics of self-reflexivity, a politics that is open to contingency but still able to act. (Hall, 1987: 117)

Do género à religião, passando pela etnia, as novas concepções de identidade de que fala Hall⁸¹ integram o agenciamento político na ontologia identitária. Estas novas concepções só se desenvolvem dentro de quadros discursivos, construídos através de jogos de linguagem e de outros códigos culturais. A identidade, que é sempre diferença

⁸⁰ Em 1969, Louis Althusser escreve um ensaio seminal para a reflexão sobre a identidade na sua relação com o poder. Em *Ideology and Ideological State Apparatuses*, o autor defende que “[...] the category of the subject is only constitutive of all ideology insofar as all ideology has the function (which defines it) of ‘constituting’ concrete individuals as subjects” (Althusser, 2009: 31). Desta forma, sendo a subjectividade individual e a ideologia mutuamente constitutivas, todos os participantes nesta dinâmica fazem parte do aparato ideológico e constituem-no.

⁸¹ Sobre as novas concepções da identidade veja-se também Hall (1991).

estabelece-se em sistemas de significação e é permeada por instâncias discursivas diversas que a fazem significar. A identidade é, assim, significado social e culturalmente atribuído, sendo a atribuição de sentido(s) o garante da concretização identitária: a identidade é representação. A inteligibilidade das identidades só acontece dentro deste quadro cultural discursivo, sendo mediada constantemente por diversos artefactos (cinema, fotografia, arte, *media*, literatura, etc.). Como afirma Stuart Hall:

A identidade não é tão transparente ou desproblematizada como gostamos de pensar. Por isso, em vez de pensarmos na identidade como um facto, que encontra representação *a posteriori* em práticas culturais novas, talvez devamos pensar na identidade como uma “produção”, algo que nunca está completo, que é sempre processual e sempre constituído no quadro da representação. Este ponto de vista problematiza a própria autoridade e autenticidade que o termo “identidade cultural” reclama. (Hall, 2006: 21)

A identidade é segundo Hall um processo constante de construção cultural que só decorre no território da representação e está, portanto, dependente de um sistema complexo de relações de poder⁸². Quem tem o poder de representar? Quem é representado? Como se é representado? Para quem se é representado? Este conjunto de questões são apenas exemplos de como a representação identitária está imbricada numa teia de conflitos decorrente do posicionamento distinto, e muitas vezes assimétrico, dos actores envolvidos no processo representativo. Tony Bennet afirma, a propósito do museu, que existe uma tendência para a adequação representacional a modelos pré-estabelecidos e a um princípio geral de universalidade humana (Bennet, 1995: 91). As diversas tentativas de subverter esse princípio, e dar visibilidade ao pluralismo subjectivo, transformaram este campo – a identidade cultural⁸³ – em problemática central da produção científica contemporânea. Lawrence Grossberg questiona mesmo se, no campo dos Estudos Culturais, não há nada mais que identidade (Grossberg, 1996). O certo é que a complexidade e fecundidade do tema permitem a convocação de um conjunto de problemáticas centrais a um espaço-tempo globalizado que atravessa o mundo contemporâneo. A economia da fragmentação, o reconhecimento de identidades múltiplas e da multiplicidade identitária intrínseca a cada

⁸² Sobre a relação entre manifestações culturais e poder veja-se Gibson (2007).

⁸³ O conceito de identidade cultural, que entende a identidade enquanto sistema de construção cultural que só se concretiza em estruturas de representação, é o utilizado ao longo deste exercício crítico.

sujeito, a existência de uma enorme variedade de categorias sociais de identificação ou ainda o entendimento da representação identitária enquanto lugar de reprodução e subversão de relações de poder são dimensões fundamentais do tecido cultural, entendendo-se aqui a cultura enquanto conjunto de valores e crenças, mas também enquanto práticas artísticas e acções mediadas.

A figura de Noé Sendas concorre exactamente para a reflexão sobre os constituintes vários que a problemática identitária congloba. Apesar da aparência passiva, ainda que perturbante, da figura sentada, a sua relação com um contexto circunscrito – uma sala repleta de espelhos – é produtora de imagens diversas que podem multiplicar-se até ao infinito, dependendo da posição dos espectadores que com ela tomam contacto. Se a identidade é sempre e só representação e se a representação é activada por uma recepção que é sempre múltipla e complexa, o processo de totalização identitária nunca estará finalizado – da mesma forma que a face da personagem de Sendas nunca se tornará visível. Assim como o *Piano Man* de Sheerness viu a sua história narrada de diferentes formas⁸⁴ por diversos *media*, ser-lhe atribuído um nome e especular-se sobre as suas capacidades artísticas, variando cada crónica consoante o seu narrador, também a identidade é condicionada por instituições exteriores ao sujeito que têm a capacidade de a representar. É sobre o reconhecimento destas dinâmicas de condicionamento que reside, contudo, a potência subversiva dos discursos identitários: sobre Andreas Grassl, nome do *Piano Man*, veio a descobrir-se ser alemão e não ser, de todo, pianista.

A identidade, pensada enquanto processo que se constitui sempre no quadro da representação, pode estabelecer-se como uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes (Winter, 1995; Bal, 1998; Huyssen, 1998). A representação da identidade, encarada como instância discursiva de poder, pode (ou não) propulsionar a emergência de uma nova cartografia plural, e não hegemónica, ou mesmo “contra-hegemónica” (Santos, 2002), do mundo contemporâneo. É neste campo de conflitos e tensões que as diferentes instâncias representativas vão formando identidades que se insinuam sempre enquanto processos em curso e que compreendem pertenças múltiplas: a um género, a uma etnia, a uma nação.

⁸⁴ Em 2014, a companhia de teatro londrina AllthePigs apresentou no New Diorama Theatre a peça *Piano Man* que colocou em cena a história de Andreas Grassl. Mais do que relatar os factos, ao encenador Sam Carrack interessou explorar as diversas teorias apresentadas pelos *media* sobre o caso.

2.2 Comunidades imaginadas e a nação como narração

A forma política moderna de agregação do colectivo é a nação que se assume, ainda, na contemporaneidade enquanto problemática prolífica nas várias dimensões que comporta. Por um lado, o conceito de nação, apesar de recente⁸⁵, institui-se como campo de reflexão alargado nas suas saliências política, social e cultural; por outro, as mudanças estruturais accionadas pelas várias fisionomias da globalização⁸⁶ levaram a uma valorização da localidade enquanto lugar de resistência a uma homogeneização do mundo (Featherstone, 1997; Robertson, 1991; Friedman, 1997). A globalização, como afirma Anthony Giddens, não é um processo, mas “uma rede complexa de processos” que “operam de forma contraditória ou em oposição aberta” (Giddens, 2010: 24), não ocorrendo apenas uma transferência do poder das comunidades locais ou nações para um supra-estado global, mas também o contrário (*ibidem*: 24). É aqui que reside a potência paradoxal da globalização: nas suas capacidades de re-localizar e re-nacionalizar (King, 1991: 12). A popularização do termo *glocalização* – “the simultaneity – the co-presence – of both universalizing and particularizing tendencies” (Robertson, 1997)⁸⁷ – indica precisamente que as forças exercidas pelos fluxos globais propulsaram uma reacção ao

⁸⁵ Na introdução à obra *Imagined Communities*, Benedict Anderson situa o nascimento da nação no tempo em que “Enlightenment and Revolution were destroying the legitimacy of the divinely-ordained, hierarchical dynastic realm. Coming to maturity at a stage of human history when even the most devout adherents of any universal religions were inescapably confronted with the living pluralism of such religions, and the allomorphism between each faith’s ontological claims and territorial stretch, nation dream of being free, and, if under God, directly so” (Anderson, 2006: 7). A origem iluminista do entendimento de nação enquanto pertença a um país situa imediatamente o termo enquanto construção discursiva e como forma imaginada – criada, ficcionada – de responder a um conjunto de alterações sociais, políticas e culturais que exigiram um novo e alternativo léxico de designação comunitária. Apesar de o uso do vocábulo ser anterior, é com o Iluminismo que “a nação” se transforma em constructo produtivo para o entendimento da pertença nacional enquanto instância que pretensamente se desenvolve de forma horizontal a uma determinada comunidade.

⁸⁶ As reflexões sobre globalização têm vindo a adquirir uma carga ideológica crescente no âmbito do debate académico. O entendimento dos fluxos da globalização como veículos de uma progressiva homogeneização – ocidentalização, americanização ou McDonalização (Ritzer, 1995) – colocaram na globalização o ónus do esbatimento da diferença e da anulação de identidades. Neste sentido, tem vindo a ser apresentado um conjunto de alternativas que evidenciam as potencialidades contra-hegemónicas (Santos, 2002) do fenómeno global, que deve ser entendido como fenómeno multifacetado.

⁸⁷ Roland Robertson utilizou por primeira vez o termo “glocalização” em 1997, na sua intervenção “Comments on the ‘Global Triad’ and ‘Glocalization’”, apresentada no âmbito da conferência “Globalization and Indigenous Culture” organizada pelo Institute for Japanese Culture and Classics da Kokugakuin University. A transcrição da intervenção pode ser consultada em <http://www2.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/global/15robertson.html>.

esbatimento da diferença cultural pelo surgimento de novas e reforçadas narrativas de localidade.

As mudanças na percepção do espaço e do tempo, a par de um desenvolvimento tecnológico que fomentou a proximidade virtual e física, levaram a que a constituição identitária ocorresse dentro de um quadro de imaginação global (Canclini, 2008)⁸⁸. Este quadro expande a consciência da diferença e interfere na forma como nos imaginamos a nós próprios. Apesar da impossibilidade de existência de “pessoas globais” (Eriksen, 2007: 6), o “eu” constitui-se na presença de um conjunto cada vez mais alargado de “outros”, “en la medida en que llegar a la globalización significa para la mayoría aumentar el intercambio con los otros más o menos cercanos [...]” (Canclini, 2008: 34)⁸⁹. A formação da subjectividade individual, na sua natureza processual e dinâmica, é acompanhada pela constituição simultânea de identidades colectivas, que atravessam o espaço e o tempo e se tornam visíveis através de construções culturais e quadros narrativos. Se a formação do eu se faz, como afirma Ricoeur, pela composição de uma trama de acontecimentos e histórias que organizam a experiência humana num nexos inteligível (Ricoeur, 1988), também a identidade colectiva se vai inscrevendo *narrativamente* no tecido cultural:

The notion of narrative identity also indicates its fruitfulness in that it can be applied to a community as well as to an individual. We can speak of the self-constancy of a community, just as we spoke of it as applied to an individual subject. Individual and community are constituted in their identity by taking up narratives that become for them their actual history. (Ricoeur, 1988: 247)

O conceito de identidade narrativa desenvolvido por Ricoeur em *Temp et récit* concorre efectivamente para a compreensão das dinâmicas identitárias (individuais e colectivas) num território de criação e apropriação de narrativas que medeiam “concordance and discordance in such a way that the story told can be understood as whole

⁸⁸ Néstor García Canclini, na sua obra *La Globalización Imaginada*, defende que não se deve identificar o imaginário com o falso e, neste sentido, afirma que “así como se estableció que las construcciones imaginarias hacen posible la existencia de las sociedades locales y nacionales, también contribuyen a la arquitectura de la globalización” (Canclini, 2008: 33).

⁸⁹ Em *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Tim Edensor afirma que “National Identity has become decentred but has also been recentred, and is continually being redistributed in matrices which extend from the local to the global. And just as there is an infinite range of possibilities for the creation of alternative networks of identity, so there is an ever-expanding range of resources through which to construct national identity” (Edensor, 2002: 33).

by its recipients” (Wodak *et al*, 2009: 14)⁹⁰. Neste contexto, e concebendo sempre a identidade como processual, plural e múltipla, o (re)pensar de uma identidade cultural na sua associação com a ideia de nação na era da *glocalização* revela-se ainda como uma problemática produtiva. Desde que Diderot e D’Alembert definiram, na *Encyclopedie*, a nação como “mot collectif dont on fait usage pour exprimer une quantité considérable de peuple, qui habite une certaine étendue de pays, renfermée dans de certaines limites, et qui obéit au même gouvernement”⁹¹ ou que Ernest Renan, em *What is a nation?*⁹², afirmou que “a nation is a soul, a spiritual principle” (Renan, 1990: 528) que a ideia de nação tem vindo a adquirir novas expressões.

Eric Hobsbawm, na segunda edição da sua conhecida obra *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, anexa um capítulo à composição original, em que defende que “ ‘nation’ and ‘nationalism’ are no longer adequate terms to describe, let alone to analyse, the political entities described as such, or even sentiments once described by these words” (Hobsbawm, 2010: 192). Para o autor, as questões de pertença nacional sofreram alterações profundas na forma como são abordadas na medida em que o nacionalismo “it is no longer, as it were, a global political programme” (*ibidem*: 191), mas insinua-se, de forma talvez mais aguda, nos contornos em que é projectado e representado. Neste sentido, a ideia de nação que se examina aqui extrapola a concepção iluminista que centra a discussão em questões jurídico-políticas, de soberania e autonomia, geografia ou língua. O conceito de nação presente neste exercício de investigação obriga à convocação de duas abordagens distintas que suportam já na sua enunciação uma interpretação da nação entendida como sistema de representação cultural: *Comunidades Imaginadas* (Anderson, 2006) e *Nação enquanto Narração* (Bhabha, 1990).

O conceito de *comunidade imaginada*, cunhado por Benedict Anderson em 1983, expõe de forma particularmente pertinente as fragilidades que o conceito iluminista de nação apresenta. Para Anderson, a nação é imaginada porque foi inventada e veio substituir antigas formações monolíticas de pertença, dando especial ênfase a formações religiosas.

⁹⁰ Sobre identidade narrativa veja-se também Martin (1995).

⁹¹ *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d’Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (ed), <http://encyclopedie.uchicago.edu/>.

⁹² O texto de Ernest Renan foi apresentado pela primeira vez numa conferência na Sorbonne a 11 de Março de 1882.

A nação é aqui entendida enquanto comunidade simbólica, ou constructo mental, que não tem como referente a sua geografia física, uma formação jurídica ou institucional (a nação enquanto Estado), mas é largamente devedora de representações, imagens e narrativas, construídas para lá das suas fronteiras concretas. Nas palavras de Anderson:

The nation is imagined because even the largest of them encompassing perhaps a billion living human beings has finite, if elastic boundaries, beyond which lie other nations. No nation imagines itself conterminous with mankind. The most messianic nationalist do not dream of a day when all members of the human race will join their nation in the way that it was possible, in certain epochs, for, say, Christians to dream of a wholly Christian planet. (Anderson, 2006: 7)

A partir do pressuposto de que uma comunidade nacional é imaginada porque nem mesmo os membros da mais pequena nação se conhecem todos uns aos outros, mas estão ligados por fios imperceptíveis (narrativas e discursos) que veiculam um sentimento de pertença simultânea, Anderson afirma que é no imaginar da nação que está presente uma consciência dos seus limites e da sua soberania. É possível distinguir uma comunidade de outra “not by their authenticity but by the way in which they are imagined” (*ibidem*: 15). Em *Nations and Nationalism*, Ernest Gellner remete também para uma ideia de nação baseada num processo de invenção que responde à necessidade de um princípio nacional (Gellner, 2011). Também Eric Hobsbawm defende que a invenção, a “invenção da tradição” (Hobsbawm, 2010), mais precisamente, é “[...] highly relevant to [...] the ‘nation’, with its associated phenomena: nationalism, the nation-state, national symbols, histories and the rest” (*ibidem*: 13)⁹³.

A ideia de nação, de uma pertença colectiva simultânea, fundada na *invenção de tradições* e numa história ambivalente, mas transmitida enquanto unidade incontestável, persiste no imaginário das sociedades contemporâneas. Outro dos textos basilares para o entendimento deste fenómeno é a introdução ao volume *Nation and Narration*, organizado por Homi K. Bhabha (1990), em que o autor defende que a nação está em construção constante e deve ser entendida enquanto sistema de significação cultural em curso e, como tal, o conhecimento sobre a nação é sempre instável: “The nation’s ‘coming into being’ as

⁹³ Eric Hobsbawm defende mesmo que “[...] because so much of what subjectively makes up the modern ‘nation’ consists of such constructs and is associated with appropriated and, in general, fairly recent symbols or suitably tailored discourse (such as ‘national history’), the national phenomenon cannot be adequately investigated without careful attention to the ‘invention of tradition’ ” (Hobsbawm, 2010: 14).

a system of cultural signification, as the representation of social *life* rather than discipline of social *polity* emphasizes this instability of knowledge” (Bhabha, 1990: 137).

Contrariamente aos discursos político-nacionalistas que insistiram na produção de uma ideia de nação de cariz progressista, como se associada sempre à evolução positiva e próspera de um determinado povo, o teórico indiano defende uma aproximação a esta problemática a partir de discursos furtivos (e quase invisíveis) que construíram paralelamente significados e símbolos associados à nacionalidade. Nestes discursos reside a potencialidade de um afastamento do entendimento de conceitos como tradição, povo, razão do Estado, cultura erudita como formações holísticas e estáveis que perpetuam um discurso nacionalista que apresenta a nação como continuidade histórica. Nesta linha de pensamento, Bhabha defende que é essencial:

[...] investigate the nation-space in the *process* of the articulation of elements: where meanings may be partial because they are in *medias res*; and history may be half-made because it is in the process of being made; and the image of cultural authority may be ambivalent because it is caught, uncertainly, in the act of ‘composing its powerful image’. (Bhabha, 1990: 4)

Assim, uma aproximação ao tema, concebendo a nação enquanto narração, “[...] will establish the cultural boundaries of the nation so that they may be acknowledged as ‘containing’ thresholds of meaning that must be crossed, erased and translated in the process of cultural production” (*ibidem*: 5). Todas estas dinâmicas associadas ao processo de produção cultural da nação transformam a identidade nacional num território de urgência cultural complexo, subsidiário de formas de representação distintas e muitas vezes “inventadas” que fazem a nação significar de determinadas formas e que evidenciam a sua dimensão discursiva. Tal como Stuart Hall afirma:

A national culture is a discourse – a way of constructing meanings which influences and organises both our actions and our conception of ourselves [...]. National cultures construct identities by producing meanings about ‘the nation’ with which we can *identify*; these are contained in the stories which are told about it; memories which connect its present with its past, and images which are constructed of it. (Hall, 1996: 613)

Neste sentido, as culturas nacionais, os discursos que veiculam a pertença à nação, são, segundo Hall, uma das principais fontes de identidade cultural (*ibidem*: 611). Para o autor, as nações modernas são sempre culturalmente híbridas, pois inscrevem-se num território expandido de alterações – globalização, glocalização – e desenvolvem-se a partir de nova cartografia que impele ao uso de diferentes estratégias discursivas. Esta nova cartografia é, em larga medida, devedora do surgimento dos estudos pós-coloniais. A inauguração deste campo de estudos, onde se destacam como autores charneira Edward Said, Gayatri Spivak e Homi K. Bhabha, tem subjacente o intuito de dar voz aos universos silenciados por uma acção imperialista e colonialista que entrosou narrativas dominantes e hegemónicas. Desde a década de 1990 que os contributos teóricos do pós-colonialismo têm vindo a desenvolver uma nova linguagem que auxilia no entendimento das relações de conflito entre culturas locais e forças globais (Ashcroft *et al*, 2007). A procura de alternativas discursivas de significação identitária que discutam a assimetria de enunciados de identidade, promovida pelo colonialismo, levou ao surgimento de identidades (nacionais) culturalmente híbridas. A partir de uma premissa que defende que “the space of the modern nation is never simply horizontal” (Bhabha, 2010: 141), Homi K. Bhabha, afirma em *The Location of Culture* que:

Postcolonialism, for its part, is a salutary reminder of the persistent ‘neocolonial’ relations within the ‘new’ world order and the multinational division of labour. Such a perspective enables the authentication of histories of exploitation and the evolution of strategies of resistance. Beyond this, however, postcolonial critique bears witness to those countries and communities – in the North and the South, urban and rural – constituted, if I may coin a phrase, ‘otherwise than modernity’. Such cultures of a postcolonial contra-modernity may be contingent to modernity, discontinuous or in contention with it, resistant to its oppression, assimilationist technologies; but they also deploy the cultural hybridity of their borderline conditions to ‘translate’, and therefore reinscribe, the social imaginary of both metropolis and modernity. (Bhabha, 2010: 9)

Esta longa passagem de Bhabha mostra com particular clareza que um dos grandes feitos do pensamento pós-colonial foi o de apresentar uma matriz alternativa ao entendimento da construção do conhecimento, e também da identidade, enquanto dinâmica unilateral. Apesar da assimetria dos poderes de enunciação e da omnipresença de eixos dominantes nestas construções, é possível discutir, inverter, reinventar e reinscrever

narrativas em circulação. Esta possibilidade pode ser alargada a todas as narrativas identitárias, tanto de colonizados como de colonizadores. Um dos exemplos mais explorados pelo teórico indiano é a obra *The Satanic Verses* de Salman Rushdie⁹⁴:

What the book uniquely reveals is a life lived precariously on the cultural and political margins of modern society. Where once we could believe in the comforts and continuities of tradition, today we must face the responsibilities of cultural translation. In the attempt to mediate between different cultures, languages, and societies, there is always the threat of mistranslation, confusion, and fear. (Bhabha, 1989: 12)

Neste sentido, para Bhabha, a hibridez cultural não é apenas uma dimensão a celebrar, ou uma solução miraculosa para as formas monolíticas e hegemónicas de nacionalismo; a hibridez é também a causa de incertezas e temores. Desta forma, exige-se uma matriz fluida para abordar esta problemática. Para tal, e como as identidades são processos em revisão e actualização constantes, Bhabha socorre-se de distintos artefactos artísticos enquanto exemplos da performatividade identitária. De Rushdie a Guillermo Gomez-Peña⁹⁵, passando por Allan Sekula⁹⁶, Homi K. Bhabha encontra nestas manifestações criativas “an insurgent act of cultural translation” (*idem*, 2010: 10). A fotografia do tio, pai e avô de Gomez-Peña⁹⁷ (Fig. 7) inclui-se no projecto que o artista designa como “Photo-Performance Gallery and ‘Living Archive’ in Progress” e assume-se certamente enquanto um *acto insurgente de tradução cultural*. Este projecto, apresentado online na página do grupo La Pocha Nostra, que conta com fotografias da família do artista, mas também imagens das várias performances realizadas pelo grupo, é apresentado enquanto estratégia de resistência à cristalização identitária:

⁹⁴ A obra de Rushdie, que relata as histórias de dois indianos muçulmanos e as suas turbulências identitárias, foi causa de grande polémica junto de comunidades conservadoras muçulmanas, tendo o autor sido alvo de várias tentativas falhadas de assassinato.

⁹⁵ Guillermo Gomez-Peña nasceu no México e tem vindo a desenvolver o seu trabalho artístico sobre questões de fronteira e de pertença múltipla. É o director artístico do grupo La Pocha Nostra, uma organização artística transdisciplinar que procura abolir fronteiras não só geográficas, como de género e de raça. (cf. www.pochanostra.com)

⁹⁶ Alan Sekula é um fotógrafo, escritor e realizador norte-americano que, através de distintos *media*, mostra as suas preocupações com as novas cartografias globais.

⁹⁷ Homi K. Bhabha não faz referência a esta fotografia ou ao projecto “Photo-Performance Gallery and ‘Living Archive’ in Progress”, apenas convoca o artista como exemplo de como a arte contemporânea activa a produção identitária.

For over 30 years, I've been obsessed with photographic documentation of my performance work always in dialogue with history. Why? As a self-defined Chicano, I need to be in control of my image. If not, Anglo theorists and curators will [...]. (Gomez-Peña)^{98 99}



Figura 7 – Fotografia incluída no projecto “Photo-Performance Gallery and ‘Living Archive’ in Progress” do grupo La Pocha Nostra, liderado por Guillermo Gomez-Peña.

Na legenda da imagem, apresentada na página de La Pocha Nostra, a fotografia é descrita da seguinte forma: “The Gómez-Peña family had a strong sense of performative identities. Here, GP’s uncle Ruben, his father Guillermo & grandfather “El Pipo” pose as Hemingwayian bohemians before their (alleged) catches of the day”. Esta, assim como outras fotografias incluídas no projecto, evidenciam a dimensão performativa identitária, assim como as possibilidades de projectar determinadas imagens de identidade no campo da representação. Segundo Bhabha, é nestes espaços de intervenção, que emergem nos interstícios da cultura, que se insere a criatividade na existência.

⁹⁸ Chicano é uma designação identitária escolhida por alguns mexicano-americanos a residir nos Estados Unidos como forma de mostrar orgulho identitário, étnico e comunitário. Antes de surgir o Movimento Chicano, na década de 1960, o termo tinha um uso maioritariamente pejorativo, que mantém nalgumas zonas dos Estados Unidos.

⁹⁹ Texto de apresentação do projecto “Photo-Performance Gallery and ‘Living Archive’ in Progress”, assinado por Guillermo Gomez-Peña. Disponível online em <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/>.

As plataformas artísticas contemporâneas têm vindo a incluir, de forma muitas vezes dissensual, a discussão identitária nas suas narrativas. A reflexão sobre a nação, apesar de não constituir uma temática nova, adquiriu novas roupagens no contexto de uma nova epistemologia que integra diversas visões do mundo e propõe possibilidades subjectivas de pertença nacional. No seu livro *A Multiple Belonging*, Ciara Healy defende que:

As themes, nation, belonging and identity have sustained creative practices throughout history. But in the early 1990's a need to understand how past colonial structures influenced perceptions of contemporary identity began to develop. Today, this issue has grown in importance, forming part of a process of disengagement from the subjectivities of history. (Healy, 2010: 9)

Este processo, que envolve distintos sistemas culturais, activa identidades e atribui à pertença nacional novas valências, revisitando um passado transformado pelo tecido contemporâneo. A negociação identitária move-se num contínuo de passado-presente-futuro – ainda que muitas vezes de forma anacrónica – que conduz a actos de revisão e reencenação. A consciência da pertença nacional, a invenção da tradição e, conseqüentemente, da nação, no século XIX, reconciliou o passado com o presente no acto de monumentalizar: pinturas e esculturas de personagens heroicizadas e monumentos comemorativos de eventos que teriam marcado a história de determinados territórios (Bouwhuis e Schavemaker, 2010: 72). Esta tendência, coincidente com a emergência da ideia de nação iluminista, transformou o nacionalismo num campo de clara dependência visual; as nações em *comunidades* literalmente *imaginadas*. Neste sentido, as artes visuais foram, e continuam a ser, instâncias privilegiadas de criação da nação.

Em 2010, o Stedelijk Museum de Amesterdão apresentou a exposição “Monumentalism – History, National Identity and Contemporary Art”, em que artistas de origem holandesa foram convidados a propor trabalhos sobre o tema¹⁰⁰. A exposição discutia e questionava a ideia de “monumentalismo” associada a exercícios nacionalistas. Na introdução da publicação que acompanhava a exposição, Ann Goldstein, directora do

¹⁰⁰ As obras patentes na exposição foram escolhidas a partir de uma chamada de propostas artísticas, como acontece ciclicamente neste museu. De acordo com o *press release* divulgado pela instituição, as propostas para esta chamada foram em número excepcionalmente grande, o que demonstra a enorme relevância do tema.

museu, afirma que “the word monumentalism is used here in a broader sense to mean a general orientation toward the past and an examination of historically-rooted standards of national identity, such as cultural heritage, monuments, visual culture, and language” (Goldstein, 2010: 58), reconhecendo, contudo, que a globalização e os fluxos migratórios que favorecem a troca cultural “erode those standards and the obviousness of the concept of national identity” (Goldstein, 2010: 58). O grande objectivo passava por entender qual a resposta da arte contemporânea para estas mudanças na percepção da (des)continuidade histórica:

Today, artists reflect on history in numerous ways. Unlike in the past, this rarely leads to the glorification of nations. Rather, contemporary art considers a broad range of subjects, making it more difficult to establish a clear-cut definition of ‘national identity’ [...]. Contemporary art’s response is fragmentation, heterogeneity, and a critical approach toward questions of identity. (Goldstein, 2010: 58)

A dificuldade (ou até mesmo impossibilidade) de definição categórica do conceito de identidade nacional advém do seu (recente) entendimento enquanto instância culturalmente permeada e sujeita a actualizações constantes que destronam a identidade-monumento. Se a nação é a sua imaginação e a sua narração e (re)criação constantes, nunca poderá ser observada na sua unicidade e totalidade. Os trabalhos artísticos contemporâneos, entendidos enquanto entidades de “significados incorporados” (Danto, 1992) nas suas múltiplas possibilidades hermenêuticas permitem (re)contar a nação num território alargado de permissividade plástica. As estratégias que Goldstein identifica – fragmentação, heterogeneidade e uma abordagem crítica – coincidem com as encontradas nas obras que integraram a exposição “POVO”, apresentada no Museu da Electricidade – Fundação EDP, também em 2010, sob o pretexto do centenário da república em Portugal. A exposição, que reuniu um conjunto de artistas de várias gerações, discutiu, a partir de um espectro alargado de *media*, a questão “de que falamos quando falamos de Povo?”. O conceito na sua multiplicidade linguística e na sua transversalidade societária (a sua relevância política, cultural, económica, entre outras) foi chamado a protagonizar a reflexão sobre o Portugal de 2010. Como se pode ler no texto que apresenta a mostra:

Esta exposição olha a história do POVO a partir da sua actualidade. Olha a sua passagem de objecto a sujeito, de particular a universal, de súbdito a soberano. Usa

vários *media* e diversos códigos. É feita de imagens, ideias, sons, palavras, vozes, objectos, memórias, esquecimentos, desejos, interpretações, respostas, perguntas. Mostra o individual e o colectivo, o erudito e o popular, o simbólico e o imaginário, o corpo e o espírito. Recolhe traços de grandes movimentos sociais e vestígios de pequenas lutas populares, mas também os sinais da transformação do trabalho, do lazer, do consumo, da cultura, da comunicação – da vida. É aberta no tempo e no espaço. Trata do passado a partir do presente – e, a partir dos dois, olha o futuro. Pensa Portugal a partir do Mundo global – e o Mundo global a partir de Portugal.¹⁰¹

Esta promiscuidade geográfica e cronológica – entre o local e o global e o passado, o presente e o futuro – insinua-se como constante na representação (sempre performativa) da tessitura identitária na produção artística. Não confundindo o conceito de povo, em toda a sua complexidade e ambiguidade¹⁰², com o de nação, mas entendendo-o como um dos constituintes basilares de uma identidade cultural nacional, pode afirmar-se que este exercício curatorial^{103,104} promoveu uma aproximação crítica à identidade portuguesa pela performatização artística. O “povo” serviu, como afirma José Neves, numa das publicações associadas à exposição, de pretexto para “elaborar uma biografia, no caso, a biografia de um sujeito colectivo – e desenvolver narrativas que tentam retratar uma nação ou um povo – no caso, Portugal e o povo português [...]” (Neves, 2010: 13). Apesar de existir, em todo

¹⁰¹ Excerto do texto do folheto informativo da exposição “POVO”. Disponível online em <http://www.fundacaoedp.pt/exposicoes/povo/48>.

¹⁰² Recordem-se as palavras de Agamben sobre o conceito de povo: “Qualquer interpretação do significado político da palavra ‘povo’ tem de partir do facto singular de, nas línguas europeias modernas, ela designar sempre também os pobres, os deserdados, os excluídos. Uma mesma palavra nomeia, assim, tanto o sujeito político constitutivo, como a classe que de facto, senão de direito, está excluída da política” (Agamben, 2010: 31).

¹⁰³ No mesmo ano, e subordinada à mesma macro-temática, foi também apresentada a exposição “*Res Publica*”, na Fundação Calouste Gulbenkian, com o objectivo de projectar no presente as pendências nacionalistas que o regime republicano tomou como suas, procurando, concomitantemente, desvendar as roupagens que essas questões envergam na contemporaneidade. Das sete grandes estruturações temáticas que a dupla de comissárias, Leonor Nazaré e Helena de Freitas, identificaram – Ideal Nacionalista e Republicano; Atmosfera Social; O Homem Novo; Mundos Laico e Religioso; Figuras da Liberdade e Avatares da Violência; Espaço Público e Privado; A Afirmação da Consciência num Mundo por Vir – podem extrair-se diferentes saliências que consubstanciam a identidade cultural nacional. À exposição resiste um catálogo homónimo que se apresenta como um dos objectos críticos que melhor integra as questões identitárias portuguesas e a produção artística.

¹⁰⁴ A exposição “POVO”, que teve como comissário-coordenador José Manuel dos Santos, funcionou como epicentro de um programa mais lato que incluiu um ciclo de cinema na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, subordinado ao tema, e um projecto editorial com a publicação de três obras (para além do catálogo da exposição): *Como se Faz um Povo* com coordenação de José Neves (2010), *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão* com coordenação de Bruno Peixe Dias e José Neves (2010) e *O que é o Povo?* com coordenação de José Manuel dos Santos (2010).

o aparato de exibição, uma preocupação clara com as várias camadas de significação do conceito de povo, existiu também uma predisposição para pensar a localização dessa preocupação: Portugal no século XXI.

2.3 As cores da pertença entre o *pedagógico* e o *performativo*: o caso português

A 5 de Outubro de 2012, as comemorações do aniversário da Implantação da República ficaram marcadas pelo hastear da bandeira portuguesa ao contrário (Fig. 8). Entre a população que assistia às comemorações, nos Paços do Concelho, puderam ouvir-se expressões como “É o estado do país!”. O erro, que contou com muita atenção dos *media*, desenvolveu-se em episódio particulares, do apurar de responsabilidades, a diagnósticos variados do simbolismo do caso, por parte de comentadores políticos e militares. António Costa, então presidente da Câmara Municipal de Lisboa, que partilhava com o Presidente da República, Aníbal Cavaco Silva, o gesto de içar a bandeira nacional, acabou por assumir, publicamente, responsabilidade pelo sucedido. Em carta enviada ao Presidente da República, Costa pediu desculpa pelo “desagradável incidente”, afirmando estar “à inteira disposição” de Cavaco Silva “para o que tiver por conveniente para procurar reparar a situação” e referindo, ainda, não se opor “à divulgação pública desta carta”¹⁰⁵.

Em 2014, a bandeira portuguesa tornou-se novamente protagonista de crónicas mediáticas, depois de Élsio Menau, aluno finalista em Artes Visuais pela Universidade do Algarve, ter sido presente a julgamento acusado de ter cometido o crime de ultraje à bandeira nacional na obra *Portugal Enforcado*¹⁰⁶ (2012) (Fig. 9). Dois anos antes, esta escultura, da autoria do aluno, que mostrava a bandeira pendurada numa forca fora retirada pela Guarda Nacional Republicana de um terreno particular perto de Faro onde se encontrava exposta, sendo Menau acusado de ultrajar o símbolo nacional. Muitas figuras do mundo académico e artístico insurgiram-se contra os contornos legais que acompanharam o caso, defendendo a “liberdade artística” enquanto forma a liberdade de expressão.

¹⁰⁵ O conteúdo da carta foi publicado pelo semanário Expresso. Disponível online em <http://www.publico.pt/politica/noticia/antonio-costa-assume-responsabilidade-pelo-hastear-da-bandeira-ao-contrario-e-pede-desculpa-a-cavaco-1566118>.

¹⁰⁶ No n.º 1 do artigo 332 do Código Penal português pode ler-se: “Quem publicamente, por palavras, gestos ou divulgação de escrito, ou por outro meio de comunicação com o público, ultrajar a República, a bandeira ou o hino nacionais, as armas ou emblemas da soberania portuguesa, ou faltar ao respeito que lhes é devido, é punido com pena de prisão até dois anos ou com pena de multa até 240 dias.”



Figura 8 – Hastear da Bandeira Nacional no âmbito das comemorações da Implantação da República no dia 5 de Outubro de 2012.



Figura 9 – Élsio Menau, *Portugal Enforcado* (2012)

Estes dois episódios, pela importância institucional e judicial que detiveram, acompanhados por uma hiper-mediatização por parte das tecnologias de reprodução visual, concorrem para o entendimento da nação enquanto construção simbólica que coloca ênfase na performatividade e na visualidade enquanto veículos de uma representação nacional. Apesar das diversas mudanças que sofreu ao longo dos tempos, a bandeira portuguesa permanece um poderoso símbolo da identidade e coesão nacionais. Por um lado, a composição rectangular e bicolor, com o brasão de armas centrado sobre o limite das cores, representa a autonomia e unidade portuguesas, e identifica a língua portuguesa. Por outro, permite discutir a história política, social e cultural do país num passado recente.

A história das nações e a história das suas bandeiras sempre estiveram intimamente ligadas. Aliás, muitas vezes é possível contar a história de um país através da leitura das várias bandeiras que foram sendo adoptadas ao longo da sua história (Hulme, 2014). No caso português, a primeira bandeira é anterior ao reconhecimento da independência e autonomia do país: o Condado Portucalense tinha já uma bandeira que é hoje oficialmente aceite como a primeira bandeira nacional¹⁰⁷. Esta sequência de acontecimentos – a existência e reconhecimento de uma bandeira que antecede a existência do país – mostra claramente como as dinâmicas que dirigem a pertença e a consciência nacional se edificam (também) sobre símbolos, ícones e formas visuais. Tal como afirma Ernest Gellner, “nationalism is not the awakening of nations to self-consciousness: it invents nations where they do not exist” (Gellner, 2011: 7).



Figura 10 – Bandeira do Condado Portucalense e primeira bandeira de Portugal como país independente.

¹⁰⁷ Informação patente no website do Governo de Portugal.

Não obstante Gelner defender uma anterioridade estatal sobre a criação da nação, o autor sustenta que a nação se constrói a partir de um sentimento de comunalidade, de partilha e pertença mútua. Esta pertença é accionada, e muitas vezes imposta, por imagens, construções narrativas que inventam uma estrutura estável à qual é possível pertencer; as nações são comunidades imaginadas, como defende Benedict Anderson (Anderson, 2006). De acordo com este autor, “the idea of nation is imagined because even the members of the smallest nations will never know most of their fellow members, yet in the minds of each lies the image of their communion” (*ibidem*: 17). A imagem a que se refere o autor não será, certamente, uma imagem concreta, remetendo para uma visualidade alargada que inclui as projecções mentais e a sua dimensão imagética. Contudo, se se pretendesse encontrar um objecto tangível desta imaginação da nação – na consciência da artificialidade do exercício –, esse seria a bandeira nacional. A polémica em torno da inversão da bandeira e o episódio judicial que envolve Élsio Menau constituem provas irrefutáveis de que a bandeira, na sua natureza icónica, convoca uma discussão que se amplia para lá da estética ou composição visual, ancorando-se sempre na importância de uma visualidade que concebe a representação enquanto instância crítica e de mediação sociopolítica.

Ao longo do último século, Portugal tem sido imaginado sob o padrão verde e vermelho. Menos de um ano depois da queda da monarquia, a 5 de Outubro de 1910, foi concebida uma nova bandeira que pretendia integrar na narrativa nacional os novos valores republicanos que regeriam o país. A reinvenção de toda a iconografia e aparato simbólico nacionais tinha carácter de obrigatoriedade e de urgência, depois de uma revolução que alterou profundamente o regime político em Portugal. Como afirma Nuno Severiano Teixeira, o “Governo Provisório, conhecendo a importância da simbólica política e sobretudo o seu impacte sobre a opinião pública, apressa-se a constituí-la para o novo regime, isto é, a determinar os símbolos em torno dos quais se pudesse formular a nova unidade nacional” (Teixeira, 1991: s/p). Neste sentido, “a questão dos símbolos nacionais foi uma das prioridades do Governo” (*ibidem*: s/p) imediatamente a seguir à revolução: a 15 de Outubro de 1910 foi criada uma comissão governamental encarregue de desenhar a nova bandeira. Dessa comissão fizeram parte o pintor Columbano Bordalo Pinheiro, o escritor Abel Botelho, o jornalista João Chagas e dois líderes militares da revolução de 1910.

A inclusão de artistas neste conjunto é sintomática da importância, e das implicações, da nova bandeira e do discurso que esta transmitiria. Por um lado, era necessário produzir uma narrativa unificadora e estável do Portugal republicano; por outro, era fundamental encontrar uma síntese visual dessa narrativa. Pese embora a ausência de consenso relativamente à renovação da bandeira¹⁰⁸, esta comissão acabaria por apresentar uma bandeira verde e vermelha, cores nunca antes incluídas na bandeira nacional. O verde e o vermelho, cores claramente associadas ao republicanismo, ganharam, então, novos significados na sua inscrição enquanto símbolos nacionais, assumindo-se, inicialmente, como cores de ruptura. De acordo com a Comissão responsável pela Bandeira Nacional, o vermelho “nela deve figurar como uma das cores fundamentais por ser a cor combativa, quente, viril, por excelência. É a cor da conquista e do riso. Uma cor cantante, ardente, alegre [...]. Lembra o sangue e incita à vitória”. O verde recordaria o “momento decisivo em que, sob a inflamada reverberação da bandeira revolucionária, o povo português fez chispar o relâmpago redentor da alvorada”, numa óbvia alusão à bandeira verde-rubra dos movimentos republicanos. Os símbolos que acompanham as cores remeteriam para os vários momentos de fundação da nação, com destaque para a esfera armilar que consagra “a epopeia marítima portuguesa [...] feito culminante, essencial da nossa vida colectiva” – o essencialismo do passado histórico estava já aqui enunciado.¹⁰⁹ Mais tarde, durante o Estado Novo, a narrativa foi simplificada, sendo o verde associado à esperança e o vermelho ao sangue perdido pelos portugueses na defesa da pátria.

A nova bandeira foi produzida em largos números na Cordoaria Nacional e apresentada publicamente a 1 de Dezembro de 1911, dia celebrado como o Dia da Bandeira¹¹⁰. De forma a encorajar a assimilação da nova narrativa nacional evocada pela bandeira, todos os estabelecimentos de ensino receberam um exemplar e os livros escolares foram alterados de forma a integrarem a nova história contada pela bandeira. Existiu, portanto, uma forte componente pedagógica de reinvenção da nacionalidade, veiculada não

¹⁰⁸ Existiu discórdia relativamente à profunda alteração da bandeira – uma parte da sociedade portuguesa defendeu a continuidade do azul e branco enquanto cores principais do símbolo nacional, tendo sido apresentados projectos nesse sentido.

¹⁰⁹ O relatório da Comissão responsável pela Bandeira Nacional, aprovado em 1911, é ainda hoje adoptado como discurso oficial sobre a bandeira portuguesa. As referências relativas a esse relatório podem ser consultadas no website do Governo de Portugal, na rubrica dedicada aos símbolos nacionais. Disponível em <http://www.portugal.gov.pt/pt/a-democracia-portuguesa/simbolos-nacionais/bandeira-nacional.aspx>.

¹¹⁰ Actualmente, o Dia da Bandeira já não é comemorado.

só em ambiente escolar como também pela agenda mediática e pelas (novas) instituições estatais.



Figura 11 – Bandeira Nacional portuguesa.

No âmbito da sua concepção da nação enquanto narração, Homi K. Bhabha refere-se ao tempo disjuntivo da nação¹¹¹ “[...]as a knowledge caught between political rationality and its impasse, between the shreds and patches of cultural signification and the certainties of a national pedagogy” (Bhabha, 2010: 204) que constrói a nação entre um exercício pedagógico e um exercício performativo concomitantes. “A continuous, accumulative temporality of the pedagogical” é actualizada por uma “repetitious, recursive strategy of the performative” (*ibidem*: 209). Desta forma, do processo de narração da nação tomam parte duas dimensões fundamentais: a dimensão pedagógica, que reproduz totalidades

¹¹¹ Homi K. Bhabha coloca ênfase na dimensão temporal da inscrição da nação por oposição a uma dimensão histórica. Para o autor, “the linear equivalence of event and idea that historicism proposes most commonly signifies a people, a nation or a national culture as an empirical sociological category or a holistic cultural entity” (Bhabha, 2010: 201). Neste sentido, Bhabha utiliza o conceito de temporalidade da nação que inclui não só a consciência da sua contextualização histórica, política, económica e social, mas também as instâncias simbólicas e afectivas que permeiam a nação enquanto manifestação de uma identidade cultural.

sociais e políticas e unidades históricas, e a dimensão performativa, que nega qualquer forma de totalidade e unidade, promovendo mudanças e alterações na percepção da nação e reinvenções constantes da ideia de colectividade nacional. Também Manuel Castells defende que a identidade – “a fonte de significado e experiência de um povo” (Castells, 2007: 2) – é sempre construída “num contexto determinado por relações de poder” (*ibidem*: 2). Para o autor, existem três formas e origens de construção de identidades:

-identidade legitimadora: é introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar a sua dominação sobre os actores sociais [...].

-identidade de resistência: criada por actores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica de dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos [...].

-identidade de projecto: quando os actores sociais, servindo-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir a sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de procurar a transformação de toda a estrutura social [...].

(Castells, 2007: 5)

Nestas três formas responsáveis pela construção identitária encontram-se claramente coincidências com a teoria de Bhabha sobre as dimensões pedagógica e performativa de formação da nação. A *identidade legitimadora*, e, também, legitimada, na sua filiação institucional e na sua disposição auto-reprodutiva inscreve-se no modo de acção pedagógico que perpetua uma nacionalidade homogénea e unitária. Será pela *resistência* que se combatem essencialismos e “identidades que, aparentemente, foram definidas com clareza pela história, geografia ou biologia” (*ibidem*: 6), abrindo espaço para identidades defensivas que se contrapõem a uma identidade legitimadora que as excluí. Na *identidade de projecto* reside uma intencionalidade de transformação da sociedade, pela constituição de posições subjectivas que se possam expandir na formação do colectivo. A identidade constitui-se, assim, por exercícios performativos de origens diversas e “obviamente, identidades que começam como resistência podem acabar por resultar em projectos, ou mesmo tornarem-se dominantes nas instituições da sociedade” (*ibidem*: 5).

A actual bandeira portuguesa apresenta-se como exemplo paradigmático desta possibilidade de deslocação. Se, nos primeiros anos pós-revolução republicana, a bandeira era vista como a bandeira da república, numa significação estritamente política, como acto radical de um novo regime que rasura a tradição, o passar do tempo e de regimes políticos

– a Ditadura Militar, o Estado Novo, o 25 de Abril – “sob o mesmo símbolo faz com que se desenvolvam relações profundas e recíprocas entre a imagem da República e a imagem da Pátria que tendem a confundir-se no imaginário político nacional” (Teixeira, 1991: s/p). Neste sentido, “a bandeira republicana ganha uma legitimidade que se torna plenamente nacional” (*ibidem*: s/p) e assume-se como instância visual que significa o próprio país. De cores da ruptura, o verde e o vermelho converteram-se em cores da pertença.

Daí resulta o enquadramento legal que levou Élsio Menau à justiça. Nas alegações finais do julgamento, o advogado Fernando Cabrita lembrou uma série de episódios de utilização de símbolos nacionais em manifestações artísticas – do célebre caso do *cartoon* de João Abel Manta (Fig. 12), publicado no suplemento *A Mosca* do *Diário de Lisboa*, em 1972, que mostrava as cores da bandeira sobrepostas pelo escudo transformado na boca de uma cantora, em jeito de paródia à importância dada ao Festival da Canção, à versão rock do hino nacional cantada por João Grosso. Os dois casos chegaram a tribunal, mas ambos os arguidos acabaram por ser ilibados das acusações.



Figura 12 – *Cartoon* de João Abel Manta sobre o Festival da Canção (1972)

Também o reitor da Universidade do Algarve, António Branco, recordou, em defesa de Menau, que “a história da arte, nacional e internacional, conta com vários artistas que utilizaram os símbolos nacionais como uma forma de crítica ao sistema, não ao símbolo

em si, mas àquilo que ele passou a representar em determinados momentos”¹¹², convocando para tal os exemplos de Jasper Johns e de Barbara Kruger e das suas utilizações da bandeira norte-americana¹¹³ em trabalhos artísticos.

A arte contemporânea tem-se mostrado detentora de um papel preponderante na actualização de discursos nacionalistas, assim como na desconstrução de predisposições pedagógicas que celebram a tradição como verdade histórica indiscutível (Bhabha, 2010; Healy, 2010; Goldstein, 2010). As bandeiras nacionais, pelo seu estatuto icónico – síntese imagética da pedagogia da nação –, são instrumentos privilegiados para a discussão (visual) da identidade cultural de um país. Em Portugal, a bandeira tem sido, assim, motivo das mais variadas reflexões artísticas sobre a nacionalidade, a realidade política e social e o estado do Portugal contemporâneo.

Em 2009, o pintor Nikias Skapinakis apresentou *Paisagem* (Fig. 13), uma pintura que desconstrói a ideia da bandeira como símbolo sagrado de celebração da nação. As cores da bandeira perdem verticalidade e mostram um horizonte de um céu vermelho e um terreno verde-rubro. Um sol gigante, atravessado por uma mancha negra, substitui a esfera armilar e a iconografia presente na bandeira. Nesta paisagem paira uma ameaça: a mancha, que perturba a organização cromática e geométrica e se insinua enquanto elemento de significação activa, condiciona toda a restante composição. Em 2010, sobre esta obra, Skapinakis disse:

O quadro, como o título indica, é uma paisagem; quero dizer, está sujeito, antes de mais, às regras abstractas da pintura. Depois, vem o reconhecimento possível da sua imagem como Bandeira e, no seu projecto, se alguma consideração pesou, foi o facto de que, sem a mancha negra que come, como uma nuvem, um bocado do sol, a paisagem seria paradisíaca; pouco conforme pois, com as vicissitudes da instituição republicana através do tempo. (Skapinakis, 2010: s/p)¹¹⁴

¹¹² Nota Pública da Universidade do Algarve sobre o Julgamento de Élsio Menau. Disponível em <https://www.ualg.pt/home/pt/content/nota-publica-da-universidade-do-algarve-sobre-julgamento-do-artista-elsio-menau>.

¹¹³ Os usos da bandeira norte-americana por artistas visuais não estão, contudo, isentos de polémica. Em 1994, o Cleveland Center for Contemporary Art apresentou a exposição “Old Glory: The American Flag in Contemporary Art”, com curadoria de David Rubin. A exposição, que mostrava cinquenta trabalhos de artistas contemporâneos que utilizaram a bandeira para discutir questões de identidade nacional (Rubin, 1994), foi condenada por manifestações públicas de populares e vários discursos de políticos.

¹¹⁴ Texto de Nikias Skapinakis publicado na revista *Visão* sobre a sua obra *Paisagem* (2009). A publicação do texto aconteceu no âmbito das comemorações do centenário da República, em 2010. Disponível em <http://visao.sapo.pt/paisagem-bandeira-portuguesa=f547765>.

Estas vicissitudes, defende o artista, atravessam as três Repúblicas, dos assassinatos cometidos nos tempos conturbados da primeira, passando pela ditadura salazarista e a guerra colonial na segunda, até à terceira República “marcada pelas tragédias da descolonização e pela corrupção que desvirtua o sentido libertador do 25 de Abril” (Skapinakis, 2010: s/p). Desta forma, a fórmula abstracta que envolve a pintura será o invólucro de um “aviso ao poder: poder económico, político, militar, religioso, no sentido de que o negrume pode tapar o sol ainda de esperança e extinguir não só a liberdade, mas a identidade dos portugueses” (*ibidem*: s/p). A possibilidade de extinção de uma identidade portuguesa – “a morte de Portugal” (Real, 2007)¹¹⁵, como lhe chama Miguel Real – é apresentada a partir da ideia de sombra, de um tornar invisíveis as cores desta “paisagem”, que acumula significações de um país.



Figura 13 – Nikias Skapinakis, *Paisagem* (2009)

¹¹⁵ Para Miguel Real, Portugal “[...] encontra-se moribundo, submerso pela avalanche de costumes liberais europeus e americanos, totalmente descristianizados e desumanizados” (Real, 2007: 17). A tese pessimista de Miguel Real é a de que a obliteração mnemónica dos diversos momentos da auto-representação portuguesa ao longo dos tempos pode provocar a “morte de Portugal”, aqui sinónimo de esvaziamento identitário.

Homi K. Bhabha sustenta que “the recurrent metaphor of landscape as the inscape of national identity emphasizes the quality of light, the question of social visibility, the power of the eye to naturalize the rhetoric of national affiliation and its forms of collective expression” (Bhabha, 2010: 205). A *Paisagem* (2009) de Skapinakis desconstrói, contudo, esta naturalização da retórica nacional ao ameaçar as condições de visibilidade a que a paisagem – sempre natureza olhada, perspectivada – está sujeita. O olho humano está sempre presente e é soberano na concepção paisagística; a natureza é sempre o elemento passivo na composição de uma paisagem e, neste caso, a paisagem pode tornar-se invisível. A “invenção da paisagem” (Cauquelin, 2008), ou a intenção de criar “um objecto cultural sedimentado, tendo a sua função própria, a de garantir permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço” (*ibidem*: 1), partilha aqui com a “invenção da tradição” (Hobsbawm e Ranger, 2010) a necessidade de uma coerência narrativa. Tal como “[...] no percurso paisagístico vulgar, seguimos, sem saber, um fio narrativo perfeitamente embelezado por figuras de estilo” (Cauquelin, 2008: 119), também a invenção da tradição exige um conjunto de artifícios estilísticos que consubstanciem a história contada por cada nacionalismo enquanto “[...] a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity [...] with a suitable historic past” (Hobsbawm, 2010: 1).

Este passado histórico é apresentado como matéria concreta ou material empírico legitimador da ideia abstracta de identidade nacional. A supressão de toda a figuração presente na bandeira nacional – a esfera armilar, o escudo português com as suas quinas e castelos –, na obra de Skapinakis, responde às exigências da abstracção, em sentido lato, entendida enquanto exercício através do qual, “[...] partindo de dados sensíveis, se produz o inteligível ou o universal, ou então o acto com que se isolam alguns aspectos relevantes de um objecto ou de uma experiência complexa” (Velotti, 2009: 19) e também enquanto acção plástica que “has started with some visible object and elements from it to arrive at a simplified or schematised form” (Wilson e Lack, 2008: 9). Tal como afirmou Michael Archer acerca da *Bandeira* (1954-55) de Jasper Johns, a paisagem-bandeira de Nikias Skapinakis pode ser vista como “um arranjo formal de cores, linhas e formas geométricas” (Archer, 2008: 4). A bandeira portuguesa, pela sua omnipresença visual e pela repetição (pedagógica) da narrativa que veicula, é reconhecida e dotada de significação mesmo se

apresentada num esquema formal distorcido que não coincide com o desenho original. A conjugação do verde e do vermelho constitui índice suficiente e produtivo para a identificação de uma superfície discursiva expandida que congloba saliências várias da identidade cultural portuguesa.

Entre o centro e a periferia



Figura 14 – João Pedro Vale, *I Can Hold It, I'm Portuguese* (2002)

É, portanto, sobre um padrão verde e vermelho que João Pedro Vale coloca o símbolo do Super-Homem, personagem de banda desenhada criada por Jerry Siegel e Joe Shuster, em 1933 para produzir *I Can Hold It, I'm Portuguese* (2002) (Fig. 14): um retângulo de tecido que insinua a bandeira nacional sob o escudo de uma das figuras mais carismáticas da cultura *pop* americana. Esta sobreposição de referências, oriundas de um

imaginário nacional e global¹¹⁶, perturba a estabilidade do discurso pedagógico da nacionalidade. Por um lado, parece ser um artifício de visualidade associativa que corrobora a maioria portuguesa consagrada na bandeira nacional, a coragem, as conquistas lusitanas, a grande pátria imaginada sob o signo da (super)heroicidade; por outro, sugere uma crítica a esta disposição hiperidentitária portuguesa¹¹⁷.

Recorde-se que o Super-Homem, seja enquanto personagem de banda-desenhada ou figura celebrizada pelos *media* cinematográfico e televisivo, se apresentou sempre como dotado de uma imaginação subjectiva ambivalente: ora super-herói cujos super-poderes salvariam o mundo da corrupção, dos caprichos mais cruéis da natureza, da ameaça apocalíptica do nuclear, personificação de polivirtuosismo num mundo maniqueísta, dividido entre o bem e mal; ora Clark Kent, provinciano e bem-intencionado, jornalista tímido e desajeitado, que esconde a super-visão sob a protecção de uns óculos, incapaz de desempenhar com sucesso as mais básicas tarefas. Também Portugal se tem imaginado, como descreve Miguel Real, sob uma malha heterogénea:

[...] ora, [...] um país gerado exemplarmente no mais remoto dos tempos e contra as mais difíceis circunstâncias (Viriato); ora um país que, nos e após os Descobrimentos, se vê a si próprio como nação superior às demais, sintetizada na majestática arquitectónica do Quinto Império [...]; ora um país que, fracassado o sonho grandiloquente do Império, se lastima e se penitencia, considerando-se nação inferior passível de máxima humilhação (Marquês de Pombal); ora, finalmente, país mesquinho, venenoso e bárbaro, permanentemente ansioso de purificação ortodoxa [...], no qual cada corrente política e intelectual tem sobrevivido da canibalização das correntes adversárias, negando-as e humilhando-as. (Real, 2007: 10)

Estes quatro complexos, a sua descrição e análise contribuem para sustentar a linhagem de pensamento que reflecte sobre a identidade portuguesa enquanto eixo que se desloca constantemente entre imaginações excessivas e carentes, entre o marginal e o

¹¹⁶ Há, nesta obra de Vale, uma clara revisitação da genealogia da *pop art*. Por um lado, a apropriação da bandeira enquanto ícone popular à semelhança do que fez Jasper Johns em *Flag* (1954-55), *White Flag* (1955) e *Three Flags* (1958) remete para a estratégia de re-localização da cultura popular no campo das “belas-artes”. Apesar de Johns não se incluir na lista de artistas que participaram inequivocamente na constituição da *pop art*, contribuiu, certamente para a inclusão do imaginário do quotidiano nas práticas artísticas. Por outro, *I Can Hold It, I'm Portuguese* cita o trabalho de Roy Lichtenstein que insistiu no uso da imagética da banda-desenhada como forma de discutir o estatuto de suportes mediais comerciais, e a sua potencialidade narrativa, na obra de arte.

¹¹⁷ O uso do escudo do Super-Homem apesar de poder ser lido enquanto estratégia irónica, não deixa de reiterar uma leitura heróica da identidade cultural portuguesa.

central. O discurso identitário português tem oscilado entre o discurso do excesso e o discurso da carência. Fernando Pessoa, num texto de 1932, trata mesmo “o caso mental português”, afirmando que “se fosse preciso usar de uma só palavra para com ela definir o estado presente da mentalidade portuguesa, a palavra seria ‘provincianismo’ ” (Pessoa, 1980: 165). Este “provincianismo” de que fala Pessoa, e que afirma ser transversal à sociedade portuguesa do início do século XX, não é mais que uma síntese da carência portuguesa¹¹⁸: “a ausência de ideias gerais e, portanto, do espírito crítico e filosófico que provém de as ter” (Pessoa, 1980: 167). No início do século XXI, mais de oitenta anos depois da publicação do texto de Pessoa, José Gil defende que “numa palavra, o Portugal democrático de hoje é ainda uma sociedade do medo. É o medo que impede a crítica. Vivemos numa sociedade sem espírito crítico” (Gil, 2007: 37). O hiato temporal que separa os dois textos não impede, apesar das claras diferenças estilísticas e contextuais, a continuidade da narrativa que descreve a mentalidade portuguesa¹¹⁹ como a do “medo de existir” (*ibidem*).

Contudo, e apesar de a caracterização da mentalidade não coincidir com uma definição identitária, as condições de subjectividade exploradas por Gil, em *Portugal, Hoje. O Medo de Existir* (2007), concorrem para a reflexão da constituição de uma identidade cultural portuguesa e integram um conjunto de questões preponderantes sobre a portugalidade. José Gil questiona, num texto posterior:

Mas o que significa para nós, portugueses, ter problemas de identidade? Antes de mais, fazer da identidade um problema, o problema nuclear da nossa existência e da nossa cultura. [...] Residiria nessa questão, então, a raiz dos nossos medos, da paralisia perante a acção, da recusa da mudança? Viriam daí as nossas incapacidades de nos

¹¹⁸ Também os artistas portugueses cabem nesta denúncia da falta: “Os nossos escritores e artistas são incapazes de meditar uma obra antes de a fazer, desconhecem o que seja a coordenação, pela vontade intelectual, dos elementos fornecidos pela emoção, não sabem o que é a disposição das matérias, ignoram que um poema, por exemplo, não é mais que uma carne de emoção cobrindo um esqueleto de raciocínio. Nenhuma capacidade de atenção e concentração, nenhuma potência de esforço meditado, nenhuma faculdade de inibição. Escrevem ou artistam ao sabor da chamada «inspiração», que não é mais que um impulso complexo do subconsciente que cumpre sempre submeter, por uma aplicação centrípeta da vontade, à transmutação alquímica da consciência” (Pessoa, 1980: 167).

¹¹⁹ Tanto Fernando Pessoa como José Gil se referem à mentalidade portuguesa e não à identidade. Em entrevista, José Gil esclarece mesmo, nas notas finais de *Portugal Hoje. O Medo de Existir*, que “o objecto do texto aproxima-se mais do que os historiadores chamam «mentalidades» do que qualquer outra matéria disciplinar. [...]. É difícil falar de «mentalidades», que são afinal forças sedimentadas no campo social e nos comportamentos [...]. Não se procurou caracterizar o ethos português, a «portugalidade» [...]” (Gil, 2007: 127).

transformarmos, de elevarmos o nível de qualificação da população, de tomarmos iniciativas nas empresas, o atraso na economia, a resistência às reformas? (Gil, 2009: 9)

Se assim fosse, existiria uma relação causal entre a “doença da identidade” e as “patologias sociais” portuguesas – o que Gil não confirma, apenas propõe enquanto matriz analítica. O léxico utilizado pelo filósofo – doença e patologia – é sintomático de como o tecido identitário português pode ser abordado enquanto “caso mental”, como enunciou Pessoa¹²⁰ e discutira Eduardo Lourenço. Para José Gil, a doença da identidade decorre do tipo de subjectividade produzida pelas condições históricas, políticas e sociais que atravessaram Portugal ao longo dos séculos e que nos transformaram “em portugueses antes de sermos homens” (Gil, 2009: 10). O processo de subjectivação dos portugueses foi condicionado pelas imposições, recalamentos e censuras estado-novistas, assim como pela tentativa em esforço de recuperar com urgência a subjectividade, no pós-25 de Abril: “o fim de uma neurose, o começo de uma psicose [...]” (*ibidem*: 21). Como afirma Isabel Capelo Gil:

O século XX português apresentou-se como terreno fértil para a manifestação de sintomas de dissonância, mostrando a esquizo entre uma auto-imagem frágil e uma realidade ameaçadora e ameaçada pela negação. Aprisionado entre construções arcaicas de um certo decadentismo imparável, oriundo do século XIX, a fantasia da nação valente do Estado Novo, e a euforia quicá psicótica do fim do século, associada à adesão europeia, acoplada depois ao regresso em força de um sentimento de crise, que afinal sempre permaneceu em estado de latência, o tecido cultural português tem reagido de forma sintomática à condição psíquica da nação. (Gil, 2011b: 11)

Será, portanto, este espectro alargado de tendências psico-patológicas identitárias – Eduardo Lourenço defende que Portugal seria “uma mina para Freud” (Lourenço, 2009: 132) – o veículo da predisposição heterogénea das (auto)representações de Portugal: “tanto

¹²⁰ Em 2010, o Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC), em parceria com o Grupo Internacional de Investigação “Cultura e Psicanálise no Espaço Cultural Português”, organizou o Encontro Psicanálise e Cultura Portuguesa com o objectivo de “discutir, através de um diálogo interdisciplinar, o modo como a sensibilidade estética e o pensamento filosófico contemporâneo interagem com o instrumental psicanalítico para reflectir sobre a condição de Portugal” (Gil, 2011b: 12). Da conferência resultou a publicação de um volume de textos, com organização de Isabel Capelo Gil e Adriana Martins, com o título *A Cultura Portuguesa no Divã* (Gil e Martins, 2011).

representações do centro, como representações de periferia” (Sousa Santos, 1994: 59)¹²¹. Para Boaventura de Sousa Santos, que se afasta de leituras psicanalíticas, Portugal é um “país inteligível”, mas ainda colocado na categoria do exótico, categorização esta veiculada tanto por um desconhecimento externo em relação a Portugal, como por auto-desconhecimento dos portugueses em relação a si próprios. Esta situação deve-se, afirma Santos, ao “excesso mítico da interpretação sobre a sociedade portuguesa” (*ibidem*: 50), decorrente de um “longo período histórico dominado pela repressão ideológica, a estagnação científica e o obscurantismo cultural, um período que teve a sua primeira (e longa) manifestação na Inquisição e a última (assim esperamos) nos quase cinquenta anos de censura salazarista” (*ibidem*: 49).

Eduardo Lourenço identificara já, em diversos ensaios, o excesso como razão do problema identitário português. No excesso – excesso mítico, excesso de irrealidade, excesso de nacionalismo – reside a causa de uma hipertrofia identitária, da hiperidentidade portuguesa. Esta hiperidentidade é suportada por um conjunto alargado de narrativas literárias e históricas, discursos político-ideológicos, artefactos artísticos, e da sua conjugação, em vários momentos históricos, que transformaram Portugal, diz Lourenço, em caso singular: “poucos países fabricaram acerca de si mesmos uma imagem tão idílica como Portugal” (Lourenço, 2009: 76). É, pois, numa sucessão de “imagens”¹²², através das quais Portugal se foi projectando e construindo, que o discurso da nação se forjou na “conjunção de um complexo de inferioridade e superioridade” (*ibidem*: 25) e se estabelece “a relação *irrealista* que mantemos connosco mesmos” (*ibidem*: 25). O que aproxima um Portugal imaginado sob o desígnio da superioridade de um Portugal que se julga irremediavelmente inferior, ou o Super-Homem de Clark Kent, nas suas representações

¹²¹ Para Boaventura de Sousa Santos, que aborda a questão de um ponto de vista sociológico, “Por via do tipo e da historicidade do seu nível de desenvolvimento intermédio, a sociedade portuguesa é muito heterogénea. Caracteriza-se por articulações complexas entre práticas sociais e universos simbólicos discrepantes, que permitem a construção social, tanto de representações do centro, como de representações da periferia” (Santos, 1994: 59). Neste sentido, o autor distancia-se da leitura psicanalítica – a psicanálise é, para o autor, “a ciência social mais arbitrária” (*ibidem*: 51) – da oscilação (auto)representativa portuguesa, afirmando mesmo, numa das “Onze teses por Ocasão de mais uma Descoberta de Portugal”, que “A “Pátria” não “está doente” nem “precisa de cura psiquiátrica” (*ibidem*: 50).

¹²² Ao longo dos diversos capítulos que compõem o *Labirinto da Saudade* (2009) quase todos publicados anteriormente de forma autónoma, Eduardo Lourenço refere-se inúmeras vezes à “imagem” de Portugal, às suas “imagens culturais”, “imagens positivas”, “imagens negativas” e “contra-imagens”. Não confundindo esta escolha com um exercício de sinonímia em relação ao conceito de identidade, transparece nesta eleição semântica o entendimento da “imagem”, *latu sensu* – da projecção mental ao objecto imagético –, como veículo privilegiado de uma identidade cultural nacional fundada em instâncias narrativas e discursivas.

aparentemente aporéticas, é a função transitiva da oposição que encenam: Portugal será tanto maior quanto mais central se tornar a partir de um posicionamento *naturalmente* periférico, ao passo que o Super-Homem será tanto mais poderoso quanto mais comparado com o inábil Clark Kent; ao mesmo tempo, a marginalidade de Portugal no mundo constituirá caso vexatório perante a possibilidade latente de centralidade portuguesa, assegurada pela certeza da história, enquanto um Super-Homem desprovido de poderes será sempre associado à excessiva fragilidade de Kent.

O modo paradoxal e ambivalente pelo qual se têm expressado os diversos discursos da nacionalidade portuguesa, uma narração aparentemente bipolar da nação, reconciliou-se com uma estabilidade narrativa pela mão do Estado Novo:

Houve no salazarismo concreto (e na sua ideologia expressa nos “Discursos” do universitário assaz racionalista que foi Salazar) uma tentativa para adaptar o país à sua natural e evidente modéstia. Todavia a glosa do relativo sucesso dessa tentativa é que não foi nada modesta e breve redundou na fabricação sistemática e cara de uma lusitanidade exemplar, cobrindo o presente e o passado escolhido em função da sua mitologia arcaica e reaccionária que aos poucos substituiu a imagem mais ou menos adaptada ao país real dos começos do Estado Novo por uma ficção ideológica, sociológica e cultural mais irrealista ainda do que a proposta pela ideologia republicana, por ser ficção oficial, imagem sem controlo nem contradição possível de um país sem problemas, oásis da paz, exemplo das nações, arquétipo da solução ideal que conciliava o capital e o trabalho, a ordem e a autoridade com um desenvolvimento harmonioso da sociedade. (Lourenço, 2009: 33)

A instrumentalização da narrativa identitária, projectada como estável, inquestionável e celebratória de uma maioria portuguesa, pelo Estado Novo, concorreu para o estabelecimento da identidade portuguesa enquanto problema (Mattoso, 1992). A promoção estado-novista de um modelo cultural ruralista e tradicionalista que exaltava a função messiânica, desígnio divino, de um Portugal como centro de um império – até como centro do mundo – encontrou consenso num cosmos de valores unificado sob a égide do nacionalismo. O nacionalismo, entendido como “formação cultural que apaga os traços da sua construção porque consiste em fazer-se passar pela natureza das coisas” (Trindade, 2008: 23), serviu, assim, durante o Estado Novo, para legitimar a acção política em territórios de aquém e de além-mar. Como afirma Luís Trindade, o Estado Novo foi “uma espécie de redução da realidade a uma parte de tudo o que era Portugal e os portugueses e

a sua política do espírito a encenação dos valores culturais que pudessem contribuir para a estabilidade e a quietude” (Trindade, 2008: 15). A cultura, nas suas diversas manifestações e construções, deteve um papel fundamental na normalização de uma ideia de nacionalismo que condicionou inevitavelmente a tessitura identitária portuguesa¹²³. A formação da nação portuguesa – como de todas – assume-se como situação iminente cultural e o caso agudo que constituiu o Estado Novo é apenas um exemplo paradigmático de como é no campo da representação que a identidade cultural nacional se insinua e se estabelece. Mesmo José Mattoso, que defende a primazia do Estado sobre a nação – “difícilmente se pode conceber uma nação sem alguma forma de Estado” (Mattoso, 2008: 10) –, concede que o questionamento das diferentes formas tomadas pela identidade nacional “não pode deixar de constituir um fenómeno cultural, talvez efémero, apesar da sua enorme potencialidade” (*ibidem*: 41)¹²⁴.

É precisamente no terreno das possibilidades de significação culturalmente dirigida que *I Can Hold It, I'm Portuguese* se afirma enquanto objecto artístico de enorme investimento cultural. A bandeira portuguesa, abreviada em cores, conjugada com um marcador *pop* universal, não só permite a inscrição da obra na genealogia da História da Arte – da arte abstracta à *pop art* –, como também recupera o tempo disjuntivo da nação, na sua natureza dual que conjuga consistências pedagógicas e actualizações performativas, no campo visual. Ao mesmo tempo, o título *I Can Hold It, I'm Portuguese* reúne o individual e o colectivo numa qualidade de resistência. Apesar do excesso e da carência, das narrativas aparentemente antagónicas através das quais se contou Portugal, das tendências psico-patológicas da nação e da instrumentalização identitária pelo Estado Novo, a identidade cultural portuguesa resiste na sua forma heterogénea e processual, tal como a bandeira, nas suas construções e desconstruções permanentes.

¹²³ Luís Trindade afirma mesmo que “de facto a noção de cultura hoje dominante, como herança identitária e modo de vida nacional, corresponde, no essencial, à cultura nacionalista que legitimou o Estado Novo nos anos 30. Não tanto pelos conteúdos, ainda que seja de assinalar a insistência nas temáticas do papel de Portugal no mundo e no carácter universalista do povo português. O que verdadeiramente surge hoje em parte como sobrevivência, em parte recuperação, é a instrumentalização simbólica de Portugal como entidade estável e perene” (Trindade, 2008: 12).

¹²⁴ José Mattoso defende ainda que a reflexão sobre este fenómeno cultural inevitavelmente associado à formação de uma identidade nacional só pode ser aprofundado “no âmbito das ciências sociais e não apenas com a contribuição da História” (Mattoso, 2008: 41).

Inventar (pel)a tradição

Em 2008, na exposição “18 Presidentes, um Palácio e outras coisas mais” comissariada por Miguel Amado, Joana Vasconcelos apresentou *Made in Portugal* (2008), a bandeira portuguesa feita em croché. Um acto de canibalização e vampirização do mais grave e mais solene dos estereótipos nacionais (Cunha e Silva, 2009: 271), que não se reduz, contudo, a uma apropriação estético-visual refigurativa ou degenerativa do símbolo nacional, mas coloca a tónica no processo de produção da bandeira. A opacidade do tecido é substituída pela transparência do croché que torna visível a laboriosa tarefa da sua constituição. O croché, enquanto prática artesanal, resulta da conjugação de três factores essenciais: tempo, repetição e criação. Assente numa pedagogia do gesto, permite a criação de superfícies distintas através da repetição de movimentos; essas superfícies criadas, a sua quantidade e qualidade, estão dependentes do tempo de aprendizagem e do tempo investido na manufactura.



Figura 15 – Joana Vasconcelos, *Made in Portugal* (2008)

Assim, na bandeira de Vasconcelos, o meio é também a mensagem, pois *Made in Portugal* parece não só evocar a bandeira enquanto objecto simbólico, mas as exigências do processo – tempo, repetição e criação – que lhe conferiram esse estatuto. Nesse sentido, celebra a dialéctica pedagógico-performativa da constituição da nação, não como sistema de opostos neutralizadores, mas tomando a pedagogia e a performatividade enquanto constituintes obrigatórios de uma mesma inter-relação produtiva. Aliás, como afirma Miguel Amado a propósito de *Made in Portugal*, “a performance da obra em execução – seja o lado artesanal ou representacional do gesto envolvido na acção – importa de sobremaneira a Vasconcelos” (Amado, 2010: 39), pois não só todos os elementos presentes na obra foram executados manualmente, como a artista produziu, simultaneamente, o vídeo *Hand-Made* (2008):

[...] um vídeo que consiste em planos-sequência de cinco mulheres de várias idades a tricotar e a crocheter no interior de monumentos nacionais, acompanhadas pelo som da guitarra portuguesa tocada por Carlos Paredes, cuja melancolia sublinha a passagem do tempo, aqui sinónimo da transmissão de saberes inter-geracional. (Amado, 2010: 39)

A bandeira, tal como o croché, move-se num território epistemológico, um território de transmissão, construção e partilha de saberes. Contudo, esse território é permeável, trespassável como a malha esburacada do croché, o que lhe confere um carácter de fragilidade. Por isso, tomando esta bandeira como metáfora visual da identidade, pode afirmar-se, com Bauman, que “a fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem ser ocultadas” (Bauman, 2005: 22). *Made in Portugal* estabelece a fragilidade enquanto categoria visível e edificadora de significações identitárias. A teia formada pelo croché transforma a bandeira em superfície porosa, destituindo-a de qualquer função de barreira à performance constante da nação. O título, para além da clara referência ao croché enquanto prática tradicional em Portugal, remete para a vulgarização e adulteração da bandeira durante o Campeonato Europeu de Futebol de 2004. Em manifestação de agrado pelas consecutivas vitórias conseguidas pela selecção nacional, os portugueses penduraram a bandeira nacional nas janelas, nas varandas, nas portas e nos carros. Estas bandeiras, que se espalharam por todo o país – recorde-se que Portugal

acolheu este evento futebolístico –, eram na sua maioria “made in China” e apresentavam a bandeira – das cores aos elementos figurativos – deturpada, omissa e desbotada.

Os usos, dimensões e rituais de exibição da bandeira portuguesa respeitam um quadro normativo oficial que rege estas práticas¹²⁵. *Made in Portugal*, ao ser exibida nos jardins do Palácio de Belém, residência oficial do Presidente da República, desafia duplamente a fixidez da pedagogia da nação. Por um lado, “faz uma espécie de contemplação destruidora da iconografia nacional” (Cunha e Silva, 2009: 271); depois de observar as condições de produção de reprodução do sistema, “ela usa o sistema, fagocita-o” e depois “devolve-o com outra configuração” (*ibidem*: 271). Por outro, não se contenta com uma apropriação reconfiguradora da visualidade pedagógica, mas absorve, também, as suas estruturas de visibilidade. Como afirma Miguel Amado:

A obra apresentou-se, no âmbito das comemorações do 5 de Outubro de 2008, no Palácio de Belém. Suspensa de um mastro implantado do Jardim de Buxo, observava-se tanto do interior como do exterior do edifício, ao contrário do sucedido com a bandeira nacional aí diariamente hasteada. Assim, esta obra institui-se com mais propriedade, em divisa de Portugal. (Amado, 2010: 39)

Não só *Made in Portugal*, como as obras dos oito artistas¹²⁶ que fizeram parte da exposição “18 Presidentes, um Palácio e outras coisas mais” concorreram para uma performance reinventiva da representação de Portugal. A função de representação de Portugal é uma das mais importantes tarefas a cargo do Presidente da República e é a partir desta premissa que, na sua residência, estes artistas a tomaram como sua. Desta forma, fazendo uso de diversos *media* – pintura, escultura, vídeo, som, performance, entre outros – e de múltiplas estratégias discursivas, a dimensão simbólica e retórica das várias formas de representação do imaginário colectivo que constitui Portugal, passando pelos clichés da portugalidade, até à apresentação de registos alternativos à historiografia oficial, são convocados, construídos e desconstruídos. Esta exposição inclui-se numa genealogia de

¹²⁵ O decreto n.º 150 de 30 de Junho de 1911 estabelece as condições formais da bandeira e dos seus usos. Disponível em <http://www.portugal.gov.pt/pt/a-democracia-portuguesa/simbolos-nacionais/decreto-que-aprova-a-bandeira-nacional>.

¹²⁶ Para além de Joana Vasconcelos, participaram na exposição Julião Sarmento, Noé Sendas, Paulo Catrica, Pedro Calapez, Rita Sobral Campos, Rodrigo Oliveira e Susana Mendes Silva. Todos os artistas apresentaram obras produzidas especificamente para esta exposição.

exercícios expositivos que colocam a nação e a pertença no centro dos discursos, apresentando maior ou menor afinidade com o poder político.

A relação entre cultura popular e cultura erudita, nas suas distintas manifestações artísticas, e o poder, nas diversas fisionomias que essa relação produz – instrumentalização, facilitação, degeneração –, apresenta-se como um dos eixos centrais da discursividade da representação (artística) da nação (Acciaiuoli, 1998, 2008; Cunha, 2001; Melo, 2001; Trindade, 2008; Barata Moura, 2008; Pavão dos Santos, 2008). As exposições que respondem ao anseio de mostrar a nação enquanto grande narrativa ou como conjunto de micro-histórias, independentemente do seu quadro programático e da sua filiação política, acabam por desvelar sempre o lugar da pedagogia e o lugar da resistência a essa pedagogia.

As já referidas exposições “POVO” e “*Res Publica*”, organizadas pela Fundação EDP e pela Fundação Calouste Gulbenkian, respectivamente, constituem claramente os exercícios que mais se aproximaram à reflexão contemporânea – pela conjugação de objectos visuais diversificados (artísticos e vernáculos) e exibição de uma visualidade de largo espectro (onde se incluem, por exemplo, materiais sonoros) – sobre os processos de negociação que representam e produzem uma identidade cultural portuguesa.

Práticas curatoriais anteriores, como “O Que Há de Português na Arte Portuguesa”, exposição organizada por Rui Mário Gonçalves, no Palácio da Foz, no âmbito da Expo’98, tentaram encontrar uma singularidade portuguesa na arte – um “genuinamente português”, como se pode ler no catálogo – que inscrevesse uma identidade plástica, uma espécie de estética nacional, na produção artística. Como sustenta Mariana Pinto dos Santos, “pelas obras escolhidas na exposição, poder-se-á inferir que é genuinamente portuguesa a arte que incorpora elementos da tradição popular, que retrata Lisboa, que fala da epopeia marítima e que comenta o regime de Salazar” (Pinto dos Santos, 2011: 237). Não será à identificação deste conjunto de tópicos, matérias reincidentes noutros campos artísticos, que cabe a responsabilidade de redução essencialista de uma estética portuguesa, mas às leituras lineares e estáveis que daí decorrem. Pinto dos Santos caracteriza a exposição de 1998 como reiteração dos “vícios historiográficos” (*ibidem*: 236) da História da Arte em

Portugal¹²⁷, que reproduziu o discurso de excesso e da carência e da falta, imaginando-se como história de um centro e história periférica, ao assumir:

[...] duas posturas aparentemente antagónicas: a que afirma um atraso crónico na arte portuguesa e a que afirma uma especificidade na arte portuguesa. Só na aparência são antagónicas porque na verdade justificam-se e alimentam-se uma à outra: caricaturizando, a arte está atrasada, logo estamos isolados ou à parte do centro onde tudo anda sobre rodas numa evolução perfeita, esse isolamento torna a nossa arte especial e com características essenciais, que, por vezes, até produzem epifenómenos equiparáveis ou mesmo equiparáveis do que se passa lá fora [...]. (Pinto dos Santos, 2011: 235-236)

Se a exposição “O Que Há de Português na Arte Portuguesa” reproduziu este modelo de linearidade histórica, a exposição “POVO” terá permitido “problematizar o conceito de povo português, nas suas várias utilizações, manipulações, apropriações, críticas” (Pinto dos Santos, 2011: 238) e situado a possibilidade de existência do povo “[n]um território ficcionado, um terreno de representação” (*ibidem*: 238). Esta lógica (des)construtiva de ficcionalidade, que concebe a identidade sempre como representação, foi também a que regeu a exposição “*Res Publica*” nos tópicos que a orientaram e nas obras, de diversos tempos e diversos lugares, que a compuseram. Leonor Nazaré, num texto incluído no catálogo da exposição, defende, a partir de Jean Luc Nancy¹²⁸, que “um povo implica uma partilha simbólica. Só se fala de identidade quando ela deixa de existir ou não reenvia a nada. Cada povo é uma identidade, não tem uma identidade, coisa que não se pode possuir. Reinventa-a em permanência. A sua apreensão não é da ordem do saber” (Nazaré, 2010: 41).

¹²⁷ A História da Arte portuguesa, defende Pinto dos Santos, foi apresentada, durante muito tempo, a partir de um “esquema linear evolutivo” que mostra uma acumulação de factos em sucessão cronológica, apontando como exemplos *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX* (2000) de José-Augusto França e o volume organizado por Dalila Rodrigues, *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX* (2009). Apesar do trabalho notável desenvolvido por França ao longo do seu percurso de investigação, a autora nota, não sem razão, que “[...] o seu discurso é [...] outorgado de uma autoridade baseada numa ideia de que se pode replicar a voz de uma época e que por isso os factos assim relatados serão incontestavelmente verdadeiros” (Pinto dos Santos, 2011: 234). Contudo, embora seja certo que na organização das histórias da arte que englobam largos períodos cronológicos este modelo de linearidade cronológica seja o mais seguido, a História da Arte em Portugal tem mostrado uma enorme predisposição crítica e analítica, principalmente no trabalho desenvolvido pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

¹²⁸ Veja-se Nancy (2010).

Esta aparente expulsão da identidade do território epistemológico funciona como estratégia de reenvio da reflexão identitária para o campo da epistemologia aberta (os Estudos de Cultura?), que entende a identidade enquanto processo de *reinvenção permanente*. Pensar a identidade, na contemporaneidade, implica uma ampliação de intervalos, entre tempos, espaços e epistemologias, e entendê-la enquanto “algo que não é definível e estabilizável, corresponde a um caminho de vida e é nesse devir que se define, desfaz e refaz” (*ibidem*: 42). Da *res publica* dos nossos tempos toma parte a consciência de que “uma relação correcta entre as comunidades exige reconhecimento para além da tolerância” (*ibidem*: 42) e de que “só haverá entendimento se, perante a reclamação de uma pertença, reconhecermos uma necessidade que partilhamos que é da ordem dos direitos do homem, de uma comunidade imanente criada por uma história comum” (*ibidem*: 42).

Apesar de, na obra de Joana Vasconcelos, tudo começar “au Portugal et par le Portugal”, o presente do seu trabalho “est enraciné dans l’Histoire, comme le global est enraciné dans le local: c’est l’appartenance à un ici et à un maintenant qui fait l’universalité et l’intemporalité de l’oeuvre” (Lipovetsky e Serroy, 2011: 277). Desta forma, *Made in Portugal*, como o título eximamente reflecte, mostra duas problemáticas distintas: uma, com sede própria no imaginário nacional(ista) português, no tempo e no espaço que a origina, faz, provoca a criação, ou seja, o local/contexto da sua produção; outra, a partir da sua origem circunscrita e plenamente assumida, expande-se a outros tempos e outros lugares pela delação dos princípios que regulam a nação monolítica – não só portuguesa, como qualquer outra – na imagem da bandeira, ao mesmo tempo que revela as estratégias que a reinventam.

A bandeira assume-se enquanto meio de recordação constante de que vivemos numa nação e por isso “our identity is continually being flagged” (Billing, 1995: 93). Michael Billing não se refere, aqui, apenas ao acto de hastear, mostrar bandeiras, mas toma a bandeira, na sua dinâmica de significação e exibição, enquanto exemplo do processo da pedagogia da nação nas diversas instâncias discursivas que a difundem. A sua proposta teórica sobre a “banalidade” do nacionalismo – uma ideia de nação veiculada em hábitos ideológicos e narrativas presentes, hoje, de Ocidente a Oriente, no quotidiano de todas as sociedades – permite pensar esse mesmo nacionalismo, parte integrante de uma identidade cultural nacional, enquanto “condição endémica” (*ibidem*: 14) global. Desta forma, independentemente da sua localização, do seu contexto e pretexto de produção, as criações

artísticas contemporâneas sobre o tema são sempre discussões de uma natureza ampliada e inclusiva que reflectem sobre as condições da pertença no mundo.

Made in Portugal mostra como a sobrevivência do pedagógico no gesto performativo não celebra a sua reprodução, mas revela, contudo, a necessidade premente de revisão dessa pedagogia. A pedagogia do nacional categórico e essencializado não é um exercício que se encontra num momento cronológico anterior, predisposto a uma identificação e análise à distância – ele está em curso na contemporaneidade. Neste contexto, a sua actualização e revisão não são acções retroactivas, mas formas de produzir mundo nos nossos dias. Ao utilizar o croché como meio, Joana Vasconcelos não só (re)inventa a tradição, como o faz através de um gesto inscrito na tradição (também associado à condição feminina¹²⁹), o que permite inferir a tradição portuguesa e algumas das suas saliências recorrentes – a imaginação da epopeia marítima, a função messiânica de fundação de um império, o colonialismo e a guerra colonial, a perda do império – enquanto instâncias performativas. Este croché parece ainda ser – e ainda bem que assim é – uma das “malhas que o Império tece”.

(R)ação de combate

“Todos os impérios”, diz Margarida Calafate Ribeiro, “são, em grande parte, imaginários ou ficções políticas de nações que se excedem a si mesmas” (Calafate Ribeiro, 2004: 27). O império português não constitui excepção. A identidade cultural portuguesa continua a ser (re)vista na sua relação com a ideia de império, um império de cinco séculos fundado no mar, fundador de um Portugal maior e central, mas perdido numa imaginação marginal da portugalidade¹³⁰. Calafate Ribeiro apresenta, a partir de uma reflexão sobre esta ideia de nação imperial, uma nova perspectiva para pensar as inflexões que um

¹²⁹ Uma reflexão sobre a condição feminina é transversal à obra de Joana Vasconcelos, não sendo explorada (conscientemente) nesta investigação. Sobre esta problemática na obra da artista veja-se Lageira (2007), Silva (2011), Lipovetsky e Serroy (2011) e Rubio (2004). Sobre o enclausuramento da mulher-artista na tradição do artesanato feminino veja-se Parker e Pollock (1987).

¹³⁰ António Sousa Ribeiro e Maria Irene Ramalho apresentam em *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade* (2002) um volume que compreende um conjunto de estudos, de vários autores, oriundos de diversos campos académicos, sobre a identidade cultural portuguesa, decorrente de uma sucessividade cronológica que remete para a existência de um processo de globalização, associado a Portugal, desde o século XV. O império é aqui epicentro de uma reflexão sobre a identidade cultural portuguesa, obrigatoriamente uma “interidentidade”, pois sempre subsidiária de processos de negociação (Ramalho e Ribeiro, 2002: 18).

entendimento de Portugal enquanto centro e/ou periferia tem vindo a sofrer. Partindo das análises de Boaventura de Sousa Santos e de Eduardo Lourenço, Ribeiro coloca no império português o ónus do movimento de deslocações contínuas entre estes *topoi* de visibilidade: “[...] as imagens de centro, construídas por Portugal, vêm rodeadas de fantasmas de periferia e [...], de forma simétrica, as imagens de periferia estão frequentemente imbuídas de fantasias de centro” (Calafate Ribeiro, 2004: 6). Estas fantasias e fantasmas que habitam as diversas representações do império convergem, na sua continuidade e re-apresentação, na reflexão sobre o passado colonial português.

Apesar da longevidade do império, dos vários momentos que o colocaram entre uma imagem central e periférica, terá sido com o Estado Novo que se desenhou, pela última vez, o império como causa e consequência de centralidade, tendo essa imagem perecido com a Guerra Colonial. “A memória incómoda da guerra colonial”, defende Roberto Vecchi, “de facto proporciona material para uma reconfiguração da identificação nacional [...]” (Vecchi, 2010: 26). Terá sido com este episódio bélico que a exaltação da nação – a hiperidentidade como hiper-representação – foi comutada por uma hipotrofia da representação nacional.

O colonialismo português – esse território “impensado”, como lhe chamou Eduardo Lourenço (Lourenço, 2014), assim como a guerra colonial, último conflito armado em que participou o país, surgem nesta condição muda no projecto “Confidencial/Desclassificado”¹³¹, de Manuel Botelho. Este projecto constitui um dos exercícios mais prolíficos no tratamento do colonialismo na sua constância conflitual: “trata-se de registar elementos de uma guerra concreta (a guerra colonial) para falar dessa guerra concreta falando também de todas as outras guerras e ainda da guerra como realidade abstracta” (Pinharanda, 2008, s/p). Não será por acaso que Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi escolheram algumas destas imagens e as incluíram na *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*:

Pontuando [...] divisões, e dialogando profundamente com a dor comum que percorre todos os poemas, um outro texto: as fotografias de Manuel Botelho extraídas do seu trabalho sobre a Guerra Colonial “Confidencial e Desclassificado”, da série “Ração de

¹³¹ Neste projecto, apresentado em quatro exposições distintas – “Emboscada” (Galeria Lisboa 20), “Ração de Combate” (Fundação EDP, Museu da Electricidade), “Inventário” (Museu de Arte Contemporânea de Elvas), “Madrinha de Guerra” (Centro Cultural de Lagos) –, Manuel Botelho apresenta trabalhos em suporte fotográfico, um meio de expressão inédito na sua obra plástica.

Combate”. O título deste trabalho sintetiza magnificamente, pelo muito que diz epigraficamente, sobre o que é também a memória pública da Guerra Colonial: algo a esquecer, a não falar, a não elaborar, mas que os textos e as fotografias insistem em lembrar como uma espécie de “naturezas mortas” deste tempo, como bem analisou o crítico de arte João Pinharanda (2005). (Ribeiro e Vecchi, 2011: 30)

A natureza morta remete para uma superfície imagética que revela objectos inanimados – que, enquanto assunto, são organizados como uma entidade plástica (Sterling, 1995). São vários os trabalhos desta série em que a bandeira portuguesa surge como um desses objectos. Em *85.rç-cmb* (2007-2008), duas pequenas bandeiras de papel, semelhantes às normalmente distribuídas aos cidadãos durante as manifestações públicas (prática comum durante o Estado Novo), mostram-se subsumidas num chão de terra. Numa delas, pode ler-se a inscrição “Lutamos Pela Paz” – enunciado imediatamente contrariado pela arma presente na composição, pela madeira cortada, as beatas de cigarros. Do corpo que suporta a arma, apenas são visíveis um pé (descalço) e uma mão, talvez um camuflado vestido: objectos inanimados que compõem uma entidade plástica de decadência, de proximidade do fim.

A composição de Botelho, contrariamente às de Skapinakis, Vale e Vasconcelos, retira à bandeira todas as condições de dignidade: a dimensão, as cores, a verticalidade que ganha quando hasteada, a singularidade. A presença de duas bandeiras é *per se* forma de deslegitimar o seu estatuto simbólico e unificador da nação: comodifica a narrativa consagrada na bandeira e estabelece-a como produto a consumir que, quando já não serve, pode ser deitado fora. Ao mesmo tempo, concorre para a ideia de reprodução na sua associação com as narrativas veiculadas por essa mesma bandeira: a reprodução da pedagogia da nação. A fotografia não tem título, apenas um número que a identifica dentro da longa série de imagens produzida por Botelho, adequando-se ao tema que trata: “uma guerra significativamente sem nome, que corporiza a parte de uma história que resiste a encontrar os seus nomes, quer pela impossibilidade efectiva de nomeação, quer pela nomeação que dela foi feita” (Calafate Ribeiro, 2010: 9).



Figura 16 – Manuel Botelho, *85.rç-cmb* (da série “Confidencial/desclassificado: ração de combate”, 2007-2008)

A performatividade que actualiza as narrações pedagógicas da nação mostra, na acção de Botelho, o seu potencial não só de reinvenção, mas também de destruição de consistências monolíticas e cristalizadas. A bandeira é agora pequena, de papel, descartável, equiparada às beatas dispersas pelo chão – vícios já esgotados – como as narrativas de grandeza que legitimaram a acção colonizadora portuguesa. Esta denúncia de caducidade, da bandeira que já não serve, é, simultaneamente, um apelo à procura de alternativas no tempo presente, o tempo da pós-colonialidade.

A matriz pós-colonial e o re-centramento epistemológico e crítico a que esta obriga permitem reequacionar – ainda que não resolver – a relação de um passado (histórico) português com um presente a partir do qual se (re)constrói esse passado. É, sobretudo, esta relação dialéctica que permite pensar a identidade num quadro de agenciamento cultural múltiplo e, portanto, complexo, que transforma a representação da portugalidade em fenómeno policêntrico. As diferentes saliências culturais identitárias, na sua materialidade concreta e na sua possibilidade de projecção mental, (sobre)vivem de uma inscrição (tantas vezes) diacrónica no tecido societário e instauram uma temporalidade crítica na sucessão

passado-presente-passado, exigindo pensar o presente a partir do passado e o passado a partir do presente. Como afirma Manuela Ribeiro Sanches¹³²:

[...] A condição pós colonial vive exactamente de um novo modo de se entender o passado e o presente, olhando-os de um modo alternativo, numa revisitação, porventura, incómoda – e, por isso mesmo, tanto mais necessária – de um imaginário assente em circunstâncias materiais concretas, mas que os regimes discursivos também ajudaram a constituir. (Sanches, 2006: 8)

Esta necessidade de revisitação será, por um lado, resultado da consciência de que o colonialismo português, sendo ou não caso de excepção (Vecchi, 2010), permanece ainda enquanto “espantoso silêncio” (Lourenço, 2014: 347); por outro, de que o enviesamento das narrativas históricas, em diversos momentos da genealogia portuguesa, marcou inevitavelmente a consciência identitária nacional, na contemporaneidade. É urgente rever essa genealogia. A arte contemporânea, não enquanto sistema, mas nas suas manifestações concretas – em obras particulares –, tem respondido a esta urgência revisionista. Usa-se aqui “urgência revisionista” em sentido literal, como premência em voltar a ver, em olhar novamente (as) imagens que produziram e continuam a produzir o tecido cultural da identidade portuguesa.

A hiperidentidade, o excesso mítico, a instrumentalização da nacionalidade, a falta de incisão, o Portugal central e o Portugal periférico, o império, a guerra e a relação com a alteridade, nas suas mais variadas fisionomias, estão presentes nessas imagens. Aquilo que a arte contemporânea faz (ou pode fazer) é reinscrevê-las na tessitura do presente. Essa reinscrição não detém certamente um estatuto de repetição ou de reprodução, nem constituiu um posicionamento neutro na relação com uma anterioridade imagética. É um

¹³² Nos últimos anos têm vindo a ser publicadas diversas obras que reflectem sobre a condição pós-colonial portuguesa em relação com a constituição identitária. Para além do supracitado *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade* (Ramalho e Ribeiro, 2002), destacam-se as obras *Portugal Não é um País Pequeno: Contar o “Império” na Pós-Colonialidade* (2010) com organização de Manuela Ribeiro Sanches que propõe “[...] pensar a condição pós-colonial, a partir de um lugar concreto, num tempo específico, tomando simultaneamente em consideração as propostas daquilo a que, no espaço anglo-americano, tem sido definido como a viragem pós-colonial” (Sanches, 2010: 9-10); a posterior publicação *Malhas que os Impérios Tecem – Textos Anticoloniais, Contextos Pós-Coloniais* (2012), da mesma autora, reúne propostas diversas, mas dotadas de um mínimo denominador comum: a militância anticolonial. Ao mesmo, merece referência a obra *África no Feminino. As Mulheres Portuguesas e a Guerra Colonial* (2007) de Margarida Calafate Ribeiro.

exercício (necessário) de hermenêutica visual – como o provam as acções performativas sobre a bandeira – que parte da consciência de que há pós-(vida nas)imagens.

Parte II

Pós-imagens da identidade cultural portuguesa na arte contemporânea

Every word, every image, is leased and mortgaged. We know that a picture is but a space in which a variety of images, none of them original, blend and clash. A Picture is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture.

Sherrie Levine

1. O farol, a âncora, o barco e a torre ou a alegria no naufrágio - na obra de João Pedro Vale e Joana Vasconcelos

A História trágico-marítima é a dos portugueses devorados pelo mar [...]

Eduardo Lourenço, *Do Colonialismo como Nosso Impensado*

[...]

Mar!

Enganosa sereia rouca e triste!
Foste tu quem nos veio namorar,
E foste tu depois que nos traíste!

Mar!

E quando terá fim o sofrimento!
E quando deixará de nos tentar
O teu encantamento!

Miguel Torga, *Mar*

Em 1952, o artista português Artur do Cruzeiro Seixas, então residente em Angola, criava a obra *Mar Português* (1952) (Fig. 17): uma pequena gaiola de madeira que mantém cativo um búzio. Numa citação óbvia de *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* (1921), de Marcel Duchamp¹³³, a peça concorre para uma identificação do mar enquanto tropo recorrente da representação identitária portuguesa. Por um lado, o título e a presença da espécie marinha afirmam em redundância essa omnipresença marítima. Por outro, a gaiola mostra a dupla captura que envolve a relação entre Portugal e o mar: Portugal como “uma das primeiras nações a conceber um projecto de «conquista» do mar” (Rias, 2007: 13), que, juntamente com Espanha, defendeu o *mare clausum*, o mar fechado à navegação alheia; um Portugal cativo dessa supremacia marítima que reinscreve constantemente o mar enquanto dimensão identitária fundamental. Como afirma Luís Henriques¹³⁴, *Mar Português* reúne um duplo *ready-made* – o artístico e “uma outra espécie de ready-made [...], um prefabricado ideológico ou histórico que procura fixar uma identidade colectiva nacional, sob a aparência de uma evidência natural, de uma essência imutável ou de uma forma a-histórica” (Henriques, 2011: 221).

“Ao imaginário do mar”, diz Isabel Capeloa Gil, “tem sido habitualmente atribuído na cultura portuguesa um papel central enquanto modelo de referência e de legitimação de uma comunidade imaginada” (Gil, 2007: 6). O búzio cativo na composição de Cruzeiro Seixas parece indicar não só essa centralidade, mas também a instrumentalização do mar, ao desconstruir “o carácter de evidência da fixação identitária”, exibindo “ostensivamente as marcas de uma montagem ou artifício [...]” e “desfazendo qualquer aparência intemporal, naturalizada ou transcendente” (Henriques, 2011: 221).

¹³³ *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* é, tal como *Mar Português*, um *ready-made* assistido, em que Duchamp acrescenta à pequena gaiola de pássaro outros objectos: 152 cubos de mármore branco cortados em forma de cubos de açúcar, um termómetro de mercúrio, um osso e dois pratos de porcelana. Na base da gaiola pode ler-se, com o auxílio de um espelho, “Why Not Sneeze Rose Sélavy?”. Rose Sélavy, homófono de “Eros c’est la vie”, era um dos pseudónimos de Duchamp. Existem várias réplicas da obra produzidas por Duchamp. Na primeira que o artista produziu, os cubos de mármore vinham acompanhados da inscrição “Made in France”. De acordo com Duchamp, a discrepância entre a expectativa de peso e temperatura dos cubos de açúcar e a sua concretização em mármore confere à obra um estatuto mitológico. A pergunta que dá título à obra – por que não espirrar? – remete para uma acção que é sempre involuntária. Neste sentido, a referência de Cruzeiro Seixas a Duchamp não é apenas formal, mas inclui também a convocação de uma dimensão mitológica e de uma acção involuntária. O búzio em clausura parece conter o som de todo o mar e todos os mitos a ele associados, e, ao mesmo tempo, denuncia a acção involuntária que relaciona, por recorrência representativa, o universo marítimo à identidade portuguesa.

¹³⁴ Sobre *Mar Português* merece destaque o artigo “Mar Português Ready-Made” (2011) de Luís Henriques, que analisa precisamente a obra na relação com a “fixação” de uma identidade marítima portuguesa.



Figura 17 – Cruzeiro Seixas, *Mar Português* (1952)

A pequena gaiola é apresentada sobre uma caixa de vidro transparente, que faz parte do acto criativo, remetendo para o plinto que normalmente acompanha a escultura. No caso de *Mar Português*, essa base parece não fazer apenas parte da estratégia de exibição, assumindo-se enquanto reiteração da clausura do mar exposto. Expor ao olhar – transformar alguma coisa em imagem – tem, com afirma Susan Sontag relativamente ao acto de fotografar, “implicações predatórias” (Sontag, 2002: 123), tornando os objectos cativos da acção de observação. Os plintos e as bases escultóricas são dispositivos que conferem ao artefacto artístico uma estrutura de visibilidade ampliada, assim como uma condição de singularidade que o distingue de outros objectos. Ao acrescentar este dispositivo à sua composição objectual, Cruzeiro Seixas permite discutir a excessiva visibilidade do mar – a reicidência discursiva que enclausura o mar no mesmo esquema de

significações – nas representações de uma identidade cultural portuguesa¹³⁵. Como afirma Isabel Capelo Gil:

A superfície do mar, do rio, do lago é para a comunidade imaginária da portugalidade um espaço excessivo, sulcada pela proa incisiva das escritas que organizam e produzem os sinais culturais [...]. Efectivamente é neste espaço que a memória do passado, a angústia do presente e a esperança do futuro convergem, mas é aqui também “desta língua donde se vê o mar” (Vergílio Ferreira) que a circulação dos discursos e a repetição consensual das imagens se continuam a afirmar como traços definidores da sobrecarga semiótica da cultura nacional. (Gil, 2007: 6-7)

Esta sobrecarga afirma-se num lastro de visualidade que se foi constituindo durante séculos e inclui uma diversidade imagética, tangível e intangível¹³⁶, que conflui num Portugal “mental [...] em que idealmente nos figuramos, suportando qualquer geografia física” (Clemente, 2009: 12). O Portugal “mental”, de que fala Manuel Clemente, está povoado de imagens e figuras distintas (tantas vezes) dependentes da existência de uma “memória do mar” (Peralta, 2008), arraigada à tradição, que veicula, simultaneamente, uma re-imaginação identitária na contemporaneidade. O mar, defende Elsa Peralta, “é, talvez, a representação mais fortemente interiorizada da identidade nacional” (*ibidem*: 33), afirmando-se como “[...] expressão poético-ideológica de todos os patriotismos da nossa história penetrando os mais variados discursos sobre o destino nacional até aos dias de hoje” (*ibidem*: 34).

O constante retorno a “poéticas da navegação” (Gil *et al*, 2007) tanto exalta como alterca a identidade pelágica portuguesa e permite que seja ainda por via marítima que a identidade cultural nacional se reinventa. Neste contexto, a produção artística contemporânea – com ênfase aqui para as artes visuais – convoca, comenta e interpreta

¹³⁵ Em *Portugal e o Mar*, obra que aborda o mar enquanto recurso económico, Tiago Pitta e Cunha afirma que “Portugal tem com o mar uma relação imemorial que imediatamente nos transporta para o passado. Esta reacção instintiva leva muitos portugueses a associar o mar a tudo, menos ao recurso natural e activo económico que ele essencialmente é” (Pitta e Cunha, 2011: 7). A afirmação do especialista em assuntos marítimos, nas áreas jurídica e económica, é sintomática da persistência do mar enquanto imagem cultural da nação.

¹³⁶ “Imagem”, como defende Isabel Capelo Gil, pode “designar quer as imagens mentais suscitadas por qualquer artefacto ou experiência sociocultural, quer os produtos institucionalmente definidos como artes visuais (pintura, fotografia, cinema, vídeo-jogos) [...]. Designa portanto o objecto visual, mas igualmente o quadro criado noutros suportes, como por exemplo na literatura” (Gil, 2011a: 11).

esta superfície especular e transforma as (muitas) imagens que se fizeram do mar em lugares em permanente regresso.

O farol

Cantigas de portugueses / são como barcos no mar / vão de uma alma para a outra / com riscos de naufragar. A estrofe, retirada das “Quadras ao Gosto Popular” de Fernando Pessoa, pode ler-se no fundo de um prato adornado com colagens de selos de cigarros Português Suave e desenhos de gaivotas. *Cantigas* (2006) (Fig. 18) é o título desta obra de João Pedro Vale que, apesar de não inaugurar a representação da identidade cultural portuguesa na obra do artista, integra os vários eixos que guiam essa mesma representação: a identidade enquanto construção poético-ficcional que se insinua em diversas saliências discursivas¹³⁷; a proeminência da cultura popular e do folclore no consubstanciar da identidade cultural; o mar enquanto dimensão central da discursividade identitária portuguesa.

Heróis do mar (2004) (Fig. 19), um farol esculpido em areia com sete metros de altura, é precisamente o título de uma das obras de Vale. Contrariamente aos faróis que percorrem a costa portuguesa e se erguem em alvenaria – estruturas arquitectónicas que guiam os navegantes – “neste caso a preferência vai para uma construção frágil de areia, cujo título evoca *A Portuguesa*, composição musical que simboliza a nação e o sentimento comum de ser português” (Jürgens, 2005: 15). Este farol surge como efêmero numa lógica operacional de funcionamento, pronto para a derrocada, mas magicamente erguido como a letra do hino nacional, que há muito deixou de ser referência para o país que é hoje Portugal: “o nosso Mar já não convoca nem inspira a nossa acção. Nem mesmo a nossa imaginação. É o espaço da legenda” (Lourenço, 2004:163).

¹³⁷ João Pedro Vale assume que parte do seu projecto artístico se desenvolve “[...] em torno da forma como o nacionalismo varia consoante os discursos políticos”, debruçando-se “não só sobre diversas mitologias nacionais, mas também sobre os discursos que se foram construindo sobre elas” (Vale, *apud* Lapa, 2008: 85), como afirmou no âmbito da exposição “Nascido a 5 de Outubro”, apresentada na Galeria Filomena Soares, em 2007.

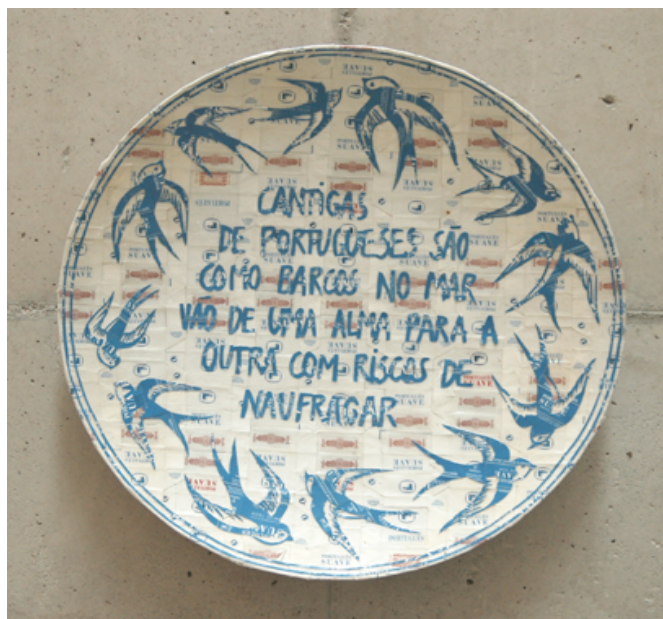


Figura 18 – João Pedro Vale, *Cantigas* (2006)



Figura 19 – João Pedro Vale, *Heróis do Mar* (2006)

É esse espaço legendário que João Pedro Vale (re)cria, convoca e desconstrói. A acção orientadora dos faróis assenta numa estrutura de comunicação maioritariamente visual; simultaneamente, o farol assume-se como objecto fotogénico que, no caso português, se tem prestado a diversas concretizações imagéticas, seja na sua larga reprodução em selos e bilhetes-postais, seja através da musealização aquando da sua obsolescência funcional. Neste sentido, a operação que Vale desencadeia é a de accionar todas essas imagens anteriores que veiculam, com algumas *nuances*, um mesmo discurso de indissociação entre Portugal e o universo marítimo. Contrariando, em certa medida, a afirmação de Eduardo Lourenço de que o mar já não inspira a imaginação identitária, o artista insiste na transformação desse universo em (pós-)imagens de nacionalidade, acção acentuada pela convocação do hino nacional. O facto de o artista não fazer essa convocação pela replicação titular do hino, mas citando os primeiros vocábulos da versão habitualmente cantada de *A Portuguesa*, coloca a tónica nos usos da cultura e não apenas nas suas consistências objectuais, mostrando, aquilo que Michel de Certeau descreve como: “a way of thinking invested in a way of acting, an art of combination which cannot be dissociated from an art of using” (Certeau, 1988: XV)¹³⁸. De acordo com o autor:

The presence and circulation of a representation (taught by preachers, educators, and popularizers as the key to socioeconomic advancement) tells us nothing about what it is for its users. We must first analyze its manipulation by users who are not its makers. Only then can we gauge the difference or similarity between the production of the image and the secondary production hidden in the process of its utilization. (Certeau, 1988: XIII)

É esta produção secundária, e paralela, de significados – a performance dos signos nas práticas quotidianas – que percorre o gesto criativo de Vale. Neste contexto, *Heróis do Mar* (2006) não celebra uma talassocracia portuguesa, o farol de areia, na sua aparente fragilidade, antes desafia a ideia de poder pelo mar e questiona as suas condições de continuidade enquanto narrativa unívoca, produzida e consumida numa mesma frequência de significação. Contrariamente às esculturas de areia, a obra derrota a gravidade,

¹³⁸ Em *The Practice of Everyday Life* (1988) (*L'invention du quotidien*, no original), Michel de Certeau defende precisamente que é nas apropriações quotidianas dos discursos culturais que reside a verdadeira potência subversiva da cultura.

mantendo-se fixa, nos seus sete metros de altura, numa iminência de queda, com o auxílio de uma estrutura de ferro. A fixidez plástica permite discutir a resistência de uma pedagogia, em certa medida rígida, da nação na contemporaneidade – a fixidez da identidade nacional. A subsistência do hino e da bandeira a vários regimes políticos é prova disso. Não há aqui, contudo, “uma denúncia condenatória [...], a sua arte explora conceitos como memória, tradição, comemoração, movida tanto pela curiosidade como pela dúvida” (Sharp, 2008: 102). Por um lado, “curiosidade e dúvida quanto à forma como essas memórias e tradições são criadas”; por outro, curiosidade e dúvida relativamente à função que estas instâncias “desempenham na formação de identidades” (*ibidem*: 102).

Os mecanismos de produção de identidade – seja nacional, de género ou de orientação sexual¹³⁹ – constituem o mínimo denominador comum da obra de João Pedro Vale. Na sua criação artística, a constituição identitária é sempre abordada como fenómeno cultural alargado, “a whole way of life”, utilizando a expressão de Raymond Williams¹⁴⁰. Seja através da plasticidade sógnica dos materiais, das evocações titulares e inscrições verbais presentes em algumas obras, ou ainda das referências a narrativas particulares, mais ou menos explícitas, veiculadas por algumas peças, o artista estabelece sempre a identidade num espaço intersticial. Naquilo que Stuart Hall define como: “[...] point of *suture*, between, on the one hand, the discourses and practices which attempt to ‘interpellate’, speak to us into the place as the social subjects of particular discourses, and on the other hand, the processes which produce subjectivities” (Hall, 2009: 19). A sua obra, como sustenta Chris Sharp, “combina uma espécie de antropologia cultural com referências à história da arte, as qualidades de um dado material e contexto para criar trabalhos que funcionam quase como locais discursivos, devido à justaposição destes vários elementos” (Sharp, 2008: 101). Vale assume a posição de “espectador emancipado” (Rancière, 2010b) dos fluxos culturais e das várias figuras, às vezes contraditórias, que esses fluxos geram. Tal como afirma Rancière, essa “emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma acção” e o espectador age porque “observa,

¹³⁹ Nos últimos anos as questões de orientação sexual têm sido abordadas com maior fôlego na obra do artista.

¹⁴⁰ A proposta de Raymond Williams sobre uma concepção de cultura que integra a antropologia e os diversos materiais culturais como agentes que organizam a sociedade encontra na obra de João Pedro Vale um correlato plástico. A cultura como elemento constitutivo do processo social atravessa os vários procedimentos do artista, que assim abole a hierarquia entre a cultura erudita e a cultura popular.

selecciona, compara, interpreta” (Rancière, 2010b: 22): o trabalho de Vale mostra o resultado plástico destas acções. Neste sentido, a identidade, na sua porfia metamórfica, apresenta-se na sua obra enquanto performance que decorre num terreno movediço, onde não há lugar para a significação monolítica ou para a ancoragem definitiva.

A âncora

Curiosamente a imagem da âncora multiplica-se na obra do artista. *Mar Salgado* (2006) (Fig. 20), *Cruz (Luso)* (2006) (Fig. 21) e *Cruz (Sagres)* (2006) (Fig. 22), três âncoras produzidas em 2006, concorrem efectivamente para uma abordagem da obra de arte que opera a partir do interior de um sistema de representação instituído, confirmando ou transformando a distribuição de posições dentro desse sistema (Rancière, 2010b: 22). *Mar Salgado*, uma âncora feita em sal, toma novamente emprestadas palavras a Fernando Pessoa e apropria-se, em termos concretos, da qualidade salgada do mar. *Cruz (Luso)* e *Cruz (Sagres)* são âncoras feitas de cargas de água do Luso e cerveja Sagres, respectivamente. Os materiais utilizados nos três casos são resgatados de acções quotidianas, imediatamente reconhecíveis, de uso doméstico, esbatendo a (problemática) diferença entre “alta” e “baixa” cultura e anulando a aquilo que John Fiske define como “distância” – “[...] a key marker of difference between the meanings, practices, and pleasures characteristic of empowered and disempowered social formations. [...]. There is no “distancing”, however, in the culture of everyday life” (Fiske, 1992: 154).



Figura 20 – João Pedro Vale, *Mar Salgado* (2006)



Figura 21 – João Pedro Vale, *Luso* (2006)



Figura 22 – João Pedro Vale, *Sagres* (2006)

O uso destes materiais não é, contudo, gratuito nem se reduz a um exercício de perseguição da espectacularidade plástica do quotidiano; estas matérias-primas são cargas semióticas que investem as obras de diversas camadas de significação expandidas no imaginário complexo da portugalidade. Luso, marca de água mineral cujas caricaturas compõem uma das âncoras de Vale, é também vila portuguesa reconhecida pelas suas águas termais situada em terras da antiga Lusitânia, onde Viriato, “figuração da origem exemplar de Portugal” (Real, 2007: 12) vence as legiões do império romano. Os mitos de fundação, como o de Viriato no caso português, têm um papel preponderante na construção discursiva da identidade nacional (Hall, 1996). A identificação de um momento primeiro da formação da nação permite, por um lado, marcar o início do tempo histórico – organizar o tempo da nação –, e, por outro, veicular a aceitação do mito e da lenda enquanto instância legítima da narração nacional.

O mito, diz Roland Barthes, “é uma linguagem” (Barthes, 2007: 53) que “transforma a história em natureza” (*ibidem*: 282) e, neste sentido, o mito é sempre fundador de uma ordem das coisas. Os mitos de fundação da nação apresentam, assim, a origem natural e, portanto, inquestionável da história de cada país, transformando a desordem dos acontecimentos em sentimentos de empatia e comunalidade. Viriato, “herói ímpoluto, puro, virtuoso, soldado modelo, [...] conduzindo os lusitanos a vitórias sucessivas” (Real, 2007: 12), conduz também a narrativa de um Portugal que vence, contra todas as adversidades, os perigos e desafios de um “mar salgado” e se consagra Portugal como nação superior no advento dos descobrimentos, episódio evocado por Vale em *Cruz (Sagres)*. Mais uma vez, as referências são múltiplas: Sagres como marca de cerveja; Sagres como local de partida das embarcações descobridoras; Sagres, nome do conhecido navio-escola português.

As duas âncoras – *Cruz (Luso)* e *Cruz (Sagres)* – assumem-se, aparentemente, enquanto objectos de rememoração de um Portugal heróico e vitorioso, qualidades evidentes em distintos momentos históricos. É o título “Cruz” que desconstrói esta aparência celebratória, apresentando este passado enquanto fardo – como a cruz de Cristo – carregado pela portugalidade. A reflexão (irónica) sobre o passado é transversal à obra de Vale que aponta, como sugere Paulo Reis, “os indícios da sobre-valorização de aspectos históricos que a seu ver são demasiado caricatos ou risíveis” (Reis, 2007: 11). É a apropriação dessa dimensão caricatural, da representação excessiva de determinados traços

em detrimento de outros, que lhe permite “fazer um comentário sobre a condição da sociedade, dos valores tidos como verdadeiros que acompanham a sua existência” (Reis, 2007: 11). Para tal, faz uso de distintas estratégias, da ironia à paródia, passando pela citação ou pelo *pastiche*, que definem: “an ethos, a set of sensibilities or a politics of cultural experience and production in which style and image predominate” (Sturken e Cartwright, 2009: 313). Esta definição de pós-modernismo apresentada por Marita Sturken e Lisa Cartwright parece remeter para a produção artística de Vale, que se apresenta consensualmente como leitura irónica (Jürgens, 2005; Reis, 2007; Sharp, 2008) do *ethos* da portugalidade a partir de um conjunto de sensibilidades condicionadas pela experiência e produção de bens culturais.

O pós-modernismo¹⁴¹, apesar de ser muitas vezes apresentado num sistema de dicotomias que opõem moderno/pós-moderno¹⁴² (Perniola, 2004: 26-28), assume-se enquanto quadro analítico autónomo, não sendo (apenas) uma categoria cronológica de sucessão, mas a constatação de que existem características que (des)continuam, questionam ou criticam a linhagem modernista; estas, transversais às manifestações culturais, começam a insinuar-se, de forma mais aguda, no período pós-segunda guerra mundial. Destas características fazem parte a preocupação com a pretensa universalidade das estruturas de conhecimento, nomeadamente a História, e, conseqüentemente, a necessidade de rever o passado, não no sentido de uma reciclagem positivista que troque um sistema de verdade por outro, mas através da sua exposição enquanto narrativa que, pela sua forma e conteúdo, condiciona o presente.

Desta forma, as obras de João Pedro Vale consubstanciam uma reflexão sobre o presente, um presente dependente de uma genealogia complexa e plural. No entanto, não existe um posicionamento nostálgico ou saudosista, nem o seu trabalho se apresenta “sob a forma de um revivalismo acrítico, mas como agente subversivo de certas convenções que vêm preenchendo a construção de uma pretensão identitária nacional” (Nunes, 2009: s/p).

¹⁴¹ Em 2011, o Victoria and Albert Museum apresentou a exposição “Postmodernism. Style and Subversion, 1970-1990”. No prefácio ao catálogo da exposição, as curadoras Glenn Adamson e Jane Pavitt fazem um aviso ao leitor: “the reader will not find anywhere in this book, or the exhibition it accompanies, a single handy definition of postmodernism” (Adamson e Pavitt, 2011:10). Por um lado, as curadoras defendem que a força do pós-modernismo reside na sua flexibilidade; por outro, afirmam nunca terem existido parâmetros que guiassem a sua prática, nas diversas expressões artísticas, pelo que não se presta a definições.

¹⁴² Uma reflexão sobre esta relação é apresentada *supra* no subcapítulo “Do estético ao político: a crise da representação”.

Veja-se a fotografia *Vale e Salazar* (2007), na qual o artista surge lado a lado com Ana Salazar, nome reconhecido do mundo da moda cujo apelido, coincidente com o de António de Oliveira Salazar, coloca em causa a eficiência das palavras em identificarem objectos e pessoas, fora de um contexto histórica e culturalmente situado. Simultaneamente, a imagem apresenta-se como paródia a um possível paralelismo das acções de João Pedro Vale e do ditador na apropriação e (hiper-)exposição de ícones, lendas e mitos nacionais.

Na obra de Vale, a subversão das convenções de representação é activada pela sua instrumentalização denunciada, pelo uso-limite de estruturas de representação diversas que são delatadas e transformadas em paródia. Como afirma Linda Hutcheon: “postmodern parody is both deconstructively and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and the powers of representation – in any medium” (Hutcheon, 2004: 1730). *Cruz (Luso)* e *Cruz (Sagres)*, por exemplo, fazem uso de signos verbais dotados de um duplo carácter de marca – marca da portugalidade e marca de bebidas –, parecendo equiparar a imaginação identitária a uma acção de *branding*, que (re)produz uma presença constante, de forma a inscrever-se numa configuração naturalizada nas práticas de consumo¹⁴³. As caricaturas que compõem cada uma das âncoras mostram estas marcas/ideias – Luso e Sagres – em toda a extensão da sua superfície, pois cada caricatura faz eco da subtítulo da obra. Ancoragem é, precisamente, o conceito utilizado por Roland Barthes, na sua análise a mensagens publicitárias, para descrever a associação de signos verbais a imagens com o objectivo de “fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos” (Barthes, 2009: 33). Para Barthes, a polissemia da imagem e a necessidade de construir a interpretação do espectador obrigam a uma acção repressora por parte do signo verbal que inibe os excessos da significação visual. As âncoras de Vale

¹⁴³ A intromissão mútua nos imaginários cultural e económico (e também nas estruturas de funcionamento) é, como defende Fredric Jameson, um dos traços distintivos do pós-modernismo que, para o autor, se apresenta como a “lógica cultural do capitalismo tardio” (Jameson, 1991). Na sua opinião, o pós-modernismo assenta nas seguintes características: “a new depthlessness, which finds its prolongation both in contemporary “theory” and in a whole new culture of the image or the simulacrum; a consequent weakening of historicity, both in our relationship to public History and in the new forms of our private temporality, whose “schizophrenic” structure (following Lacan) will determine new types of syntax or syntagmatic relationships in the more temporal arts; a whole new type of emotional ground tone — what I will call “intensities”— which can best be grasped by a return to older theories of the sublime; the deep constitutive relationships of all this to a whole new technology, which is itself a figure for a whole new economic world system [...]” (*ibidem*: 734).

anulam, paradoxalmente, essa função de ancoragem, pois à polissemia da imagem é adicionada a polissemia da palavra e ainda a sua repetição.

O barco (1)

A conjugação da polissemia signífica, visual e verbal é tática recorrente na obra do artista. A instalação *Bonfim* (2004) (Fig. 23-24) exhibe um barco coberto de pulseiras onde se pode ler “Não há fim para o caminho”. A partir da recuperação de uma embarcação naufragada¹⁴⁴ no porto de Setúbal, o artista descobre a história de um barco que naufragou ao largo da costa desta cidade. O seu único tripulante sobrevive e atribui a salvação ao Senhor Jesus do Bonfim, concretizando a sua devoção com a construção de uma igreja na cidade sadina. Mais tarde, parte para o Brasil e constrói uma nova igreja em São Salvador da Baía. Nasce assim um novo culto que, com o passar dos tempos, se desloca da prática católica para a latitude alargada da cultura popular com o proliferar das pulseiras do Senhor do Bonfim – por cada nó dado para atar a pulseira, pode pedir-se um desejo. *Bonfim* parece sumariar esta jornada ao apresentar o barco naufragado sob um manto de pulseiras, justapondo o ponto de partida e de chegada desta lenda – mas não, “não há fim para o caminho”.

“No end to the way”, título do romance *gay* que conta a história dos desencontros entre dois homens, da autoria de Neville Jackson (pseudónimo de Gerald Glaskin), é utilizado com uma intencionalidade dupla: por um lado, conduz a reflexão para questões de orientação sexual, temática recorrente na obra de Vale; por outro, funciona como enunciação performativa das possibilidades (infinitas) da ficcionalidade lendária, mitológica e também histórica. Como afirma Chris Sharp:

O trabalho de Vale reconhece com sagacidade o poder das lendas, tradições e, acima de tudo, da ficção; ao manter estratégica e/ou respeitosa essas coisas intactas até

¹⁴⁴ O tropo do naufrágio é recorrente na discursividade pós-colonial sobre a identidade cultural portuguesa. Em dois artigos distintos, Paulo de Medeiros recupera-o a partir do pressuposto que: “A shipwreck symbolizes not only the tragic cost of the colonial enterprise but its very failure, and thus in a sense it ought to remain hidden so as to prevent it from disrupting glorious claims of imperial power. At some point, it can also stand for a past that cannot be erased and that must be taken into account in the construction of whatever form of new collective identity formerly colonized peoples will develop (Medeiros, 2005:153). Veja-se também Medeiros (2012).

certo ponto, consegue explorar ao máximo o seu poder de encantamento, o que lhe permite aproximar-se e finalmente atingir o ápice da cultura. (Sharp, 2008: 102)



Figura 23 – João Pedro Vale, *Bonfim* (2004)



Figura 24 – João Pedro Vale, detalhe de *Bonfim* (2004)

A ficção tem, na obra de João Pedro Vale, uma função estratégica: a de conciliar memória, história e tradição numa estrutura horizontal e ahierarquizada. E, neste sentido, o artista recorre a estas instâncias indiferenciadamente. O universo marítimo, que persiste na figura do barco, é mostrado enquanto fenómeno transversal às várias expressões culturais, não se cingindo, portanto, à recuperação de episódios historicizados do período das descobertas ou à alusão da mestria náutica dos portugueses. *Barco Negro* (2004) (Fig. 25) e *Foi Bonita a Festa, pá!* (2006) (Fig. 26), tal como *Bonfim* (2004), estabelecem o mar como território da imaginação popular e da relação quotidiana. Estas obras abordam a identidade cultural da nação enquanto processo alargado que congloba os discursos oficiais, as tradições e suas actualizações e, simultaneamente, uma identidade nacional que como sustenta Tim Edensor: “is grounded in the everyday, in the mundane details of social interaction, habits, routines and practical knowledge” (Edensor, 2002: 17).

Barco Negro, construído igualmente a partir de uma embarcação naufragada que, neste caso, é remendada com o auxílio de um conjunto alargado de objectos – figuras de santas esculpidas em cera, pães, flores, fitas de cetim, peixes de plástico, moedas, bóias, xailes, redes, pneus, sapatos, roupas –, que como afirma Nuno Alexandre Ferreira cruza “[...] dimensões da vida marítima, religiosa e mística, como se perante a iminência da catástrofe todo o valor simbólico dos objectos culturais fosse suplantado pelo seu valor meramente utilitário” (Ferreira, 2006: s/p). *Foi bonita a festa, pá!* retira o seu título da composição musical de Chico Buarque intitulada *Tanto Mar*, a qual incidia sobre a Revolução de 25 de Abril de 1974 e que foi censurada no Brasil. Nesta peça, em vez de uma embarcação naufragada exhibe-se uma jangada, embarcação comumente utilizada pelos pescadores do Nordeste Brasileiro, feita de cravos de plástico, garrafas e caricas de cerveja Sagres.

Os materiais (corriqueiros), assim como as acções comuns para que remetem – comer, beber, vestir, calçar, rezar, festejar – facultam um quadro de representação de uma cultura que, como afirma Raymond Williams num dos textos fundadores dos Estudos Culturais: “is ordinary” (Williams, 1961). Para Williams, cultura designa um modo de vida: “which expresses certain meanings and values not only in art but also in institutions and ordinary behavior” (*ibidem*: 57). Os elementos presentes nas duas esculturas-instalação convocam a dimensão comportamental quotidiana das práticas culturais que constituem a

nação enquanto “*habitus*” (Wodak *et al.*, 2009: 27)¹⁴⁵. Ou seja: “national identity is a complex of common or similar *beliefs or opinions* internalised in the course of socialisation [...] and of common or similar *emotional attitudes* [...] as well as common or similar *behavioural dispositions*” (*ibidem*: 28).

A extensão religiosa e mitológica do universo marítimo, a crença e o medo do mar surgem nas obras de Vale como veículos de um conjunto de comportamentos sociais que confluem num eixo de nacionalidade¹⁴⁶. Reside aqui um reconhecimento e identificação da cultura popular (vernácula) como território apropriado por um sistema constitutivo de nacionalidade¹⁴⁷, transversal a diversos momentos da história portuguesa, que evidencia a nação como organismo étnico de costumes e hábitos similares (cf. Leal, 2000: *passim*).



Figura 25 – João Pedro Vale, *Barco Negro* (2004)

¹⁴⁵ Wodak *et al.* (2009) estabelecem a nação enquanto *habitus* a partir das teorias de Pierre Bourdieu, que o define como “[...] system of acquired dispositions functioning on the practical level as categories of perception and assessment or as classificatory principles as well as being the organizing principles of action” (Bourdieu, 1990: 12-13).

¹⁴⁶ Sobre a cultura popular portuguesa enquanto eixo de nacionalidade veja-se também Dias (1990) e Sarmiento (2008).

¹⁴⁷ Sobre a apropriação da cultura popular na reinvenção nacional promovida pelo Estado Novo veja-se a obra *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)* (2001) de Daniel Melo, na qual o autor sustenta que o regime promoveu um modelo ruralista, tradicionalista e nacionalista a partir de várias manifestações oriundas da cultura popular.

A origem destes hábitos e costumes é expandida pelo passado colonial português que *Foi bonita a festa, pá!* activa na recuperação da relação e afinidade (também de língua) com o Brasil. Tal como em *Barco Negro*, o título é tomado de uma composição musical. Mas se, *Foi Bonita a festa, pá!* evoca o momento de ruptura que ocorreu a 25 de Abril de 1974, o fim do regime estado-novista e do colonialismo português, *Tanto Mar* de Chico Buarque recupera a música enquanto possibilidade de transgressão e meio de agenciamento político¹⁴⁸. Por seu turno, *Barco Negro*, título de um dos mais conhecidos fados de Amália Rodrigues, reflecte a (relativa) consensualidade cultural alcançada pelo fado. Apesar de o período pós-25 de Abril ter sido marcado por alguma hostilidade em relação ao fado, e mesmo à figura de Amália Rodrigues, pela associação da canção ao regime de Salazar – recorde-se a trilogia estado-novista “Fado, Futebol e Fátima” –, o fado manteve o estatuto de “canção portuguesa”, reunindo acordo, como notado aquando do seu reconhecimento como Património Oral e Imaterial da Humanidade, pela UNESCO. A música, como toda a cultura popular, desloca-se em várias latitudes e longitudes de acção, representação e inscrição, assumindo distintas fisionomias.



Figura 26 – João Pedro Vale, *Foi bonita a festa, pá!* (2006)

¹⁴⁸ *Tanto Mar*, composta por Chico Buarque em 1975, foi censurada no Brasil e só em 1978 circulou livremente acompanhada pela letra original. Nessa altura, Buarque compôs uma segunda versão em que lamentava os desenvolvimentos políticos pós-25 de Abril.

Como dá conta John Storey, a cultura popular é um território abrangente, de difícil definição – dificuldade que se insinua imediatamente na sua forma composta (Storey, 2001: 5) –, podendo ser pensada a partir de pontos de partida distintos: objectos ou práticas que agradam a um número alargado de pessoas; categoria residual que inclui as manifestações excluídas daquilo que é considerado “alta cultura”; cultura de massas, reproduzida e dirigida ao consumo; artefactos ou rituais produzidos pelo “povo”; manifestações que adquiriram nova relevância no quadro pós-modernista; práticas de resistência que se opõem a consistências hegemónicas (*ibidem*: 6-10). Não existe, certamente, espaço para uma definição categórica de cultura popular, nem as obras aqui analisadas de João Pedro Vale o exigem, pois deslocam-se em toda esta superfície. A cultura popular, lugar eminentemente plástico, fonte de imagens diversificadas, radicadas numa visualidade ampla de grandes implicações sociais, é, assim, o terreno de pesquisa de Vale. E, neste sentido, a sua obra, apesar de crítica e analítica, é, também, celebratória, acima de tudo, em termos visuais (Sharp, 2008: 102).

A torre (1)

A celebração, a comemoração e os rituais assumem-se enquanto territórios recorrentes da configuração da nação. A constituição da nacionalidade desenvolve-se num espaço eminentemente performativo de exigência do gesto, do acto, do palco e da *mise-en-scène*. Mesmo o discurso pedagógico nacional – ou principalmente este – reproduz-se a partir de encenações que mostram uma nação que se constitui permanentemente em quadros performativos distintos, compondo, na sua diversidade, uma mesmidade narrativa que pretende veicular a fixação identitária. A invenção da tradição assenta, como defende Hobsbawm, na formalização e ritualização que refere o passado e tenta repeti-lo (Hobsbawm, 2010) enquanto presente, a partir de cerimónias oficiais e outros eventos de visibilidade pública.

Contudo, entender a nação enquanto performance, ou reflectir sobre a performatividade da nação, implica ter em conta dois aspectos fundamentais. O primeiro: a espectacularização da nação enquanto necessidade discursiva da preservação de uma identidade estável que se edifica sobre um mesmo sistema de valores. A importância dada

às cerimónias nacionais – comemoração do dia do país, celebração de efemérides históricas, hastear de bandeiras – comprova esta necessidade e permite conceber a nação enquanto espectáculo que se apresenta ciclicamente, de acordo com uma agenda identitária definida pelas instituições de nacionalidade. O aparato performático que envolve estas cerimónias com a inclusão de desfiles militares, bandas que musicam os eventos, salvas de tiros e a presença de entidades máximas do país que se movimentam de acordo com um guião protocolar desvela a dimensão teatral que subjaz a tais práticas (cf. Edensor, 2002: 72-73). Manter uma pedagogia da nação implica, assim, exhibir a imagem nacional numa figuração dinâmica que não se esgota na palavra, mas exige uma permanente (re)encenação.

O segundo: a impossibilidade de conter a representação da nação num espartilho narrativo, quando situada num território performativo que participa sempre de uma produção alargada de significados dependente dos seus espectadores. A significação é sempre uma prática negociada, nos fluxos contingentes da sociabilidade e da radicação contextual. Consequentemente, a performance, enquanto evento ou lógica de funcionamento, significa no campo aberto da interpretação (Jones e Stephenson, 2005). A recepção e a interpretação (das representações nacionais) estão, também, investidas de uma dimensão performativa que pode confirmar ou desconstruir o contínuo de nacionalidade. Leia-se Tim Edensor:

Performance is a useful metaphor since it allows us to look at the ways in which identities are enacted and reproduced, informing and (re)constructing a sense of collectivity. The notion of performance also foregrounds identity as dynamic; as always in the process of production. Performance continually reconstitutes identity by rehearsing and transmitting meanings. To fix an exact meaning of identity through enaction is almost impossible [...]. (Edensor, 2002: 69)

Judith Butler distingue produtivamente performance e performatividade. Para a autora, uma performance parte de um gesto intencional e consciente com o objectivo deliberado de, através da acção, alterar a realidade – a performance pressupõe a existência de um sujeito. Por outro lado, a performatividade surge como exercício reiterativo, irreflexivo que contém ontologicamente categorias identitárias (de género, na teoria de Butler) e é desse exercício continuado que resultam formações homogéneas e naturalizadas – a performatividade constitui sujeitos (cf. Butler, 1993). Sem se concordar completamente

com a distinção semântica da autora¹⁴⁹, pode afirmar-se que o território performativo se assume enquanto instância ambígua no processo de constituição de identidades. Por um lado, existe uma dimensão performativa que auxilia a reprodução (da narração) da nação enquanto continuidade histórica, construída sobre um nexo de tradições inventadas; por outro, as performances da nação, tanto as produzidas num contexto pedagógico-institucional, como as agenciadas dentro de quadros de resistências que accionam criações reinventivas de nacionalidade, promovem a multiplicação de significados identitários.

A arte (contemporânea) tem vindo a participar neste quadro (ambíguo) de produção da nação, a partir do interior e do exterior das estruturas de poder que a tutelam. Joana Vasconcelos afirma-se como exemplo privilegiado desta dinâmica performativa dupla de construção e desconstrução da narrativa pedagógica nacional. Na sua obra, a artista reflecte de forma persistente sobre a identidade cultural portuguesa, recorrendo a lugares-comuns da portugalidade e projectando imagens aumentadas que formam, reformam e deformam a visualidade do imaginário nacional. Como afirma João Pinharanda:

O trabalho desta artista resolve em linguagem imediata os códigos de reconhecimento do Povo pelo Povo [...]. Vasconcelos coincide já com as actuais estratégias de comunicação: os elementos são facilmente identificados e descritos, rapidamente localizáveis; partem de um ou vários tipicismos nacionais/regionais para uma rede global de valores de reconhecimento e espectacularização que lhe facilitam a internacionalização. A artista [...] recuperou linguagens e técnicas populares de modo tão descomplexado como os artistas do SPN/SNI de 1930 a 50 – com a vantagem de não se inserir num projecto ideológico-político, de viver numa realidade global onde todas as referências se reciclam, de jogar numa estratégia agressiva de popularização de imagem que lhe permite conquistar uma vasta cota de público interclassista nacional e de mercado. (Pinharanda, 2010: 398)

Neste contexto, a obra de Vasconcelos configura a identidade cultural portuguesa numa moldura de espectacularização que retoma as estratégias monumentalizadoras da nacionalidade. Em 2008, a artista apresentou *A Jóia do Tejo* (Fig. 27): um “colar” que envolveu a Torre de Belém. A peça foi encomendada pela Fundação EDP, no âmbito do projecto 7 Maravilhas EDP, que convidou sete artistas plásticos para realizarem

¹⁴⁹ A performatividade, entendida enquanto contínuo de acções que constroem significações, não pode apenas ser concebida enquanto dinâmica de iteração discursiva, pois é, em muitos casos, dotada de um potencial de ruptura que impede a fixação e a reprodução de sistemas de verdade.

intervenções artísticas nas Sete Maravilhas de Portugal. Explique-se o contexto: a partir do dia 7 de Dezembro de 2006 e durante os sete meses seguintes, os portugueses foram convidados a escolher, por votação, os seus sete monumentos nacionais favoritos. A iniciativa, apoiada pelo ainda existente Ministério da Cultura, visava eleger os monumentos mais importantes do património arquitectónico nacional. Findo o período de votação, foram anunciados, em cerimónia televiscionada, os sete vencedores: Castelo de Guimarães, Castelo de Óbidos, Mosteiro da Batalha, Mosteiro de Alcobaça, Mosteiro dos Jerónimos, Palácio Nacional da Pena e Torre de Belém. No seguimento da eleição, a Fundação EDP promoveu as 7 Maravilhas EDP nos moldes *supra* descritos.



Figura 27 – Joana Vasconcelos, *A Jóia do Tejo* (2008)

A instalação de Vasconcelos, como a dos outros artistas convidados¹⁵⁰, participou assim num programa de celebração do património nacional – também exercício de hierarquização – que culminou com uma espécie de “monumentalização” de monumentos. Do conjunto de monumentos eleitos, a Torre de Belém será, sem dúvida, aquele que, de forma mais directa, convoca a retórica do mar e os descobrimentos enquanto momento maior da história nacional. Considerado Património Mundial pela UNESCO desde 1983, o baluarte foi construído durante o reinado de D. Manuel I (1495-1521) e inclui influências islâmicas e orientais típicas do estilo manuelino, “o estilo das descobertas marítimas” (Santos, 1952: 59), como lhe chamou Reynaldo dos Santos. A intervenção da artista convoca toda esta genealogia da Torre de Belém, desde o contexto da sua construção, até ao seu reconhecimento enquanto “maravilha” portuguesa.

Aliás, o título obra – *A Jóia do Tejo* – parece ser tanto uma apreciação qualitativa da estrutura arquitectónica quanto uma descrição da criação da artista. Fazendo uso de setenta e uma bóias náuticas (quarenta amarelas, trinta laranja e uma verde), defensas e cabos marítimos, a artista construiu um colar de grandes dimensões que evoca a luxuosa joalheria que começou a circular, em Portugal, no auge dos descobrimentos, precisamente o período de construção da Torre de Belém. De acordo com Paulo Pereira, “o impacto da expansão ultramarina, em especial a do Índico, fez-se sentir fortemente na sociedade da época (e na cidade de Lisboa, muito particularmente), quer em termos da formação do gosto, quer em programas construtivos e artísticos” (Pereira, 2006: 43). As naus que chegavam da Índia traziam objectos e matérias-primas valiosos que impulsionaram a comercialização de produtos de luxo; e com a descoberta do caminho marítimo para o Brasil, começam a chegar a Portugal mais e distintos metais e pedras preciosas.

O colar que Vasconcelos constrói para a Torre de Belém, inspirado nos artefactos da joalheria barroca nacional do último quartel do século XVII, recupera a memória destes fluxos comerciais e da exploração dos territórios ultramarinos, denunciando o controlo e apropriação de bens por parte de um Portugal imperialista e colonizador. No website da artista pode ler-se que “*A Jóia do Tejo* [...] concilia a arquitetura monumental – em diálogo com a decoração Manuelina do edifício –, e a joalheria; manifestações paradigmáticas da

¹⁵⁰ Os artistas convidados a realizarem intervenções nos restantes monumentos eleitos como Maravilhas de Portugal foram Ângela Ferreira, Fernanda Fragateiro, João Tabarra, Miguel Palma, Pedro Cabrita Reis e Susana Anágua.

excepcional fortuna do país, proporcionada pela exploração dos territórios ultramarinos [...]”, propiciando, assim, um “exercício de reflexão e comentário crítico acerca do *ethos* nacional”¹⁵¹. A obra significa, portanto, na relação que estabelece com o edifício que a acolhe – neste caso, um dos mais emblemáticos do património nacional –, uma das “maravilhas” portuguesas.

Os monumentos assumem-se como lugares privilegiados dos imaginários nacionalistas (Gillis, 1994; Lowenthal, 1994; Smith, 2006). Tendo ou não sido construídos com uma intenção monumental – Alois Riegl distingue entre os valores intencional e não intencional dos monumentos (Riegl, 2013) –, estas estruturas arquitectónicas e/ou escultóricas fixam momentos históricos ou ideias celebratórias de nação que proliferam nos espaços públicos. A Torre de Belém, tendo sido originalmente construída como edifício dotado de uma funcionalidade militar – a defesa do estuário do Tejo –, é hoje “um dos monumentos mais identitários de Portugal” (Henriques da Silva, 2011: 286). O acto de monumentalizar, da construção à preservação de monumentos, é *per se* uma escolha discursiva que estabelece uma linha narrativa hierárquica de lugares mais ou menos relevantes para a genealogia histórica de um território.

As nações, como sustenta Smith: “provide individuals with sacred centres, objects of spiritual and historic pilgrimage, that reveal the uniqueness of their nation’s moral geography” (Smith, 1991: 16). Os monumentos são, portanto, locais icónicos, construídos ou narrados a partir de umnexo de traços que visam contar a nação a partir de um eixo espaço-temporal visual. Estes locais icónicos remetem para episódios históricos que constituem evidência da grandeza e glória do passado; ou são construídos para celebrar retrospectivamente esses momentos áureos da história de um país; ou comemoram a modernidade da nação e insinuam-se enquanto símbolos do progresso; ou são, ainda, marcas do poder oficial como as residências das altas figuras da nação, os lugares da justiça ou da decisão política (cf. Edensor, 2002: 44-46). A Torre de Belém, construída na era dourada da história portuguesa, investida da mais moderna tecnologia militar da época, tutelada por um governador, aglutina todas estas características. A intervenção de Vasconcelos e o programa em que a mesma se inseriu – 7 Maravilhas EDP – funcionam como celebração (e discussão) retrospectiva de todas estas camadas discursivas que fazem

¹⁵¹ Descrição da peça patente no website da artista. Disponível em <http://www.joanavasconcelos.com/info.aspx?oid=3>.

deste monumento um dos mais importantes do património nacional. Como afirma Raquel Henriques da Silva, a obra assume:

[...] valores pátrios celebratórios e [...] joga com a polissemia do monumento, da própria obra e do seu título *A Jóia do Tejo*; não é tanto o objecto efémero realizado pela artista, mas a Torre ela mesma, um tesouro raro que a artista activa, como um eterno ready-made, efemeramente intervencionado. (Henriques da Silva, 2011: 287)

Neste sentido, o património opera, tal como defende Laurajane Smith, enquanto identidade e enquanto performance da nação (Smith, 2006). Por um lado: “material or tangible heritage provides a physical representation of those things from ‘the past’ that speak to a sense of place, a sense of self, of belonging and community” (*ibidem*: 70). A emergência dos discursos sobre o património no contexto dos nacionalismos do séc. XIX leva a que a saliência identitária mais associada a questões patrimoniais seja a nacional e, neste contexto, o património é não raras vezes utilizado como instrumento político e cultural que define e legitima uma identidade cultural nacional, actuando enquanto autoridade discursiva. Por outro lado, Smith reconhece a dupla dimensão performativa da nação nas figurações patrimoniais: a associação de comemorações e reencenações a estes sítios icónicos que exigem, também, uma movimentação (performance) dos espectadores/visitantes¹⁵², agentes de “performances interpretativas” que: “may also engage in performances of equivocation or rejection in which the authorized meanings are adjusted, negated and/or new meanings and identities created” (*ibidem*: 70). Também James E. Young defende, no âmbito das pós-imagens do Holocausto na arquitectura¹⁵³, que “the monument has increasingly become the site of contested and competing meanings, more likely the site of cultural conflict than one of shared national values and ideals” (Young, 2000: 119).

¹⁵² Para além das criações artísticas, a EDP patrocinou um conjunto de concertos de músicos portugueses nos diversos monumentos para inaugurar as intervenções – a fadista Mariza protagonizou o concerto na Torre de Belém –, assim como uma exposição que reunia o olhar de sete fotógrafos sobre as sete maravilhas. Promoveu igualmente passatempos, através dos quais os clientes EDP poderiam ganhar viagens para visitarem os monumentos vencedores.

¹⁵³ Para James E. Young (2000), as pós-imagens decorrem também das intervenções contemporâneas em lugares icónicos, lugares que mediam determinada narrativa de determinada forma. Essas intervenções fazem uso dessas instâncias de mediação anteriores para as comentarem, interpretarem, desconstruírem e denunciarem. Ao mesmo tempo, os contra-monumentos, monumentos que não celebram, mas condenam, inscrevem-se igualmente nesta linhagem pós-imagética ao apropriarem-se das estratégias monumentais para inverterem narrativas anteriores ou estabelecerem novos quadros narrativos críticos do passado.

A Jóia do Tejo (2008) articula esta dupla dimensão performativa. Num primeiro momento, participa na comemoração da nacionalidade veiculada pela eleição da Sete Maravilhas de Portugal e na sua declinação artística, as 7 Maravilhas EDP, conferindo novas condições de visibilidade à Torre de Belém e aos discursos a ela associados. Num segundo, acciona novos quadros interpretativos: a interpretação que constitui a própria obra e a dos espectadores que com ela tomam contacto, actualizando e alargando o espectro de significação deste ícone nacional enquanto “lugar de memória”, utilizando o conceito de Pierre Nora (Nora, 1983-94; 1993).

Os lugares de memória “são, antes de tudo, restos” (*ibidem*: 12), lugares investidos de uma aura simbólica que, independentemente da sua natureza material, funcionam como repositórios artificiais da história e da memória, que já não operam produtivamente na recuperação do passado. Num momento em que a memória nacional já não existe como espessura de consensualidade nacional e em que a História faliu enquanto instância legitimadora de uma ordem (e hierarquia) de coisas e acontecimentos, o lugar de memória insinua-se como “lugar duplo; um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre a sua identidade e recolhido sobre o seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão das suas significações” (*ibidem*: 27). A memória e a História, “longe de serem sinónimos” (*ibidem*: 9), sobredeterminam-se reciprocamente e convergem nestes lugares que intencionalmente cristalizam formas de passado.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. [...] Se vivêssemos verdadeiramente as memórias que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los, eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos da história, arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte, como as conchas na praia quando o mar se retira da memória viva. (Nora, 1993: 13)

Existe uma intencionalidade subjacente à criação destes lugares, uma performance predisposta à fixação do antes no agora, do passado no presente, da memória e/ou da história numa efectivação material, simbólica ou funcional que sustente ainda uma identidade (nacional) contemporânea. As criações artísticas que, a partir de um gesto

intencional, fazem uso do tecido identitário nacional são, certamente, lugares de memória, inscrevendo-se, simultaneamente, no momento – o momento dos lugares de memória – em que já “não se celebra a nação, mas se estudam as suas celebrações” (Nora, 1993: 24). *A Jóia do Tejo* sobrepõe, assim, um lugar de memória a um outro lugar de memória e é dessa sobreposição que resulta a complexa discursividade da obra. A criação de Vasconcelos na, e para a, Torre de Belém é aquilo que hoje se pode designar, com alguns cuidados, de obra *site-specific* – “whether interruptive or assimilative, gave itself up to its environmental context, being formally determined or directed by it” (Kwon, 2004: 11), utilizando as palavras de Miwon Kwon –, sendo esse o estatuto que a artista reclama para o seu trabalho¹⁵⁴.

A torre (2)

Uma criação *site-specific* pressupõe a existência de uma relação intrínseca e obrigatória entre o objecto artístico e o lugar que o acolhe, sendo que, como defendeu Richard Serra, “to move the work is to destroy the work” (Serra *apud* Kaye, 2008: 2). O entendimento que se faz aqui de *site-specific*, apesar de não ignorar a genealogia do conceito, e todas as suas implicações estéticas e políticas¹⁵⁵, foca-se na importância que o mesmo confere à dinâmica relacional entre a criação artística e o espaço onde esta se inscreve¹⁵⁶, podendo o termo ser substituído, dependendo da especificidade da obra, pelas alternativas apresentadas por Miwon Kwon na introdução a *One Place After Another – Site*

¹⁵⁴ Na descrição da obra *A Jóia do Tejo* que se pode ler na página oficial de Joana Vasconcelos, a obra é apresentada como *site-specific*.

¹⁵⁵ Num momento inicial, as criações *site-specific* surgiram como reacções à autonomia estética que o modernismo auspiciava e a uma mercantilização da arte veiculada pelas instituições de exibição – galerias e museus –, que apresentavam a obra de arte como independente do contexto em que se expunha, promovendo a mobilidade (comercial) dos artefactos artísticos. Hoje, mais do que uma reacção, contestação ou negação do *status quo* expositivo, a acção *site-specific* assume-se como constante (formal e estética) das engrenagens operativas do campo artístico contemporâneo. Os próprios espaços de exibição artística funcionam enquanto prótese da obra de arte (ou vice-versa). Museus, galerias, ou territórios de exibição menos convencionais assumem-se, na contemporaneidade, como camaleões que se transformam constantemente de acordo com aquilo que desliza sobre as suas paredes, chão e tecto. Ao mesmo tempo, as criações artísticas adaptam-se, muitas vezes, às condições de exibição ou reflectem sobre elas.

¹⁵⁶ Mais do que uma reflexão sobre o conceito de *site-specific*, seus usos e instrumentalizações, interessa aqui pensá-lo enquanto processo artístico em que a incorporação, apropriação e convocação das condições físicas ou culturais de determinado lugar é fundamental para a produção, apresentação e recepção da obra (cf. Kwon, 2004: *passim*).

Specific Art and Locational Identity: “site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related” (Kwon, 2004: 1).

Joana Vasconcelos tem vindo a dedicar uma atenção particular a esta dinâmica relacional entre espaço e obra, podendo mesmo afirmar-se que parte considerável da sua criação artística foi concebida a partir deste binómio¹⁵⁷. Neste contexto, é digna de nota outra obra da artista: *Portugal a Banhos* (2010) (Fig. 28), escultura exibida na Praça do Comércio no âmbito das comemorações do centenário da República. Uma piscina, em (quase) tudo semelhante às piscinas pré-fabricadas comercializadas por todo o país, que dos seus dez metros de altura mostra o contorno geográfico de Portugal.



Figura 28 – Joana Vasconcelos, *Portugal a Banhos* (2010)

¹⁵⁷ Tomem-se como exemplo as obras *Donzela* (2007), *Varina* (2008), *Portugal a Banhos* (2010), *Kit Garden* (2012), entre outras.

Vasconcelos substituiu a horizontalidade funcional que habitualmente caracteriza as piscinas pré-fabricadas por uma verticalidade (imponente) que se destaca num dos conjuntos arquitectónicos mais emblemáticos de Lisboa: a Praça do Comércio. O Terreiro do Paço, nome pelo qual é igualmente conhecida esta praça de Lisboa por ter acolhido durante cerca de dois séculos o palácio dos reis de Portugal, foi um dos elementos centrais do plano de reconstrução do Marquês de Pombal depois do terramoto de 1755. Ainda hoje sede de ministérios e outras instituições nacionais, o Terreiro do Paço serviu durante séculos de cais de desembarque a reis e outros chefes de estado que visitavam a capital portuguesa. *Portugal a Banhos*, não sendo – como *A Jóia do Tejo* – dependente do local onde se expôs¹⁵⁸, estabelece uma ligação significativa com o espaço envolvente, que “tinha de ter uma relação com o mar e com o país” (Vasconcelos, *apud* Chorão, 2010: s/p)¹⁵⁹, segundo a artista.

O espaço, enquanto instância de mediação, é mais uma das variáveis que contribuiu para a significação da obra de arte, tendo sido também a reflexão em torno da dimensão espacial o *moto* de criações contemporâneas, principalmente a partir da década de 1960. Foi neste momento que se começou a insinuar um novo tipo de intervenção artística no espaço público – a arte pública – que se distinguiria do monumento ou escultura comemorativa por integrar na sua discursividade as significações decorrentes da sua localização. Como explica Margarida Brito Alves, as acções artísticas no espaço público “começavam assim a ser influenciadas e determinadas pelo lugar e não apenas apropriadas pelo contexto da sua inserção e, neste processo, a noção de espaço, enquanto suporte neutro, foi substituída pelas noções mais particularizadas de sítio ou de lugar” (Brito Alves, 2012: 230).

Ao colocar *Portugal a Banhos* no Terreiro do Paço, Joana Vasconcelos confere-lhe uma espécie de autoridade oficial, pois a este lugar (de memória) associam-se imediatamente ideias de decisão, governo, poder político e representação nacional. Tal como afirma Miwon Kwon: “despite the proliferation of discursive sites and fictional selves, however, the phantom of a site as an actual place remains, and our physic, habitual attachment to place regularly returns as it continues to inform our sense of identity”

¹⁵⁸ A obra, patrocinada pelo Porto de Lisboa, foi depois trasladada para a Doca de Santo Amaro, local onde ainda se encontra.

¹⁵⁹ Texto disponível em <http://www.publico.pt/local/noticia/joana-vasconcelos-expoe-piscina-no-terreiro-do-paco-para-questionar-o-pais-1462283>.

(Kwon, 2004: 165). A performance (semiótica e cultural) do espaço que alberga a escultura de Vasconcelos altera, portanto, as condições de interpelação do espectador. Por um lado, a intervenção assume-se como parte integrante do espaço público – daquele espaço público – com a cumplicidade do poder político que a acolhe na sua “arquitetura”; por outro, é presença imposta aos transeuntes.

O espectador/público tem um lugar privilegiado na economia da arte pública, sendo a proximidade com as comunidades uma das características e/ou exigências mais associadas a estas práticas/intervenções artísticas (Regatão, 2007; Kaye, 2008; Villac, 2010). Virando as costas ao rio, tal como o colar de bóias náuticas que Vasconcelos “pendurou” na Torre de Belém, *Portugal a Banhos* parece ser uma segunda torre que desafia os observadores, olhando-os de frente, e que, simultaneamente, protege o estuário do Tejo e avisa os portugueses dos perigos vindos do mar. Há, contudo, um sentido de violência e de provocação na acção criativa de Vasconcelos, como de toda a arte pública (Mitchell, 1990). Tal como os monumentos e a escultura celebrativa, as intervenções no espaço público pelo gesto criativo contemporâneo veiculam uma presença imposta, à qual os cidadãos não conseguem escapar. Como afirma W. J. T. Mitchell: “the violence associated with this art is inseparable from its publicness, especially its exploitation of and by the apparatuses of publicity” (*ibidem*: 884).

Contrariamente a outras intervenções públicas da artista, em que as comunidades foram chamadas a participar na produção da obra¹⁶⁰, *Portugal a Banhos* (2010) foi exposta no Terreiro do Paço num quadro de celebrações oficiais, sem nenhum tipo de envolvimento comunitário prévio, sendo a sua integração similar à de esculturas celebrativas ou de outras imagens, como as publicitárias, que circulam no espaço público. Como afirma W. J. T. Mitchell: “the scandalousness and obtrusive theatricality of these images hold up a mirror to the nature of commodified image, and the public spectator addressed by advertising, television, movies [...]” (*ibidem*: 884). *Portugal a Banhos* (2010) contém, na sua forma e aparato de exibição, esta problemática da imagem – que é aqui imagem de identidade – mercantilizada, pois a enorme piscina de Vasconcelos apropria-se não só das condições – materiais, dimensões, cor – daquelas que a inspiraram, como

¹⁶⁰ *Donzela* (2007) e *Varina* (2008), duas colchas em croché de algodão que foram suspensas do Castelo de Santa Maria da Feira e da ponte D. Luís no Porto, respectivamente, contaram com a participação de cerca de 1500 mulheres que produziram manualmente as duas colchas.

também do dispositivo de publicitação (imposta) que estas piscinas de produção industrial fazem uso.

Expostos normalmente ao longo de estradas ou outros caminhos, os tanques pré-fabricados ganham visibilidade, tal como *Portugal a Banhos*, na relação com o passante, mostrando-se como objectos sedutores que conduzem a um imaginário de calor, de sol, do período estival. Em suma, índices da época que, não por acaso, se conhece por *silly season*. É exactamente a faceta *silly* da portugalidade que Vasconcelos convoca.

Assim, jogando com as palavras e os sentidos de frases comuns, a metáfora ‘Portugal a banhos’ só aparentemente se detinha no seu primeiro sentido: verão e férias (ainda que na escala pequeno-burguesa e industrializada de uma piscina de jardim), palavras que conotam o corpo da piscina. Sob essa aparência risonha de simpática democraticidade, a piscina era o contorno das fronteiras de Portugal (as mais antigas e estáveis de toda a Europa, costuma acrescentar-se) e o seu corpo escavado num material de consumos baratos. Mas, se era Portugal e não os portugueses que estavam a banhos, o país ausentava-se de si mesmo, fantasma em férias capaz de se pôr a navegar sem nada dentro... deixando os portugueses onde? (Henriques da Silva, 2011: 281)

A questão retórica de Raquel Henriques da Silva possibilita a discussão sobre o simulacro Portugal, signo (vazio) de si próprio, afundado em narrativas sem referente que se (auto)reproduzem, pondo em causa a expansão, desta feita identitária, portuguesa – o Portugal da falta de incisão de que fala José Gil (Gil, 2009). Não por acaso, Jean Baudrillard inicia a obra *Simulacros e Simulação* com a imagem do mapa, tomada de empréstimo a Jorge Luis Borges¹⁶¹. “O território já não precede o mapa”, defende o autor, “nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa” (Baudrillard, 1991: 8). Estabelece-se um novo imaginário que não é verdadeiro nem falso, apenas um processo de dissuasão que funciona como hiper-realidade: a substituição dos signos do real no real. A hiper-realidade acciona uma espiral de negatividade na qual o real se prova pelo imaginário, a lei pela transgressão e o trabalho pela greve, o observador pelo observado, o país pelo mapa, como na obra de Vasconcelos.

¹⁶¹ Em “Del Rigor en la ciência”, Jorge Luis Borges conta a história de um império, onde a arte da cartografia alcançou tal perfeição que foi criado um mapa que coincidia com toda a extensão do território. As gerações seguintes consideraram o mapa inútil e ele foi abandonado aos caprichos da natureza.

"Portugal não pode deixar-se tornar numa piscina: cuidado, não nos deixemos afundar"¹⁶², avisa a artista. A associação entre Portugal e uma piscina remete obrigatoriamente para a dimensão marítima da imaginação portuguesa – o simulacro da portugalidade –, exposta em *Portugal a Banhos* como pré-fabricada (tal como o *ready-made* de Cruzeiro Seixas), como produto em série que se reproduz para consumo, numa substituição artificial e diminuída do mar (português). “Simular é fingir o que não se tem” (Baudrillard, 1991: 9), diz Baudrillard, e nesse sentido a escultura de Joana Vasconcelos simula ainda uma identidade cultural portuguesa ancorada no mar, na consciência e denúncia de que esse exercício não passa de fingimento.

Apesar das diferenças óbvias, *Portugal a Banhos* e *A Jóia do Tejo* coincidem em três aspectos fundamentais: primeiro, uma afinidade temática que encontra no mar e na sua iconografia o lugar permanente (e simulacral) da imaginação identitária portuguesa; segundo, a relação com o espaço como agente de significados que permite discutir as obras como exercícios de sobreposição de lugares de memória e, simultaneamente, da genealogia ética e estética da História da Arte; terceiro, o papel da arte contemporânea na performatividade da nação, nas comemorações e celebrações – Sete Maravilhas de Portugal e Centenário da República – que mostram uma dimensão (oficial) da representação identitária portuguesa, questão que a obra de Vasconcelos volta a levantar, de forma aguda, em *Trafaria Praia* (2013) (Fig. 29 e 30).

O barco (2)

Em Junho de 2012 era anunciado, pela Secretaria de Estado da Cultura portuguesa, que a representação portuguesa para a Bienal de Veneza do ano seguinte seria da responsabilidade de Joana Vasconcelos¹⁶³. Meses depois, a participação da artista no

¹⁶² Joana Vasconcelos, em artigo publicado pelo jornal *Público* a 22 de Outubro de 2010. Disponível em <http://www.publico.pt/local/noticia/joana-vasconcelos-expoe-piscina-no-terreiro-do-paco-para-questionar-o-pais-1462283>.

¹⁶³ O anúncio realizado dias antes de a artista inaugurar, no Palácio de Versalhes, uma exposição no seguimento dos artistas Jeff Koons e Takashi Murakami causou polémica junto do meio artístico por não ter sido acompanhado do nome do curador responsável pela escolha. Neste contexto, Pedro Lapa afirmou, em entrevista à *Arte Capital*, em Junho de 2012, que “[a] questão que me coloca reservas não diz respeito concretamente à Joana Vasconcelos. É a seguinte: penso que o Estado não tem qualquer legitimidade em escolher o artista A, B ou C. Mesmo que quem da parte do Estado escolhe seja até um catedrático na área. O Estado, o que deve fazer é delegar a escolha em alguém cientificamente creditado que, dentro das suas

certame voltava às notícias pela singularidade do projecto: levar o cacilheiro Trafaria Praia até Veneza para ser o pavilhão português. Portugal, contrariamente a outros países, nunca teve um pavilhão fixo nos *Giardini*, local onde decorrem grande parte das representações nacionais dos países participantes, tendo a participação portuguesa acontecido em locais diversos da cidade italiana¹⁶⁴. Um pavilhão flutuante que ficaria atracado em frente aos *Giardini*, durante a exposição, seria, portanto, uma solução criativa tanto em termos artísticos como logísticos e organizacionais¹⁶⁵.

Com início em 1895, a Bienal de Veneza é, ainda hoje, um dos eventos internacionais mais importantes no campo das artes plásticas. Apesar de a sua configuração original decorrer do modelo das grandes exposições universais, na sua exaltação do progresso e dos avanços tecnológicos alcançados por cada país, desde cedo se focou na produção artística visual (Alloway, 1968; Di Martino, 2007). Actualmente, o evento organiza-se em torno de dois grandes espaços: a exposição principal que decorre num

opções fundamentadas, escolhe um artista. Foi assim que aconteceu no contexto das representações portuguesas à Bienal de Veneza. Quando isso não aconteceu, no tempo do fascismo, alguns artistas recusaram representar o país. Outros não, outros aceitaram. E muitos artistas dessa geração pagaram pela frontalidade da sua posição, por vezes com custos pessoais muito elevados. A questão que me desagrada é que se trata de uma escolha de artista dirigida por um governo, o que é um ato de total arbitrariedade, porque não é uma escolha legitimada sobre um saber, cientificamente, se quiser” (Lapa *apud* Jürgens, 2012: s/p). Disponível em <http://www.artecapital.net/entrevista-143-pedro-lapa>.

¹⁶⁴ As representações portuguesas em 2009 e 2011, da responsabilidade da dupla Pedro Paiva e João Maria Gusmão e Francisco Tropa, respectivamente, decorreram no Fondaco Marcello, um espaço expositivo situado num edifício histórico de Veneza construído no séc. XVI/XVII e originalmente concebido como armazém; em 2015, ano em que João Louro representará Portugal, a exposição terá lugar no Palazzo Lredan, um palácio gótico do século XV.

¹⁶⁵ Para além de solucionar um problema que se coloca – e sempre se colocou – à representação portuguesa na Bienal de Veneza (i.e., a falta de pavilhão), todo o projecto *Trafaria Praia* assentou numa procura de soluções de financiamento e apoios para a sua concretização, que libertou o Estado de parte da carga financeira que constitui normalmente a participação no certame. Os apoios foram diversos, com origens e formatos distintos. De cidadãos privados a empresas, em ajudas financeiras ou com uma participação em géneros, o apoio ao *Trafaria Praia* assumiu-se como caso singular de envolvimento societário na representação portuguesa em Veneza. No texto que abre o catálogo sobre o projecto/objecto *Trafaria Praia*, o Secretário de Estado da Cultura português à data, Jorge Barreto Xavier, destacou precisamente esta dimensão da participação de Vasconcelos: “Joana Vasconcelos propôs um programa difícil para a participação de Portugal na Bienal de Veneza. O Estado apoia-a no limite das possibilidades presentes, onde as circunstâncias obrigam a contenção de despesas e re-afetação de recursos. O seu projecto tem uma dimensão financeira e organizacional para lá do apoio recebido, muito para lá do apoio recebido. A partir do suporte financeiro e institucional providenciado pelo Estado, a artista e a sua equipa, a par do comissário, obtiveram apoios privados e encetaram colaborações várias que garantem a representação oficial de Portugal neste evento. A todos os apoiantes deste projecto, agradeço, em nome do Governo de Portugal” (Barreto Xavier, 2013: 9).

antigo arsenal de Veneza, conhecido por *Arsenale*, da responsabilidade de um comissário convidado; e as representações nacionais que acontecem em pavilhões nos *Giardini* e noutros espaços distribuídos pela cidade.

O epicentro das representações nacionais são os *Giardini*, um espaço arborizado, onde desde 1907 vários países construíram um espaço fixo para, a cada dois anos, levarem as suas representações. O facto de Portugal não ter um pavilhão nos *Giardini*, à semelhança, aliás, de muitos outros países, sempre se apresentou como problema e entrave à participação portuguesa no certame. Joana Vasconcelos, ao propor um pavilhão móvel que permitiria uma localização (efémera) do pavilhão português junto aos *Giardini*, aproximou, pela primeira vez, a participação portuguesa do centro nevrálgico da Bienal. E fê-lo a partir de uma das mais robustas figuras retóricas da portugalidade: o barco.

O barco, enquanto meio de transporte e enquanto imagem identitária, assume-se como coincidência entre as cidades de Lisboa e Veneza, assim como entre Portugal e Itália. As relações entre os dois países foram mediadas pelo mar, “definidas pelo crescente comércio marítimo entre o Mediterrâneo e o Atlântico durante a Idade Média” (Bethencourt, 2013: 27). A estas relações, nem sempre amistosas, é transversal uma constante oscilação entre lugares de poder, entre posições de domínio sobre o mar e sobre o comércio marítimo. Ao mesmo tempo, Lisboa e Veneza são cidades em que a relação com o mar e com o rio se afirma enquanto herança histórica e realidade quotidiana. Os habitantes das duas cidades lidam diariamente com a necessidade de navegação, de se fazerem movimentar sobre águas que constituem caminhos do dia-a-dia das populações. A esta necessidade, as estruturas de governação responderam com a criação de uma rede de transportes públicos aquáticos. Os cacilheiros em Lisboa e os *vaporetti* em Veneza são os exemplos máximos destas soluções para o transporte colectivo de passageiros.

Os cacilheiros¹⁶⁶ são mesmo “o meio de transporte colectivo mais antigo da região de Lisboa” (Correia, 2013: 36), além de configurarem “uma expressão perene da alma marítima lisboeta” (*ibidem*: 36). Ao levar o Trafaria Praia, destituído de funcionalidade em 2011, para Veneza, Vasconcelos recupera e transporta, não só o barco, como também a carga identitária marítima da identidade portuguesa para um território de visibilidade artística ampliada, como é o da Bienal italiana. A obra de Vasconcelos (entre outras da

¹⁶⁶ O nome *cacilheiro* aplica-se, hoje, a todas as embarcações-ferries que atravessam o Tejo diariamente. Essa designação teve origem no facto de um dos cais destas embarcações ser em Cacilhas.

artista) “funciona num duplo registo de provocação em memória, recuperação de imagens consagradas e iconoclastia, reutilização de materiais e transformação de funções” (Bethencourt, 2013: 32). Esta lógica de recuperação-reutilização-transformação de matérias, discursos e narrativas culturais insinua-se enquanto estratégia (pós-moderna) de revisão identitária que tanto denuncia os excessos de uma pedagogia repetida da nação como os reproduz.

Existem três momentos criativos distintos em *Trafaria Praia* (2013): o cacilheiro-pavilhão que navega por Veneza e apresenta uma programação diferenciada que inclui um conjunto de mesas-redondas com o comissário e oradores portugueses subordinadas ao macrotema “Portugal: que arte, que futuro, que futuro para a arte?” e, ainda, “uma série de concertos de músicos portugueses e convidados que explora tendências musicais contemporâneas inspiradas em expressões culturais antigas”, conforme se pode ler na página oficial do projecto¹⁶⁷; o grande painel de azulejos *Grande Panorama de Lisboa (Séc. XXI)* (2013), pintado à mão, que forra o exterior do barco e constitui uma reprodução actualizada do painel *Grande Panorama de Lisboa* datado de cerca de 1700 e atribuído a Gabriel del Barco; *Valkyrie Azulejo*, de acordo com Miguel Amado, apresenta-se como “uma instalação de têxteis e luzes, cuja tonalidade dominante é o azul e branco [...], que remete para as profundezas do mar, que sempre suscitaram o interesse de artistas e escritores” (Amado, 2013: 140). Todos eles confluem num exercício reflexivo sobre uma performatividade e uma imagética (anteriores) da identidade cultural portuguesa que a artista convoca e actualiza. Aliás, a ideia de representação nacional associada à Bienal de Veneza é tomada como temática maior de *Trafaria Praia*, que se insinua como acção (irónica?) de auto-exotização da portugalidade, de reprodução e repetição de clichés da imaginação colectiva portuguesa que encontram no barco de Joana Vasconcelos uma plataforma de visibilidade.

O cacilheiro é um lugar da identidade lisboeta, o que o painel de azulejos *Grande Panorama de Lisboa (Séc. XXI)* confirma. “Com a imagem da cidade fixada no seu casco” (Salema de Carvalho, 2013: 95), o *Trafaria Praia* navega em Veneza mas reflecte Lisboa, Lisboa por fora e por dentro, pois nas suas entranhas a valquíria de Vasconcelos¹⁶⁸

¹⁶⁷ Disponível em <http://www.vasconcelostrafariapraia.com/pt/programacao/>.

¹⁶⁸ Joana Vasconcelos tem uma série de trabalhos que designa como “Valquírias”: corpos têxteis que combinam diferentes materiais e texturas e ocupam, normalmente, a arquitectura envolvente.

recupera, nas palavras de Amado, “o fundo oceânico que tem sido fonte de narrativas povoadas por criaturas estranhas e naufrágios trágicos” (Amado, 2013: 141) que marcaram (e continuam a marcar) uma dimensão mítica do imaginário português. A cortiça que forra o *lounge* improvisado da embarcação junta-se ao azulejo do painel e ao croché da valquíria para, também, por via dos materiais, se exibirem os lugares-comuns da portugalidade. Tudo no *Trafaria Praia* é Portugal como comunidade imaginada, como se a missão do projecto assentasse na acumulação, num espaço circunscrito, das imagens-síntese que representam o país. Nas palavras do comissário Miguel Amado:

Os sociólogos dizem que um país é um conceito construído, idealizado pelos indivíduos que se auto-reconhecem como parte de uma sociedade – “uma comunidade imaginada”. A elaboração desta ideia assenta em elementos que moldam a identificação de um grupo com um território comum: bandeiras, hinos e monumentos, entre outros. Por isso, acredito que qualquer projecto para a Bienal de Veneza não pode deixar de considerar, em algum nível, o carácter contingente da identidade nacional. Além disso, importa perguntar sempre o que significa representar um país. A resposta, na minha opinião, reside na definição filosófica de representação. “Representar” é “estar em vez de” – uma coisa está em vez de outra, substitui-a. Os pavilhões nos *Giardini* funcionam assim: substituem os países. (Amado, 2013: 137)

Assim, *Trafaria Praia*, que Raquel Henriques da Silva descreve como “imenso edifício flutuante, embarcação-ponte entre duas cidades cuja história e simbologia se espelha no mar” (Henriques da Silva, 2013: 73), é, “em primeiro lugar, um manifesto político” (*ibidem*: 73). Henriques da Silva refere-se à reflexão sobre a “acidentada participação de Portugal na Bienal de Veneza, nomeadamente a ausência de pavilhão próprio e as dificuldades cíclicas em alugar um espaço digno e adequado” (*ibidem*: 73) para a representação portuguesa, aspectos que o projecto de Joana Vasconcelos articula. Contudo, será na indagação sobre as possibilidades reais de representação de um país num certame artístico que a obra de Vasconcelos como manifesto (político) se poderá discutir. Leia-se Carlos Fortuna:

Em Veneza, entra-se no *TP* pelo singelo pórtico que lê “Pavilhão de Portugal”, instalado junto a um ancoradouro encortiçado. [...] O *TP* – que fora navio e é, agora, expressão artística flutuante – é agora investido também na condição de “pavilhão”. Mas um pavilhão especial, por ser diferente dos outros. A representar Portugal, enuncia-se. (Fortuna, 2013: 129)

A enunciação (performativa) não se materializa apenas na indicação presente na porta de entrada para o pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza, mas em todos os elementos plásticos e eventos que constituem o pavilhão enquanto “substituto de Portugal” naquele lugar distante. Não existe, naturalmente, uma substituição do território geográfico e político, mas de toda a imaginação que constitui a ideia de colectividade nacional portuguesa. Nuno Crespo, num texto publicado no *Público*, aquando do regresso do cacilheiro a Portugal, a 25 de Abril de 2014, em tom muitíssimo crítico questiona: “É bonito, mas será arte?”¹⁶⁹. Deixando de lado a questão de Crespo, ou uma possível resposta à mesma, assim como toda a polémica que envolveu a escolha, retomada pelo crítico, de Vasconcelos para Veneza, valerá a pena reflectir sobre todo o aparato incluído na embarcação, os “espaços bem desenhados com um aproveitamento eficaz dos materiais dos patrocinadores e mais uma loja, música ambiente e até um bar” (Crespo, 2014: s/p).

Toda esta dimensão festiva, criticada por Crespo por desviar a atenção do artefacto artístico¹⁷⁰, coloca a representação da nação num campo de performatividade constante e, também, efusiva a partir de uma diversidade de elementos e estratégias, artísticas e não-artísticas, que replicam, em simultâneo, a enunciação da representação de Portugal. O pavilhão imaginado e concretizado por Vasconcelos, ancorado ao lado, mas fora, dos *Giardini*, parece até reproduzir a localização semi-periférica que Boaventura de Sousa Santos reclama para Portugal (Sousa Santos, 1994: 53), nem centro nem periferia da Bienal de Veneza.

O excesso, traço comum à obra da artista, surge em *Trafaria Praia* não (só) como referência à dimensão física da obra, mas ao excesso de lugares de identidade portuguesa convocados, a hiper-identidade de que fala Eduardo Lourenço reproduzida performativa e plasticamente. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy associam a produção artística de Joana Vasconcelos à hiper-modernidade¹⁷¹: “une hyperbolisation, une parachèvement extrême des valeurs et processus constitutifs de la modernité elle-même” (Lipovetsky e Serroy, 2011: 273). Se a nação, grande invenção moderna, é a grande temática de *Trafaria Praia*,

¹⁶⁹ O texto de Nuno Crespo intitulado “É bonito, mas será arte?” está disponível em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/e-bonito-mas-e-arte-1633639>.

¹⁷⁰ Para Crespo, o único elemento artístico contido no projecto *Trafaria Praia* (2013) é *Valkyrie Azulejo*.

¹⁷¹ Para Lipovetsky e Serroy, “non pas une post-modernité, dont le préfixe même signifie une après, une rupture avec une modernité décrétee morte [...]” (Lipovetsky e Serroy, 2011: 273). De acordo com os autores, uma ruptura com a modernidade não teve, ainda, lugar, revelando-se na contemporaneidade uma modernidade aumentada que se projecta a partir de dinâmicas várias de espectacularização.

este projecto artístico assume-se, certamente, como prática criativa hiper-moderna, exibindo, sem complexos a identidade cultural da nação a partir daquilo que Lipovetsky e Serroy indentificam como grande característica da hiper-modernidade: “l’oeuvre fait spectacle, et même grand spectacle” (*ibidem*: 273).

Trafaria Praia configura, em caleidoscópio, uma hipérbole da portugalidade que, mesmo sendo acção irónica ou caricatural sobre a corrente de estereótipos que fixam uma pedagogia da nação portuguesa, num contínuo de repetições performativas e imagéticas, não deixa de ser uma celebração dessa pedagogia. Paulo Cunha e Silva, num texto publicado em 2009 sobre a obra de Vasconcelos, afirma que “só por equívoco ou cegueira cognitiva é que alguém poderia dizer que a sua arte é celebratória da iconografia nacional” (Cunha e Silva, 2009: 271). Contudo, a celebração não se reduz a exercícios de corroboração ou reiteração, mas prende-se com o estabelecimento de condições de visibilidade que vinculem, ainda que aparentemente, determinados símbolos e narrativas. Neste sentido, a pós-vida facultada ao *Trafaria Praia* pelo gesto artístico de Vasconcelos é apenas uma das restituições – talvez a de menor importância – que a artista efectua através da sua acção criativa. Aquilo que marca a participação portuguesa na 55ª edição da Bienal de Veneza é um regresso à coincidência entre a representação nacional de um país no evento e a representação da nacionalidade sintetizada em símbolos, ícones e índices – uma saturação sígnica da nação.

As bienais, não só a de Veneza como outras, que foram surgindo ao longo dos anos¹⁷², foram determinadas pela ideia de representação nacional que coincidiu muitas vezes com a configuração de uma identidade nacional artística (Thornton, 2008: 225). Como descreve Miguel Amado no catálogo de *Trafaria Praia*:

No início do século XX, a maioria dos países europeus presentes na Bienal de Veneza encaram o evento como um instrumento de construção de identidade nacional. É argumentável que este imperativo político faz cada vez menos sentido nos nossos dias, na medida em que a maioria dos países possui uma identidade nacional “fixa”. Contudo, dada a actual intensidade do poder transnacional e a consequente erosão das dinâmicas nacionalistas, os países manifestam uma crescente vontade em integrar eventos como a Bienal de Veneza, numa tentativa de preservar o que resta do orgulho nacional (no sentido mais idealista da expressão). É, talvez, por essa razão que,

¹⁷² Em 1951 é fundada a Bienal de São Paulo, à imagem da Bienal de Veneza. Posteriormente surgem muitas outras, em vários pontos do globo: Sydney (1973), Havana (1984), Istambul (1987), Sharjah (1993), Santa Fe (1995), Lyon (1995), entre outras.

ironicamente, a crítica do nacionalismo subjaz a muitas das participações nacionais na Bienal de Veneza. (Amado, 2013: 135)

É curioso que Miguel Amado recupere esta genealogia no contexto de *Trafaria Praia*. Apesar de defender que o projecto de Vasconcelos, comissariado por ele, se aproxima do “entendimento actual da identidade nacional” pois “se esta se constrói dia após dia, assim implicando alguma instabilidade na sua condição natural, um pavilhão flutuante afigurava-se, então, a sua metáfora perfeita” (*ibidem*: 137), o pressuposto de uma “identidade nacional fixa” portuguesa é, também, transversal ao projecto, presente até mesmo na ideia de “pavilhão flutuante”. A contradição presente no texto de Miguel Amado, que tanto refere a existência de uma “identidade nacional fixa” como caracteriza essa mesma identidade como instável, é a mesma que percorre as várias acções artísticas contidas em *Trafaria Praia*. Ainda que paródia à recorrência aos mesmos tropos de identidade – sendo a paródia entendida como estratégia desestabilizadora –, a obra de Vasconcelos insiste em exhibir, num formato espectacular, uma identidade portuguesa “fixa”, que continua a flutuar sobre as águas de rios e de mares, como nos últimos séculos de história.

Num momento em que, como defende Ciara Healy, “concerns for accurate representations of national identity have been eased by the number of curators who are currently addressing the effects of identifying artists in relation to their nationality” (Healy, 2010: 32) e a tensão entre “national remits and transnational trends has allowed exhibitions that create representations of nations to become more open than they were in the past” (*ibidem*: 33)¹⁷³, Vasconcelos retoma as estratégias de identificação artística nacional com o genuinamente português, o tradicional e o folclórico, fechando a nação sobre a sua representação popular, monumental e espectacular. Ao mesmo tempo, este exercício múltiplo, nas formas que produz, e aparentemente anacrónico mostra – ainda que, simultaneamente, critique – um tecido identitário português à deriva ou que deriva sempre no mesmo território imaginado e celebrado: o mar (português).

¹⁷³ A autora faz esta afirmação num capítulo da obra *A Multiple Belonging. New representations of national identity in contemporary international and Irish art practice* (2010) que trata a participação irlandesa na Bienal de Veneza.



Figura 29 – Joana Vasconcelos, *Trafaria Praia* (2013)



Figura 30 – Joana Vasconcelos, *Valkyrie Azulejo* (2013)

A alegria no naufrágio

A elaboração visual em torno do mar, e de muitas outras figuras, objectos, práticas e tradições associados ao universo marítimo, mantém-se na contemporaneidade como território prolífico de produção imagética da portugalidade. As obras de João Pedro Vale e Joana Vasconcelos são exemplos deste (re)tratamento do mar, e da sua iconografia, enquanto tema maior e recorrente da representação identitária portuguesa. Ao verbo transitivo “retratar” subjazem inúmeros sentidos¹⁷⁴, cabendo todos eles nas acções plásticas e performativas agenciadas por estes artistas. Primeiro, “retratar” é “fazer o retrato de”, “fazer a pintura de”, “fotografar”, “transformar em imagem”, “representar”, “descrever” e, neste(s) sentido(s), são muitos os retratos do mar, mais ou menos óbvios, oferecidos por Vale e por Vasconcelos.

“Retratar” é também “tornar a tratar”, “tratar novamente”. João Pedro Vale e Joana Vasconcelos assumem, de forma inequívoca, os seus gestos artísticos como reincidências visuais, heranças de um mar que é “sobrecarga semiótica da cultura nacional” (Gil, 2007: 7), utilizando as palavras de Isabel Capeloa Gil no excerto supracitado. Aliás, essa sobrecarga é o *moto* do seu gesto criativo que é, conscientemente, interpretação, comentário, desconstrução. Por isso, os seus trabalhos artísticos, dedicados ao universo marítimo, são quase sempre pós-imagens: criações inspiradas em imagens plásticas, performáticas, musicais, sonoras, literárias e mentais anteriores, inscritas no presente pela mediação tecnológica, mnemónica e historiográfica.

Por fim, e com a instituição do novo acordo ortográfico, retratar é “desdizer” e “mostrar arrependimento”, mesmo “mostrar arrependimento público”, ou seja, fazê-lo em condições de visibilidade ampliadas. É esta, certamente, a significação mais próxima dos exercícios articulados por estes dois artistas que, ao retratarem o mar, mostram (também) uma superfície que desdiz e se arrepende de algumas imagens que lhe deram forma. Não deixa, contudo, de se revelar, nas operações accionadas por Vale e Vasconcelos, uma tentativa redentora da imagética marítima. Transversal às obras dos dois artistas, aqui analisadas, é a dimensão espectacular dos objectos criados que, pela cor, forma e aparato

¹⁷⁴ Os vários significados atribuídos ao verbo “retratar” foram retirados de três dicionários da língua portuguesa. A saber-se, o *Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora* (2003), *Novo Dicionário Lello da Língua Portuguesa* (1999) e *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2008-2013) [em linha].

cénico construídos, os faz insinuar-se como celebrações – talvez da decadência – de uma identidade cultural portuguesa (a)fundada no mar.

Se, como afirma Eduardo Lourenço, “a História trágico-marítima é a dos portugueses devorados pelo mar” (Lourenço, 2014: 347), em referência à obra monumental compilada por Bernardo Gomes de Brito¹⁷⁵, na qual são narrados as desventuras e naufrágios dos navegadores portugueses, há uma alegria persistente nos naufrágios de Vale e Vasconcelos, cuja obra, ou pelo menos parte dela, é “devorada” pelo mar.

¹⁷⁵ *A História Trágico-Marítima* é uma compilação de descrições e notícias de naufrágios e outros acidentes marítimos, organizada por Bernardo Gomes de Brito, publicada em dois tomos em 1735 e 1736.

2. Estado novo para imagens velhas: actos de pilhagem e remediação – na obra de Pedro Barateiro e Maria Lusitano

A bem da Nação, deixe-nos trabalhar.

Frase inscrita nos tapumes que tapavam as obras preparativas da Exposição do Mundo Português

De agora em diante serei eu a descrever as cidades – disse o Kan.
– Tu nas tuas viagens verificarás se existem.

Italo Calvino, *Cidades Invisíveis*



Figura 31 – Leopoldo de Almeida, *A Soberania* (1940)

A Soberania (1940), desenhada por Cottinelli Telmo e esculpida por Leopoldo de Almeida para a Exposição do Mundo Português, dava as boas vindas aos visitantes do Pavilhão dos Portugueses do Mundo, considerado na época o mais belo e imponente pavilhão do conjunto arquitectónico que configurava a exposição. A escultura mostrava uma mulher de semblante severo, couraçada, com a mão direita segurando a esfera armilar – evidentemente pequena em comparação com a dimensão da estátua – e com a esquerda apoiando-se num lictor onde se podiam ler os nomes das diversas regiões do mundo por onde os portugueses tinham passado. A figuração (quase óbvia) da mãe pátria, da grande

nação portuguesa, serve de pretexto perfeito para discutir as estratégias discursivas que regeram a exposição: uma visualidade de largo espectro que performativizaria o espaço e o tempo.

Por um lado, a escultura fazia parte de um conjunto formado por diversas composições visuais que incluíam escultura, pintura, diferentes construções arquitectónicas monumentais e também recreativas. Por outro, a sua exponencial dimensão contrastava com outras pontuações escultóricas que povoavam as zonas limítrofes, denunciando a existência de um dispositivo de controlo sobre as condições de visibilidade de cada elemento. A fisionomia austera que se percepcionava na moldagem de Leopoldo de Almeida e que interpelava os espectadores, os adereços que ajudavam a compor a personagem, assim como toda a cenografia arquitectónica e paisagística que envolvia a figura, contrariavam a imobilidade escultórica e mostravam a performance de uma nação soberana. A titulação – *A Soberania* – era apenas ancoragem verbal que recordava a soberania como poder absoluto e perpétuo de uma República (Bodin, 1997). “Inalienável” e “indivisível”, segundo Rousseau – que transfere o poder soberano do governante para o povo –, a soberania “não é mais que a vontade geral” (Rousseau, 1996: 127) – neste caso a vontade geral dos povos constituintes do “mundo português”. Por isso, meses antes da abertura da exposição, momento em que Belém estava já transformada num autêntico estaleiro, nos enormes tapumes que escondiam os trabalhos podia ler-se: “A bem da Nação, deixe-nos trabalhar” (cf. Dias, 1996: 192).

Quando a 23 de Junho de 1940 o chefe de estado, Marechal Carmona, o presidente do Conselho de Ministros, Oliveira Salazar, e o Ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco, inauguraram a exposição comemorativa do duplo centenário da Independência Portuguesa, *A Soberania* de Leopoldo de Almeida apresentava-se majestosa, possante, imponente, protagonista de um evento que, como sugere Júlia Leitão de Barros, no seu conjunto constituiu uma “espécie de fábula contada em imagens, símbolos, frases e palavras. Todo o plano organizativo da exposição assentaria nessa premissa: dar forma a um sonho histórico” (Barros, 1996: 327). O carácter monumental (e megalómano) da exposição pretendia mostrar o novo como velho, transfigurando as construções recentes em património histórico: uma continuidade cumulativa de diversos objectos, considerados artísticos, que potenciam um sentimento de pertença ao passado (Choay, 2006: 11). E o passado é aqui entendido no sentido que lhe atribui Sérgio Gomes: “uma sequência de

episódios de florescimento no qual se expressam os elementos perenes que caracterizam o povo e conferem resistência à nação enquanto unidade política, territorial e cultural” (Gomes, 2007: 196). Neste contexto, a escolha de Belém, onde se situavam o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém, para acolher o evento está longe de ser ingénua.

Tanto a data – o duplo centenário da independência de Portugal – como o contexto internacional se apresentavam como convenientes. Em Espanha, a guerra civil devastava o território e as populações, no resto da Europa a guerra começava a assumir contornos de destruição nunca antes vista. Em Portugal, o Estado Novo desfrutava do seu período áureo. Salazar, com o anúncio da maior exposição histórica que o mundo jamais vira¹⁷⁶, começava a accionar a sua política de “orgulhosamente sós” antes da sua evocação. À devastação da guerra, Portugal respondia com uma paz festiva, uma paz solitária na Europa, mas que unia em comunhão todo o império-mundo português e mostrava a singularidade do país em comparação com as outras nações europeias. Toda a máquina do regime se colocou, portanto, ao serviço do evento que consubstanciava, num mesmo espaço, toda a “fantasia lusitana”¹⁷⁷.

O discurso ideológico do Estado Novo encontrou na Exposição do Mundo Português o seu correlato visual, não poupando esforços para inaugurar uma nova sucessão histórica que mostrava a sua acção política como consequência e necessidade natural. Os “eventos visuais” (Mirzoeff, 2002: 6)¹⁷⁸ seriam fundamentais para transmitir estes ideais, principalmente quando uma larga percentagem da população portuguesa era ainda analfabeta. De acordo com Júlia Leitão de Barros, o regime salazarista procurou, “pela mão dos artistas e a pena dos historiadores, difundir com a clareza possível, essas linhas

¹⁷⁶ Margarida Acciaiuoli inicia o quarto capítulo do seu livro *Exposições do Estado Novo* (1998), dedicado à Exposição do Mundo Português, com uma referência à primeira notícia que dá conta do evento. O anúncio coube a Oliveira Salazar e foi divulgado a 27 de Março de 1938, pelo Diário de Notícias. Com honras de primeira página, era ladeado por notícias sobre a guerra civil espanhola e sobre o último discurso de Hitler, em que o ditador alemão proclamava que nenhuma fronteira da Europa correspondia às necessidades dos seus povos. (Acciaiuoli, 1998: 108) Este claro artifício de propaganda, veiculado por discursos comparativos, atingiria o seu expoente máximo com a concretização da exposição, em 1940.

¹⁷⁷ *Fantasia Lusitana* é um filme-documentário realizado por João Canijo que estreou em 2010. O documentário de Canijo mostra o contraste entre uma realidade narrada de forma fantasiosa e fantasiada pela propaganda salazarista e a descrita nos testemunhos dos refugiados da II Guerra Mundial que passaram por Portugal. Todas as imagens que o compõem são imagens de arquivo da produção propagandística do Estado Novo, na qual a Exposição do Mundo Português é tema recorrente.

¹⁷⁸ Para Nicholas Mirzoeff, um evento “is the effect of a network in which subjects operate and which in turn conditions their freedom of action” (Mirzoeff, 2002: 6). Um evento visual é, portanto, efeito da rede contextual em que o significado acontece e por isso a construção do imaginário nacionalista do Estado Novo acontecia através da proliferação simultânea de vários quadros imagéticos que transmitiam a mesma narrativa.

invisíveis de continuidade, que uniam a grandeza do passado, do presente e do futuro de Portugal” (Barros, 1996: 326).¹⁷⁹

A história surgia como instância fundamental para falar em nome da (grande) nação portuguesa, uma história contada como aquilo que realmente aconteceu, mas que não passava de uma narrativa (contingente e construída) que accionava tanto mecanismos de esquecimento como de recordação. O que o Estado Novo propunha era, através de múltiplos artifícios discursivos, redesenhar a memória cultural do povo luso, procedendo a uma espécie de re-nacionalização. E neste projecto, o Estado Novo não deixou de ter sucesso. Leia-se Arlindo Caldeira:

Da mesma forma que consegue, na década de 30, a monopolização do poder político, o salazarismo conduz simultaneamente, e de forma convergente, um processo de hegemonização ideológica de que faz parte a imposição de um imaginário histórico colectivo. Podíamos dizer que, também aqui, há uma tentativa de normalização, transformando a diversidade de memórias numa só, a oficial, que se pretende fazer passar por memória nacional. (Caldeira, 1995: 122)

Assim, uma década após ter chegado ao poder, António de Oliveira Salazar alcançou não só um “poder praticamente absoluto”, como “conseguiu inventar um país” (Matos, 2010: 244). Resumir o discurso ideológico-propagandístico do Estado Novo à tríade “Deus, Pátria e Família” é já um lugar-comum. Deve, no entanto, dizer-se que a banalização da síntese enunciada não a afasta da verdade, pode apenas encapotar a complexidade da tese que a antecede. Era nesta tríade que se reificava uma forte moral católica, um controlo rígido dos costumes e a consolidação de uma hierarquia patriarcal, em que Salazar surgia como uma supra-figura do pai que tinha a seu cargo a educação dos filhos, todos os portugueses. Desta educação fazia parte um afirmar e reiterar constantes do carácter imperial da nação portuguesa, da possibilidade de superação das dificuldades económicas vividas no país pela sua vocação histórica de nação colonizadora (Cabecinhas e Cunha, 2003: 11).

Já antes de chegar ao poder, Salazar¹⁸⁰ assumia de forma muito clara o ideário nacionalista que regeria a sua acção política, mas a consagração de uma identificação

¹⁷⁹ Sobre a relação entre arte e Estado Novo veja-se Acciaiuoli (1998, 2008) e Pereira (2008).

¹⁸⁰ Num discurso proferido a 1 de Dezembro de 1909, Salazar afirmava: “Não! Portugal não deve morrer! Ele deve viver para os mundos que descobriu, para as nações que assombrou com as cintilações da sua grandeza e heroísmo. Não há a descobrir novos mundos, nem a guerrear estranhas nacionalidades: mas há a fazer uma

popular com os seus ideais só se efectivou quando o aparelho salazarista conseguiu controlar a instituição escolar e os meios de comunicação social (cf. Caldeira, 1995). Uma história essencialista, uma síntese polarizadora de comunidade nacional e uma mitificação dos feitos portugueses começam a ser veiculados por estes *media*. Contudo, desde cedo se percebeu que não seriam suficientes. Havia uma consciência clara de que o estabelecimento de um regime escópico regia a dinâmica da identificação com determinados valores. Não será uma coincidência o facto de a emergência dos regimes totalitários europeus coincidir cronologicamente com a entrada em cena de uma nova gramática do visual, resultado da normalização da fotografia e de um aperfeiçoamento do cinema. Como explica Arlindo Caldeira, a noção da importância que detinha a visualidade, por parte do regime salazarista, começa por ser permeada pelo evidente investimento em múltiplos veículos discursivos:

Além da escola e da propaganda política, outras formas são utilizadas na manipulação da memória, formas essas eventualmente mais eficazes, sobretudo para uma população maioritariamente não alfabetizada. Trata-se daquilo a que podemos chamar a *cenografia histórica* e que se traduz quer na recuperação de alguns monumentos quer numa verdadeira febre comemorativista que se manifesta, para lá dos discursos e dos inevitáveis congressos, em espectáculos populares, cortejos e grandes exposições e se perpetua através da estatuária e da toponímia. (Caldeira, 1995: 128)

A criação de um mecanismo de identificação com o aparelho ideológico salazarista começava, contudo, dentro da sala de aula, onde o colonialismo, por exemplo, se apresenta completamente naturalizado: a grande missão portuguesa.¹⁸¹ Nos manuais escolares surgem, no final da década de 1930, ainda que de forma arcaica, referências óbvias aos discursos professados pelos agentes do regime. A conhecida *Lição de Salazar*¹⁸² funciona como exemplo claro destes exercícios. Ao mesmo tempo, os meios de comunicação estabeleceram-se como instância legitimadora do poder, transmitindo a campanha

obra grandiosa de paz, há a formar cidadãos tão bons portugueses do século XX, como outros foram do século XVII” (Salazar *apud* Gomes, 2007: 195).

¹⁸¹ Sobre o ensino na política do Estado Novo veja-se também Carvalho (2005).

¹⁸² Em 1938, foi publicado um conjunto de sete cartazes didácticos – materiais a serem utilizados nas escolas portuguesas – intitulados *A Lição de Salazar*. Como afirma Maria Margarida Remédio, “estes cartazes, pretendiam enaltecer a obra realizada por Salazar em vários domínios, formar a população de acordo com os ideais defendido pelo regime, enaltecendo a década do governo de Salazar” (Remédio, 2012: 125).

histórico-patriótica levada a cabo pelo Estado Novo, tendo a acção destes *media* sido seminal durante a vigência do regime (Rebello, 1999; Matos, 2010; Rosas, 2012).

Neste contexto, há que mencionar a importância de António Ferro, director do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e agente da prossecução de um novo regime visual – uma “estetização política” (Ramos do Ó, 1999) – que regesse a forma como Portugal olhava para si próprio, e a imagem do país que projectava para o exterior. Ferro fazia a apologia de uma “política do espírito”¹⁸³ que teria de ser transmitida por uma “campanha do bom gosto”. Como explica Graça dos Santos, esta campanha constituiria “marca inapagável de uma acção mista de modernismo mundano e de nacionalismo desenfreado, que procurou organizar a vasta matéria do Estado Novo e sobretudo fornecer-lhe um imaginário” (Santos, 2008: 65). Chamado a assumir o cargo de director do SPN em 1933, lugar que manteve até 1949, o antigo editor da revista *Orpheu* tinha assistido ao *boom* do universo cinematográfico, que, tal como afirma Margarida Acciaiuoli, “mostrara a Ferro, com invulgar pertinência, que era possível integrar e religar aspectos da realidade numa expressão resumo dotada de vigor e autonomia bastantes para colmatar a fragmentação da realidade e até ultrapassar a lógica da dispersão em que ela sempre se manifesta” (Acciaiuoli, 2008: 18).

Foi, portanto, durante o mandato de Ferro à frente da propaganda e política cultural nacionais que surgiu o *Jornal Português*, um conjunto de edições de actualidades cinematográficas, dirigido por António Lopes Ribeiro, promovido e financiado pelo SPN. Com 95 edições, entre 1938 e 1951, o *Jornal Português*, para além de veicular uma consolidação da ideologia estado-novista, surge precisamente no momento em que se começam a preparar as celebrações do duplo centenário, contribuindo para a exaltação dos

¹⁸³ Sobre a “política do espírito” disse António Ferro, em 1932: “O desenvolvimento premeditado, consciente, da Arte e da Literatura é tão necessário, afinal, ao progresso de uma nação, como o desenvolvimento das suas ciências, das suas obras públicas, da sua indústria, do seu comércio e da sua agricultura (...). A Política do Espírito (Paul Valéry acaba de fazer uma conferência com o mesmo título) não é apenas necessária, se bem que indispensável em tal aspecto, ao prestígio exterior da nação: é também necessária ao seu prestígio interior, à sua razão de existir. Um povo que não vê, que não lê, que não ouve, que não vibra, que não sai da sua vida material, do Dever e Haver, torna-se um povo inútil e mal-humorado. A Beleza – desde a Beleza moral à Beleza plástica – deve constituir a ambição suprema dos homens e das raças. A literatura e a arte são os dois grandes órgãos dessa aspiração, dois órgãos que precisam de uma afinação constante, que contêm, nos seus tubos, a essência e a finalidade da Criação” (Ferro *apud* Guedes, 1997: 63).

valores pátrios (Piçarra, 2006: 193)¹⁸⁴. Salazar apoiava relutantemente a iniciativa cinematográfica, pois considerava-a demasiado dispendiosa e não lhe reconhecia eficácia política. No entanto, mesmo depois do afastamento de Ferro do SPN – que se torna, entretanto, Secretariado Nacional da Informação (SNI) –, as actualidades noticiosas regressam em 1953, passando a designar-se *Imagens de Portugal*¹⁸⁵.

São estas imagens que servem de matéria-prima para o vídeo-instalação *Composição* (2007) (Fig. 32-41) de Pedro Barateiro. A obra do artista tem insistido num processo de “escavação arqueológica” através de uma “prática de apropriação de imagens” (Flórez, 2007: 178-179), ou em “usar o que já existe” (Crespo, 2015: 13). Neste contexto, Barateiro dedicou largos períodos à pesquisa no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa. Um dos focos da sua investigação foram as imagens cinematográficas de propaganda filmadas e divulgadas durante a vigência do Estado Novo. *Composição*¹⁸⁶, com 4’21”, resulta exactamente deste exercício de exploração e reutilização de imagens anteriores que possibilita uma “composição” de novos significados para estes quadros imagéticos. O artista procede, assim, a uma reconstrução hermenêutica destas narrativas, colocando-as, simultaneamente, em novas circunstâncias de recepção. Desta forma, os processos de disseminação destas imagens, difundidas inicialmente num contexto ideológico específico, têm uma dimensão significativa na pós-vida destes artefactos visuais.

O Arquivo e a (re)apresentação do passado

Existem, na acção de Barateiro, ecos dos movimentos descritos por Walter Benjamin em *Excavation and Memory*:

He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging. Above all, he must not be afraid to return again and again to the same matter; to scatter it as one scatters earth, to turn it over as one turns over the soil. For the

¹⁸⁴ Maria do Carmo Piçarra tem vindo a dedicar-se de forma particularmente prolífica à investigação sobre o cinema de ficção e não-ficção durante o Estado Novo. Neste contexto, Piçarra publicou dois importantes volumes sobre o tema, a saber-se: *Salazar vai ao cinema – o Jornal Português de actualidades filmadas* (2006) e *Salazar vai ao cinema II – a “Política do Espírito” no Jornal Português* (2011).

¹⁸⁵ O jornal de actualidades *Imagens de Portugal* contou com 449 edições entre 1953 e 1970.

¹⁸⁶ Para além de *Composição*, o artista apresentou também outros trabalhos a partir desta pesquisa. Tomem-se como exemplos *Identidade em Construção* (2006) e *Travelogue* (2006).

“matter itself” is no more than the strata which yield their long-sought secrets only to the most meticulous investigation. That is to say, they yield those images that, severed from all earlier association, reside as treasures in the sober rooms of our later insights – like torsos in a collector’s gallery. [...] And the man who merely makes an inventory of his findings, while failing to establish the exact location of where in today’s ground the ancient treasures have been stored up, cheats himself of his richest prize. (Benjamin, 1999: 576)

O próprio trabalho de investigação de Benjamin pautava-se por práticas arquivísticas rigorosas, tendo escrito “conscientemente para o futuro, construindo desde muito cedo arquivos dos seus escritos” (Leslie, 2009: 11). Eram, contudo, arquivos vivos que acumulavam correcções, enquanto revelavam palimpsestos, anotados, remissivos e dispersos. Muitos cadernos e volumes redigidos pelo autor eram entregues a amigos acompanhados de um pedido para que fossem guardados cuidadosamente (*ibidem*: 12). Benjamin era um arquivista e Barateiro, na sua obra, mostra-se como colecionador de arquivos. Como afirma o próprio Benjamin, “the life of a collector manifests a dialectical tension between the poles of disorder and order” (Benjamin, 1999: 487). É esta tensão que se insinua em *Composição* que desordena não só a ordem do arquivo, entendido na sua acepção de repositório estático e normativo, como a ordenação subjacente ao produto cinematográfico que se revela como unidade através da montagem, essa operação que, como explica Deleuze, “se apoia nas imagens-movimento para lhes soltar o todo, a Ideia, isto é a imagem do tempo” (Deleuze, 2004: 47).

Por isso, a acção de Barateiro é arqueológica, tal como a de Michel Foucault na sua *Arqueologia do Saber*, tomando ambos o arquivo como objecto (abstracto e concreto). Barateiro, como Foucault, aborda o arquivo enquanto superestrutura de constituição e modificação de acontecimentos enunciativos que, no seu contexto social, cultural, económico e político, forma o(s) discurso(s). Ou seja, é o arquivo que define (e revela) as condições de inscrição sensível das várias práticas discursivas – a dizibilidade, a visibilidade, a recordação e o esquecimento –, assumindo-se como “o sistema geral da formação e da transformação de enunciados” (Foucault, 2014: 179). Neste sentido, o arquivo enquanto objecto, material ou tema é sempre impulsor de uma reflexão sobre as condições epistemológicas das épocas em que se inscreve e reinscreve.

Barateiro partilha com outros artistas contemporâneos o fascínio pelas imagens de arquivo – Hal Foster chama-lhe “impulso” (Foster, 2006) – que servem de matérias-primas

à criação artística e pode afirmar-se com Sven Spieker que os arquivos funcionam como uma espécie de correlato tecnológico da memória (Spieker, 2008: 175). A recuperação de documentos arquivísticos como estratégia de discussão do passado em forma de memória (e também de história) apresenta-se como manobra plástica recorrente na produção artística contemporânea¹⁸⁷. No seu livro *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*, Simone Osthoff defende que as acções dos artistas contemporâneos sobre o arquivo produzem uma alteração das suas condições ontológicas – passando-se de um arquivo que opera como repositório de documentos para um arquivo que representa um instrumento dinâmico e produtivo (Osthoff, 2009: 11). A hipótese que Osthoff propõe é a de que o arquivo, enquanto obra de arte, desafia a noção de história como discurso baseado numa cronologia de documentos e, neste sentido, o arquivo já não é estável e retroactivo, mas produtor de novos significados (*ibidem*: 11). Em *Composição*, o recurso ao arquivo apresenta-se, precisamente, como forma de discussão dos vários formatos e camadas do passado: o passado das imagens e um outro passado, ainda anterior – o passado da nação – transmitido nas imagens originais como unidade histórica. A obra de Barateiro regenera (ou degenera) esse(s) passado(s) no presente, a partir de uma perspectiva crítica e analítica. O artista responde assim ao impulso arquivístico na arte descrito por Hal Foster. Para o crítico norte-americano, “in the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present” (Foster, 2006: 143).

Este “impulso” é transversal a toda a produção cultural e também académica. A viragem arquivística, uma aproximação continuada aos arquivos enquanto artefactos culturais (Stoler, 2002: 87), tem-se manifestado nas mais diversas disciplinas, transformando o arquivo em tema e objecto de investigação recorrente. Aliás, Foster, ao escolher a palavra “impulso” para designar esta recorrência na produção artística admite a herança semântica do impulso paranóico freudiano: o investimento dos sujeitos em relações e representações que se repetem de forma obsessiva. Mas terá sido Jacques Derrida o precursor do diagnóstico da patologia do arquivo, quando em 1995 publica *Archive Fever. A Freudian Impression (Mal d’Archive: une impression freudienne*, no original). De acordo com Derrida, o arquivo é já um lugar enfermo, cativo da sua própria

¹⁸⁷ Sobre a apropriação de imagens de arquivo nas manifestações artísticas veja-se também Merewether (2006) e Van Alphen (2007).

ambivalência que o transforma em território de violência, de destruição e erradicação do passado.

Because the archive, if this word or this figure can be stabilized so as to take a signification, will never be either memory or anamnesis as spontaneous, alive and internal experience. On the contrary: the archive takes place at the place of originary and structural breakdown of the said memory. *There is no archive without a place of consignment, without a technique of repetition, and without a certain exteriority. No archive without outsider.* (Derrida, 1996: 11)

Será essa dimensão exterior do arquivo, a sua condição de intrínseca visibilidade que reforça o seu potencial de violência, pois camufla o controlo e a censura que regem a sua constituição inclusiva e exclusiva, e administra a sua acessibilidade. O arquivo é, portanto, um espaço e uma estratégia de governamentalidade (Foucault, 1994), ao conseguir controlar as persistências do passado em determinados formatos e regras de catalogação, ordenação e acesso. *Composição* de Pedro Barateiro apresenta-se, assim, como exercício meta-reflexivo ao contribuir para a exterioridade arquivística e conduzir a discussão para a axiologia do documento-arquivo. Neste sentido, a sua vídeo-instalação não se baseia apenas em arquivos, mas como sugere Foster, “[...] produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private” (Foster, 2006: 145). Serão estas possibilidades múltiplas (e ambíguas) que desencadeiam o impulso arquivístico na contemporaneidade – o uso do arquivo e a exibição, concomitante, dos seus usos anteriores e das regras complexas que conduzem a inscrição e não-inscrição de enunciados, através dos tempos.

Hal Foster reconhece que este impulso não é novo, existindo longa linhagem de inclusão de técnicas e materiais de arquivo na história da arte. Sven Spieker, por exemplo, localiza o início desta linhagem nas vanguardas históricas do início do século XX (Spieker, 2008)¹⁸⁸. Para Foster, aquilo que a arte contemporânea inaugura é o tratamento do arquivo como gestos de conhecimento alternativo ou contra-memória (Foster, 2006: 144). Pedro Barateiro actua através destes gestos, exibindo o arquivo como território de construção epistemológica, a partir do pressuposto de que o arquivo nunca é neutro, mas uma

¹⁸⁸ A tese defendida por Sven Spieker é a de que as práticas artísticas contemporâneas a partir do arquivo reactivam e reagem às acções operadas pelas vanguardas históricas, no início do século XX, em relação ao arquivo enquanto forma moderna de objectificação e fetichização do tempo linear e do processo histórico (Spieker, 2008).

articulação de conhecimento e poder, como defende Allan Sekula (Sekula, 2003). O espectador de *Composição* não sabe exactamente onde ou quando a sucessão de acções mostradas decorre, quem são os protagonistas ou os autores das imagens, cujo nome não é referido. O artista parece querer denunciar a ausência de referencialidade que marca as imagens primeiras, apagando todos os artificios que veiculavam essa referencialidade e exibiam essas construções visuais como reproduções de um Portugal *real*. A revisão dessas imagens, na actualidade, permite discernir não só o que essas imagens mostram, mas também aquilo que escondem: quais as figuras que cabiam, ou não, no imaginário estado-novista, o visível e o invisível como instâncias políticas da visualidade (Mirzoeff, 2002).

A locução que acompanhava as actualidades noticiosas, guiava o espectador e garantia uma ancoragem de significados é apagada pelo artista¹⁸⁹. Essa acção de rasura intencional apela, por um lado, à polissemia da imagem liberta da acção pedagógica subjacente às descrições verbais que (muitas vezes) a acompanham; e, por outro, assume-se como imposição de um modo de ver alternativo – um conhecimento alternativo, como lhe chama Foster – a partir do visual, do visível e do invisível. As imagens (cinematográficas), tal como o arquivo, não são neutras e a sua observação, que é sempre interpretação, delata o conjunto de regras que governaram a sua produção, difusão e recepção, assim como cria novas circunstâncias (éticas e estéticas) de visionamento.

Em 2013, o Museu Coleção Berardo apresentou a exposição “Entre Memória e Arquivo”, com curadoria de Ruth Rosengarten. A exposição que abordou o tema a partir do *medium* fotográfico e das suas afinidades com as propriedades arquivísticas, nomeadamente as acções de inclusão, exclusão e omissão (Rosengarten, 2013), inclui-se nesta linha de análise que reflecte sobre um arquivo que, para além de incluir imagens, partilha com elas, na sua ontologia, um potencial de controlo político. No seguimento do exercício curatorial, Rosengarten publicou o livro *Between Memory and Document: The Archival Turn in Contemporary Art*, no qual a autora diagnostica uma viragem arquivística na produção artística que não constitui uma mudança de paradigma, mas sugere, principalmente, uma questão de ênfase no estatuto do documento enquanto elemento constituinte da arte contemporânea (*ibidem*).

¹⁸⁹ Existem duas versões da obra *Composição* de Pedro Barateiro, uma em que o artista apresenta o vídeo sem nenhum acompanhamento sonoro, que se analisa aqui, e outra em que às imagens são sobrepostas locuções de excertos de textos de Henri Lefebvre, Guy Debord e Gertrude Stein.

A vídeo-instalação de Pedro Barateiro baseia-se, portanto, e em primeira instância, numa hermenêutica do documento enquanto registo histórico e também mnemónico. Simultaneamente, Barateiro reflecte sobre a própria genealogia do vídeo enquanto *medium* artístico decorrente das possibilidades tecnológicas, estéticas e éticas do cinema, o que permite observar o arquivo, entendido agora como suporte medial, como produtor de significado cultural (Ernst, 2013). Neste sentido, a obra de Barateiro assenta numa “actividade estratográfica” (Crimp, 1991: 186) que, através de estratégias várias – citação fragmentação, enquadramento, cenografização –, interroga os vários estratos da representação, as várias dimensões que interagiram e interagem para fazer as imagens significar. E pode afirmar-se com Douglas Crimp que “we are not in search of sources or origins, but structures of signification: underneath each picture there is always another picture” (*ibidem*: 186). Sob as imagens videográficas de Barateiro estão as imagens cinematográficas da propaganda do Estado Novo, mas sob essas imagens estão ainda todos os quadros imagéticos que concorriam para a representação do Portugal da época e de uma identidade nacional inventada pelo Estado Novo.

As matérias-primas de *Composição* são, portanto, vestígios tecnológicos de sugestão mnemónica: veículos de consagração de uma ilusão histórica que deveria funcionar como memória nacional unificada, replicando as técnicas unificadoras da montagem cinematográfica; em suma, testemunhos visuais de uma pedagogia anterior da nação. Estas imagens promoviam, originalmente, um conjunto de valores, aspirações, ideias e sentimentos, baseados num passado histórico, que pretendia unir todos os membros da comunidade num lugar partilhado de memória colectiva. Neste sentido, pode afirmar-se que a consciência histórica funciona não poucas vezes como sinónimo de identidade colectiva (Olick, 2008: 151).¹⁹⁰

Desde que Halbwachs, na sua obra *Le cadre sociaux de la mémoire*, publicada por primeira vez em 1925, apresenta a tese que estabelece a memória como produto de influências múltiplas (convenções familiares, sociais, normas culturais vigentes, etc.), que

¹⁹⁰ Susana S. Martins e António Pinto Ribeiro apresentam, num artigo publicado em 2014, “a fotografia artística contemporânea como identidade pós-colonial”. Apesar de a cartografia artística que orienta a reflexão ser principalmente africana e de a tónica se colocar no *medium* fotográfico, é possível acompanhar os autores na observação do arquivo enquanto dispositivo que concorre para a produção, sempre instável, de uma identidade cultural colectiva que se forma (também) através de uma memória partilhada, como problematiza a obra de Barateiro.

a memória colectiva é entendida como instância não só mediada, mas estruturada em sociedade (Halbwachs, 1995). A memória que já não habita apenas a subjectividade individual, mas decorre do contexto social, é, portanto, território intrincado de relações de poder, articuladas a partir de políticas de memória que estabelecem o que é recordado e/ou esquecido (Huysen, 2003). Jan Assman cunha produtivamente o termo “mnemohistory”, que, segundo o autor, “is concerned not with the past as such, but only with past as it is remembered” (Assman, 1998: 8-9). Isto quer dizer que a “mnemohistória” é o processo de produção de passado no presente. Neste sentido, aquilo que a propaganda estado-novista pretendeu foi uma manipulação do modo como o passado era recordado – uma activação “mnemohistórica”. O tempo do arquivo é, conseqüentemente, decorrente dessa activação, actuando, tanto no passado como no presente, como forma de dominação sobre a recordação e o esquecimento. Os vários estratos discerníveis na “composição” de Barateiro possibilitam, por um lado, observar a significação resultante da reutilização de imagens de propaganda; e por outro, reflectir sobre as estratégias de orientação do olhar e as imagens como veículos da produção de regimes de verdade e de manipulação colectiva.



Figura 32 – Pedro Barateiro, *Composição* (2007)



Figura 33 – Pedro Barateiro, detalhe de *Composição* (2007)



Figura 34 – Pedro Barateiro, detalhe de *Composição* (2007)



Figura 35 – Pedro Barateiro, detalhe de *Composição* (2007)



Figura 36 – Pedro Barateiro, detalhe de *Composição* (2007)



Figura 37 – Pedro Barateiro, detalhe de *Composição* (2007)



Figura 38 – Pedro Barateiro, detalhe de *Composição* (2007)



Figura 39 – Pedro Barateiro, detalhe de *Composição* (2007)



Figura 40 – Pedro Barateiro, detalhe de *Composição* (2007)



Figura 41 – Pedro Barateiro, detalhe de *Composição* (2007)

A exposição, a história e o tempo

Não será por acaso que o vídeo de *Composição* se inicia com uma sequência de imagens da visita a uma exposição, confrontado o espectador com os exercícios de exibir e observar imagens. As acções de exibição são estruturas de governamentalidade e representam exercícios de poder sobre o espectador, capturado pela lógica de organização do olhar subjacente ao acto de expor (Hooper-Greenhill, 1992; Bennett, 1995, 2004). A construção de um dispositivo de exibição tem sempre como objectivo instituir o olhar dos visitantes (Alpers, 1991; Bal 2006; Lavine e Karp, 1991) através de estratégias múltiplas que condicionam as acções sociais e também físicas dos observadores.

A invenção moderna da nação coincide com o surgimento dos museus no contexto de um conjunto geral de desenvolvimentos em que a cultura começa a ser observada como ferramenta governativa necessária e veículo privilegiado para o exercício de novas formas de poder (Bennet, 1995:19). Neste contexto, os museus e as acções expositivas apresentaram-se, logo no século XIX, como territórios fundamentais de invenção da nacionalidade. Como afirma Sharon Macdonald:

Museums, already established as sites for the bringing together of significant ‘culture objects’, were readily appropriated as ‘national’ expressions of identity, and of the linked idea of ‘having a history’ – the collective equivalent of personal memory. This did not necessarily mean that all that was on show had necessarily to be ‘of the nation’, though ‘national’ artefacts and art works were an important strand. Just ‘having a museum’ was itself a performative utterance of having an identity and this formula was ‘pirated’ or replicated at other levels of local governance [...]. (Macdonald, 2003: 1)

As imagens que Barateiro elege nessa primeira sequência mostram os artefactos expostos e os visitantes, entre os quais se distinguem altas figuras da nação pela ênfase colocada nas imagens da sua entrada na exposição. A presença destas figuras compõe uma narrativa dupla que articula uma exibição do poder da nação e o poder da exibição da nação. Na sua maioria objectos bidimensionais – fotografias, desenhos e posters –, os quadros imagéticos que constituem a colecção exposta remetem para temas e motivos distintos com a predominância de rostos e paisagens em que pontualmente se revelam territórios coloniais. Simultaneamente, são perceptíveis os dispositivos de exibição que

auxiliaram as condições de visibilidade dos objectos mostrados – mesas e estruturas verticais de madeira que suportam as peças – e obrigam o espectador a seguir determinados percursos. Alternando entre imagens panorâmicas e planos aproximados, os artefactos parecem devolver o olhar dos visitantes, principalmente quando mostram rostos, sujeitando-os à observação. Leia-se Miguel Caissotti:

Assim, é também essa primeira sequência que sintetiza a metodologia de trabalho do artista. A realidade resulta, não das imagens disponibilizadas, mas da mediação que estas estabelecem em determinado contexto social ou ideológico. A sua recomposição em condições inovadoras de percepção configura a constituição de uma plataforma de passagem para a criação artística e para um modelo perspectivista de significação, ou seja, a objectivação de uma determinada e nova visão do mundo. (Caissotti, 2007: s/p)

Barateiro replica assim, não só as imagens das actualidades noticiosas, como também a sua estratégia de constituição de sujeitos (de nacionalidade) – a *mediação em contexto ideológico* – que o artista reconfigura e reencena. Ao trazer, para uma exposição presente, uma outra situada no passado que já *per se* transmitia um tempo diferido, Pedro Barateiro sublinha a importância da produção de temporalidades que configuram a história e a memória, promovendo sentimentos de pertença. O museu (assim como a exposição) é dotado de tecnologias singulares de representação que não exprimem apenas identidades, mas as constituem. De acordo com Lavine e Karp: “decisions about how cultures are presented reflect deeper judgments of power and authority and can, indeed, resolve themselves into claims about what a nation is or ought to be as well as how citizens should relate to one another” (Lavine e Karp, 1991: 2).

Neste contexto, a exibição de artefactos de outras culturas era essencial para as nações colonialistas que, assim, comprovavam o seu domínio e controlo mesmo para lá das fronteiras nacionais (cf. Macdonald, 2003: 3). A exposição de quadros imagéticos e objectos oriundos das colónias foi estratégia fundamental da propaganda do Estado Novo. As exposições – também coloniais¹⁹¹ – apresentaram-se, durante toda a vigência do

¹⁹¹ A primeira grande realização de um evento de propaganda colonial acontece na Exposição Colonial do Porto, em 1934, que pode ser considerada como embrião da secção colonial da Exposição do Mundo Português e mesmo da exposição no seu todo, “[...] apostada na massificação da consciência imperial, evidenciando desde logo parte das características que modelam futuros acontecimentos deste teor, a saber: papel nuclear do Estado; carácter prioritariamente nacional(ista) dos discursos e das imagens, privilegiando

regime, como eixos fundamentais da construção do imaginário nacional colonialista (Acciaiuoli, 1998; Gomes, 2014; Vargaftig, 2014). Desta forma, como descreve Nadia Vargaftig, “dentro e fora do país, na metrópole e nas Colónias, feiras, certames e exposições sucederam-se e formaram uma geração de Portugueses na ideologia imperial de Salazar, juntamente com outros *media* e outros actores da vida social” (*ibidem*: 343).

O cinema constituiu inequivocamente um desses *media*. Para além da exibição de artefactos artísticos e etnográficos, a propaganda estado-novista encarregou-se de produzir e difundir imagens-movimentos dos territórios ultramarinos. Neste contexto, não será de estranhar que às imagens da visita à exposição, em *Composição*, se sucedam panoramas das colónias portuguesas que se apresentam na dicotomia – constitutiva do olhar colonial – que opõe primitivo e civilizado. Longos quilómetros de florestas alternam com imagens de zonas urbanizadas ou terrenos agrícolas ordenados, uma marca óbvia da domesticação da natureza pela acção humana. Ao mesmo tempo, são mostrados a chegada de um avião e o panorama de uma cidade confrontada de imediato com imagens de zonas rurais. Estas alternâncias mostravam não só aquilo que já tinha sido feito pelo colonizador, enquanto agente de progresso, como aquilo que ainda se poderia e deveria fazer. O trabalho em curso na construção de uma barragem tem, portanto, lugar de destaque no decorrer da sequência.

Apesar de estas imagens escaparem ao enquadramento da “exposição”, a referência a modelos expositivos mantém-se ao longo de toda a “composição” de Barateiro, pois os temas/motivos, bem como as estratégias discursivas, coincidem com os princípios que orientavam os eventos de exibição do regime salazarista, colocando sempre a ênfase no carácter colonialista e progressista da nação. Aliás, a celebração da nacionalidade constituía missão e manifesto das grandes exposições universais que serviram de modelo ao paradigma de exibição vigente durante o Estado Novo. Com origem no século XIX, estas grandes exposições – universais, coloniais ou industriais – constituíam, como explica Robert Rydell: “remarkably complex events that served multiple functions as architectural laboratories, anthropological field research stations, proto-theme parks, engines of

de modo explícito a representação centrada na história dos descobrimentos e da colonização portuguesa, bem como a acção colonizadora do Estado Novo” (Paulo, 1996: 328).

consumerism, exercises in nationalism, and sites for constructing seemingly utopian and imperial dream cities of tomorrow” (Rydell, 2006: 136).

As exposições universais, assim como os museus modernos¹⁹², assumiram-se como lugares de constante encenação de uma história nacional (Haan, 2006) edificada sobre uma lógica progressista de melhoramento continuado, em prol do (grande) futuro da civilização. Para tal, investiram numa construção de temporalidades que asseguravam a assimilação de uma consciência histórica unívoca por parte dos seus visitantes (Bennett, 2004)¹⁹³. Johannes Fabian identifica a *temporalização* como estratégia basilar na criação de novos regimes de verdade:

Em termos linguísticos, a temporalização refere-se aos diferentes meios que uma linguagem possui para exprimir relações temporais. Em termos semióticos, designa a constituição de relação entre signos e referentes culturais. Ideologicamente, a temporalização produz o efeito de situar um objecto de discurso num quadro cosmológico, de tal forma que a relação temporal se torna central e tópica (por exemplo, para além das relações espaciais e contrariando-as). Por fim, temporalizar – tal como outras instâncias de fala – pode ser uma função deíctica. Nesse caso, uma “referência” temporal não pode ser identificável, a não ser na intenção e nas circunstâncias de um acto-de-fala. (Fabian, 2005: 67)

Neste sentido, há uma intencionalidade clara na instrumentalização do tempo – a temporalização é performativa –, sendo possível, no caso do Estado Novo, identificar uma insistência na temporalização dos imaginários. A temporalidade, diz Fabian, “não é uma propriedade casual do sistema histórico; a temporalidade constitui um sistema semiótico ao dotar os seus significantes de significado” (*ibidem*: 71). Por isso, e tal como sustenta Guy Debord, “a história existiu sempre, mas não sempre sob a sua forma histórica. A

¹⁹² Em *The Birth of the Museum. History, Theory and Politics*, Tony Bennett identifica o “museu moderno” com os museus surgidos no séc. XIX que apresentavam, mediante determinados “dispositivos de exibição”, a lógica da modernidade no seu carácter progressista de investimento tecnológico. Bennett defende que existiu “[...] a variety of different ways in which the layout of late nineteenth-century natural history, ethnology, and anatomy collections was calculated so as to allow the visitor to retread the paths of evolutionary development which led from simple to more complex forms of life” (Bennett, 1995: 22).

¹⁹³ Numa outra obra, *Past Beyond Memory: Evolution, Museums, Colonialism*, Tony Bennett sustenta que, no final do século XIX, os princípios que regeram a classificação e exibição nos museus tiveram um papel central na forma como o passado se começou a tornar discernível e visível. Por um lado, os museus funcionavam como laboratórios destas disciplinas, fornecendo um contexto integrado para os novos passados que estas ciências tornaram cognoscíveis; por outro, as práticas expositivas que traduziam o passado como parte significativa da cultura da época, transformando as exposições em espaços de governamentalidade e controlo (cf. *idem*, 2004: 2).

temporalização do homem, tal como ela se efectua pela mediação de uma sociedade, é igual a uma humanização do tempo” (Debord, 1991: 101). O aparelho ideológico do Estado Novo humanizou o tempo, instaurando artificialmente sistemas e categorias temporais – uma taxonomia do tempo – através de uma enunciação presente que convocava alternadamente um passado (omni)presente e um presente (ultra)passado, como nas imagens das colónias primitivizadas. É com base nestas estratégias que, como afirma José Gil, se “cria a temporalidade necessária para consolidar a identificação dos indivíduos e dos grupos com a nação e para justificar a acção nacionalista” (Gil, 1989: 299).

Não bastava conhecer os postulados de uma identidade nacional, era necessário identificar-se com ela. Por isso, durante o Estado Novo, a história portuguesa foi apresentada como grande espectáculo que teria de ser constantemente repetido e exposto. O modelo da exposição, que assenta numa pedagogia aparentemente inócua, apresenta-se como plataforma perfeita para a reflexão sobre as estratégias configuradoras de identidade agenciadas pelo Estado Novo. A importância que ainda hoje se confere à Exposição do Mundo Português, enquanto grande evento visual e artístico da política salazarista e responsável maior da *imaginação* estado-novista, é prova disso. Como afirma Margarida Acciaiuoli:

Foi sob o domínio da criação dos artistas que se criou em relação à factologia da História pátria, como sucessão de eventos, surgidos no tempo e no espaço, onde intervêm diversos factores de diferente natureza, uma nova abordagem que não era exactamente histórica, mas uma complexa distorção do peso relativo de figuras e acontecimentos que, em alguns casos, se apresentavam como simples somatório, numa condição inesperada, e, noutros, em pura fantasia. (Acciaiuoli, 1998: 197-198)

A exposição de Belém pode, assim, observar-se enquanto síntese de todo o aparato propagandístico do regime de Salazar. O seu grande prodígio foi o de conseguir, num território e momento circunscritos, e a partir de múltiplas plataformas visuais artísticas e vernáculas, instituir o espaço e o tempo do “mundo português” no passado e no presente, de forma simultânea. Para tal, não bastavam objectos e construções, era necessário pré-estabelecer a coreografia do visitante e dessa forma configurar o que se via e como se via, o que se recordava e como se recordava. Estes são, também, os predicados que Barateiro acciona com o seu vídeo-instalação, em que, através do aparato expositivo, configura o

espaço e o tempo do observador, assim como estabelece o que deve ser recordado, neste caso a propaganda estado-novista.

Composição como instalação/explicação

O vídeo é sempre apresentado numa grande estrutura de madeira, o que exige que o espectador se coloque numa posição específica para poder observar o ecrã. Através desta estratégia expositiva, o artista mostra como os exercícios de poder nem sempre se apresentam como opressivos, mas muitas vezes surgem como naturalizados e incluídos numa pedagogia invisível que controla as acções dos sujeitos. Como afirma Ivan Karp: “the alleged innate neutrality of museums and exhibitions, however, is the very quality that enables them to become instruments of power as well as instruments of education and experience” (Karp, 1991: 14). A instalação é identificada como formato artístico que mais se presta à apresentação de documentos de arquivo na arte contemporânea (Foster, 2006; Rosengarten, 2014). Simon Wilson e Jessica Lack descrevem as instalações como: “[...] mixed media constructions or assemblages usually designed for a specific place and for a temporary period of time. Works often occupy an entire room or gallery space that the spectator invariably has to walk through in order to engage fully with the work of art” (Wilson e Lack, 2008: 106). Apesar de a peça de Barateiro não coincidir com todas as características apresentadas pelos autores, assume-se como instalação pois constrói um lugar ao circunscrever o espaço de observação, da totalidade da obra, mas principalmente do vídeo. A instalação do artista exige uma performance do espectador, constrangido pelas condições da exposição de imagens. Essas condições, se, por um lado, constrangem o espectador, ao mesmo tempo exigem-lhe movimento, accionando uma visão perspectivada.

A “composição” elaborada por Barateiro não configura apenas uma sequência de imagens, pois a execução do dispositivo de projecção/visionamento – que transforma esta obra em vídeo-instalação – controla as posições dos espectadores e estabelece a presença de uma matriz prescritiva que expõe o olhar exposto a imagens e promove diferentes modos de ver. Como sustenta John Berger:

It is seeing which establishes our place in the surrounding world; we explain that world with words, but words can never undo the fact that we are surrounded by it. The relation between what we see and what we know is never settled. [...]. The way we see

things is affected by what we know or what we believe. [...]. We never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves. Our vision is continually active, continually moving, continually holding things in a circle around itself, constituting what is present to us as we are. (Berger, 1972: 34-35)

Berger, um dos precursores dos Estudos de Cultura Visual, apresenta os modos de ver como dependentes do contexto cultural envolvente – aquilo que se sabe e aquilo em que crê –, assim como estabelece a visão como condicionada pela e constitutiva de identidade. Recorde-se Walter Benjamin, que defende que a memória genuína contém a imagem da pessoa que relembra. Neste sentido, as imagens oferecidas por *Composição*, num determinado formato e a partir de um dispositivo singular, significam na dependência do seu contexto e accionam dinâmicas identitárias e mnemónicas distintas. Se os quadros imagéticos originais – sequências das actualidades noticiosas – operavam no contexto do nacionalismo salazarista como reiteraões do imaginário da portugalidade estado-novista, as imagens de Barateiro configuram uma identidade cultural portuguesa contemporânea que se forma (também) na discussão crítica da sua própria genealogia. A estrutura de madeira toma o lugar dos complexos dispositivos activados pela mediação ideológica, ou seja, torna plasticamente presentes os modos invisíveis de controlar o espectador e formar conhecimento. O seu gesto criativo apresenta, assim, esta composição como explicação, não só de imagens, mas de modos de ver e de estratégias instituintes do olhar. O título da obra é, aliás, inspirado no ensaio *Composition as Explanation*¹⁹⁴, de Gertrude Stein. No texto, a autora afirma que:

The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and this makes what those who describe it make of it, it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is, and this makes what is seen as it is seen. (Stein, 1926: 2)

A tese de Stein em *Composition as Explanation* sugere um posicionamento “radicalmente contextual”, como lhe chamaria Lawrence Grossberg (Grossberg 2010), da observação e da interpretação, numa curiosa aproximação à perspectiva dos Estudos de Cultura. Aquilo que é visto e o modo como é visto – a autora discute os objectos artísticos

¹⁹⁴ Lição proferida pela autora em Oxford e publicada por primeira vez em 1926, numa edição inglesa.

– dependem do sistema cultural envolvente que se assume como preponderante sobre os juízos de valor, estéticos e éticos e as inscrições sensíveis: aquilo que é visto depende da forma como se está, em determinado momento, a fazer tudo o resto. *Composição* demonstra precisamente que o que é visto e a forma como é visto – neste caso, as imagens de propaganda de um regime ditatorial – dependem do contexto que envolve a acção de observação.

Neste sentido, Barateiro investe-se a si próprio do estatuto de espectador¹⁹⁵, cuja interpretação obriga as imagens a uma nova performance de significados. Aquilo que *Composição* apresenta é também a forma de observar e recordar do artista, radicadas num contexto epistemológico e cultural que privilegia a revisão histórica e a necessidade de desconstrução das grandes narrativas. Por isso, o artista desconstrói, subverte e denuncia a lógica constitutiva dos filmes de propaganda do Estado Novo através de uma estratégia composta por exercícios de cópia, corte e colagem das montagens originais, recriando uma sequência de imagens que, mais do que uma sucessão de eventos, exhibe modos de ver contextualmente localizados. A montagem de Barateiro revela, contudo, um conjunto alargado de imagens-tema, reflectindo exactamente a dispersão, artificialmente agregada, das actualidades noticiosas.

Curtas-metragens de informação, elas mostravam no grande ecrã, acontecimentos recentes e privilegiavam os *fait-divers*, as curiosidades, mas também cerimónias, políticas ou militares, que pela sua grandeza e importância, despertassem a curiosidade dos espectadores. As actualidades eram filmadas separadamente e depois eram agrupadas sob um genérico comum que lhes conferia uma aparente unidade. Integravam o programa de cinema, sendo mostradas ao público antes da projecção de longas-metragens. (Piçarra, 2014: 371)

Esta descrição genérica de Maria do Carmo Piçarra – que se pode aplicar não só às actualidades portuguesas, mas às diversas projectadas em salas de cinema europeias durante o século XX – permite compreender a lógica que regia a propaganda cinematográfica: prover de unidade a realidade fragmentada com o intuito de legitimar a acção política como necessidade natural. Neste contexto, e no caso português, o enfoque das actualidades noticiosas – do *Jornal Português* às *Imagens de Portugal* – foi sendo

¹⁹⁵ “The Artist as Spectator” é o título do texto de Barateiro que lhe serviu como parte teórica do mestrado realizado na Malmö Art Academy.

alterado de acordo com as necessidades políticas do regime. Piçarra distingue quatro momentos distintos da produção destes jornais: um primeiro, ainda sob a designação de *Jornal Português*, com Ferro à frente SPN, em que o objectivo principal era o de mostrar a acção governativa do Estado Novo na metrópole, ignorando a acção colonial¹⁹⁶; um segundo, já em *Imagens de Portugal*, com poucas alterações, mas incluindo a retórica colonial do “orgulhosamente sós” como resposta às crescentes críticas internacionais; o terceiro, em que se aumenta progressivamente a tónica na actualidade colonial; por último, o período entre 1961 e 1971 em que a guerra se revela como tema e as colónias e os seus habitantes ganham valor de notícia (cf. Piçarra, 2014: 371).

Apesar de o artista não revelar em nenhum momento a data das imagens que recupera, as paisagens coloniais que mostram permitem localizá-las nos momentos finais de *Imagens de Portugal*, em que a tónica se desloca para a actualidade colonial. Neste contexto, e apesar de, aparentemente, o trabalho de Barateiro não se relacionar com a Guerra Colonial, as imagens que o integram funcionaram como instrumentos visuais de arremesso de uma guerra que, além de um episódio bélico, se desenrolou a partir de diversos confrontos imagéticos.

Imagens de Guerra ou uma Guerra de Imagens?

A relação entre arte e guerra, arte e conflito, é tão antiga quanto a própria expressão artística. A representação plástica de batalhas ou heróis assumiu-se, durante séculos, como um dos tópicos de eleição da produção artística visual (Groys, 2010), configurando um dos mais importantes géneros das artes visuais. Actualmente, o género já não funciona como categoria operativa na reflexão artística que, dada a sua complexidade e diversidade, não responde a disposições temáticas simples. Contudo, e como afirma Laura Brandon:

If we remove war art from discussions of genre, we can look at it instead as an expression of culture. Instead, we can examine it as reflecting sociocultural attitudes to conflict over time. [...]. Therefore war art means art shaped by war. Within this model war inspires permanent and impermanent art that may be propaganda, memorials, protest, and/or record. (Brandon, 2007: 3-4)

¹⁹⁶ Desta série apenas uma notícia é filmada em território colonial, mais precisamente em Angola (Piçarra, 2014: 371).

A definição oferecida por Brandon permite reflectir acerca da produção visual como, sobre a e para com a guerra, num quadro alargado de manifestações culturais que não só representam, mas constituem conflitos. George Roeder, por exemplo, define a guerra como “a way of seeing” (Roeder, 2006), defendendo que os conflitos também se desenrolam a partir de estratégias de representação e tecnologias visuais que os condicionam. Judith Butler, por seu turno, afirma que o enquadramento visual da guerra influencia a forma como os episódios bélicos são percebidos, entendidos e recordados (Butler, 2009).

Nostalgia (2004)¹⁹⁷ (Fig. 42-51), de Maria Lusitano, participa nesta discussão alargada sobre as imagens de guerra e as guerras de imagens¹⁹⁸. Lusitano, tal como Barateiro, escolhe o *médium* videográfico, uma linguagem artística que, como refere Michael Rush, permite participar, reagir a imagens outras e transmitir mensagens pessoais e subjectivas (Rush, 2006: 107). São estes exactamente os predicados que Lusitano parece querer cumprir com a apresentação deste trabalho. Nos 17 minutos de duração do vídeo, a artista mostra um conjunto de artefactos visuais diversos: filmes super 8, fotografias, postais, telegramas e aerogramas¹⁹⁹. Conjugando estes objectos com *pop music* e orientações textuais narrativas (que relembram a lógica discursiva dos filmes mudos), Maria Lusitano revela a história fictícia de uma família portuguesa em Lourenço Marques (actual Maputo), durante os tempos da Guerra do Ultramar. Uma memória colonial crítica é assim trazida à discussão na exploração dos meatos entre um acontecimento (público) de conflito e capítulos vários da vida privada.

A Guerra Colonial foi um dos episódios históricos que marcou mais profundamente o passado recente nacional. Este conflito que opunha o Estado português a movimentos pró-independentistas das diversas colónias portuguesas teve início em 1961, desenvolveu-se em três frentes de batalha distintas – Angola, Moçambique e Guiné – e só viu o seu termo em 1974. Aliás, foi a própria Guerra Colonial a principal causa da apelidada Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974, que colocou um ponto final no regime autoritário que vigorava em Portugal e alimentava a defesa da soberania sobre os territórios

¹⁹⁷ Este vídeo encontra-se disponível em http://marialusitano.ztudium.com/maria_lusitano/nostalgia.html.

¹⁹⁸ A reflexão que se desenvolve aqui sobre *Nostalgia* de Maria Lusitano tem como base um artigo redigido e publicado em 2011, intitulado “Escrever Imagens em Nome da Guerra em Nostalgia de Maria Lusitano: quando a colónia mostra a metrópole” (Cachola, 2011).

¹⁹⁹ Durante a Guerra Colonial, o aerograma assumiu-se como um dos modelos de correspondência mais usados na comunicação entre as famílias que permaneciam na metrópole e as tropas destacadas nas colónias ultramarinas. Sem necessidade de sobrescrito, os custos da troca de aerogramas eram da responsabilidade do Serviço Postal Militar.

ultramarinos (Robinson, 2003: 5)²⁰⁰. Esta campanha beligerante, com mais de dez anos de duração, ocupa, ainda, um capítulo inacabado da história recente portuguesa. Na introdução à obra *Guerra Colonial* (2001), da autoria de Aniceto Afonso e Carlos Matos Gomes, os autores sustentam que existe ainda um desconforto, mesmo uma impossibilidade, de se fazer História sobre o tema, faltando o tempo para um distanciamento racionalizado dos acontecimentos e para o desprendimento necessário ao trato científico: “[...] a distância no tempo é ainda insuficiente, não permitindo a apreciação desapassionada dessa época que envolveu tão dramaticamente a sociedade portuguesa” (*ibidem*: 9).

Numa outra obra que (re)trata a presença feminina nos territórios ultramarinos, Margarida Calafate Ribeiro (2007) recorda que o imaginário histórico, político e cultural do Ocidente é dominado por uma herança de brutalidade, violência, conflito e catástrofe. O léxico deste contexto histórico é povoado por conceitos vários, como guerras, massacres, genocídios, deportações, violações, violência, vencedores e vencidos, conceitos estes que persistem tanto numa memória oficial, científica e académica – a História – como em expressões e recordações individuais. Estas construções narrativas são, contudo, apresentadas em condições de visibilidade distintas, activando tanto mecanismos de esquecimento como de recordação. Por um lado, existem manifestações que veiculam uma rememoração pública associada a monumentos, leis, comemorações, entre outros. Por outro, subsistem as discursividades privadas, muitas vezes invisíveis e desconhecidas, tais como “histórias de família construídas a partir de subjectividades e de objectos, como cartas, fotografias ou souvenirs que em conjunto providenciam o material de construção da memória familiar do acontecimento” (Ribeiro, 2007: 13).

No seu livro *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial* (2010), Roberto Vecchi afirma que a literatura aprofunda “de maneira sofisticada e de certo modo transgressiva, pelo menos em relação aos nós embaralhados dos debates históricos, o impasse da representação daquele passado, pondo à prova os limites representativos de um tempo que ainda não se encerrava, o que tornava problemática a sua citabilidade enquanto

²⁰⁰ Richard A. H. Robinson sustenta, num artigo intitulado “The influence of overseas issues in Portugal’s transition to democracy” (2003): “Overseas issues in the form of apparently perpetual and unwinnable colonial conflicts of varying intensities in Africa (and an officially outstanding irreversible military situation on the Indian sub-continent) did indeed bring about and essentially cause the overthrow of the regime on 25 April 1974 by military coup” (*ibidem*: 5).

passado” (Vecchi, 2010: 28). Para Vecchi, as expressões artísticas, com ênfase na produção literária, afirmam-se como territórios particularmente férteis para a imaginação de uma identidade que inclua a guerra como elemento constituinte. Na introdução à *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial* (2011), o autor defende, juntamente com Margarida Calafate Ribeiro, que:

Pela poesia não se faz a história, mas pela poesia pode construir-se uma memória poética de um facto histórico. Uma memória poética ideologicamente heterogénea que não é história, na medida em que não institucionaliza as memórias, mas faz parte do património de uma geração, que interroga esse património ao mesmo tempo que o transmite e, nessa medida, contribui para a construção de uma memória cultural. (Ribeiro e Vecchi, 2011: 25)

O mesmo se pode aplicar à produção artística visual, em geral, e a esta obra de Maria Lusitano, em particular, a qual, ao representar a guerra, activa os seus significados também ao nível do discurso historiográfico e participa na construção de uma memória cultural, neste caso, visual. No que respeita à Guerra Colonial, este é ainda o tempo da memória em primeira mão, da memória em directo, em que se pode aceitar a testemunha como válida, não descurando a possibilidade do trauma, mas explorando-a.²⁰¹ A memória assume-se, assim, como elemento central na activação daquilo a que Susannah Radstone (2000: 18) chama “espaço liminar” entre o passado público e privado. É a este “espaço liminar”, a este campo do historicismo vernáculo, que Maria Lusitano vai buscar inspiração. *Nostalgia* resultou de um exercício prévio da artista na procura de documentos visuais ilustrativos da presença portuguesa em Moçambique que incidissem particularmente no período da guerra colonial. Ao mesmo tempo, a artista entrevistou diversos cidadãos portugueses e moçambicanos retornados a Portugal no final da guerra, incluindo familiares seus. Foi a partir deste primeiro movimento de aproximação ao tema que Lusitano construiu o argumento/guião deste vídeo dificilmente classificável, oscilando, segundo a artista, entre uma espécie de vídeo-ensaio e uma história audiovisual ficcionada.

²⁰¹ Como afirmam Aniceto Afonso e Carlos de Matos Gomes na obra *Guerra Colonial* (2010), “[...] o facto de ainda estar viva a geração que participou no conflito, se constitui irrecusável oportunidade de exploração de fontes, é também factor de distorção, já que transmitem a visão dos acontecimentos focada quase exclusivamente na sua experiência pessoal, vivida em determinado sítio, tempo e condição, o que não ajuda a enquadrar as acções da guerra sob a perspectiva de conjunto” (*ibidem*: 9).

Maria Lusitano não assistiu à guerra. A sua relação com o conflito constrói-se através de uma memória mediada por outras memórias e documentos que sobreviveram ao episódio. No âmbito dos seus estudos sobre o Holocausto, Marianne Hirsch cunhou o termo “pós-memória”²⁰² a partir do pressuposto de que “memory can be transferred to those who were not actually there to live an event” (Hirsch, 2012: 115). Esta memória transgeracional, a que os descendentes de sobreviventes de eventos traumáticos têm acesso a partir das narrativas contadas pelos seus familiares, assume-se como uma memória singular de investimento criativo e imaginativo. Leia-se Marianne Hirsch:

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the structure of postmemory and the process of its generation. (Hirsch, 2012: 154-155)

Quando a Guerra Colonial terminou, Maria Lusitano tinha apenas três anos, pelo que a memória que transporta para o seu vídeo inscreve-se nesta linhagem de recuperação de um passado que continua a ter efeitos no presente a partir de uma mediação criativa que projecta novas imagens. Como sustenta Aleida Assman, a dinâmica da memória individual consiste numa interacção permanente entre recordação e esquecimento e a dimensão activa da memória cultural é construída sobre um número relativamente pequeno de artefactos culturais seleccionados e ordenados (Assman, 2008: 97). Neste contexto, o arquivo funciona, segundo a autora, dentro de uma lógica passiva de acumulação mnemónica: “it stores materials in the intermediary state of “no longer” and “not yet”, deprived of their old

²⁰² Um conjunto de investigadores do Centro de Estudos Sociais desenvolveu o projecto “Os Filhos da Guerra Colonial: pós-memória e representações”, no qual se estudou a guerra a partir de testemunhos de filhos de ex-combatentes que não assistiram ao conflito, mas ouviram as histórias contadas pelos seus pais. Está prevista uma publicação com os resultados da investigação. Para mais informação, consulte-se a página do projecto em <http://www.ces.uc.pt/projectos/filhosdaguerracoloniaal/pages/pt/o-projecto.html>.

existence and waiting for a new one” (Assman, 2008: 103). Cabe ao investigador académico e ao artista examinar os conteúdos presentes no arquivo e reclamar os seus significados, enquadrando-os num novo contexto (*ibidem*: 103). Esta é a operação desencadeada por Maria Lusitano que activa uma memória arquivística pessoal através de um gesto artístico (re)contextualizador.

A memória tem um lugar de relevo na criação artística contemporânea (Bennett, 2005; Saltzman, 2006; Gibbons, 2007), o que se deve, por um lado, à necessidade de revisão do passado que se manifesta em diferentes procedimentos criativos, como a recuperação do documento arquivístico, e, por outro, ao facto de a memória ter uma dimensão eminentemente visual. Como afirma Joan Gibbons: “the art of memory was essentially a visual art” (Gibbons, 2007: 2). A discussão de um espectro alargado de artefactos visuais produzidos durante o período da Guerra Colonial, e que hoje permeiam a (pós-)memória do conflito, é assim fundamental nesta obra de Maria Lusitano.

Durante mais de 44 anos, os portugueses estiveram expostos aos discursos e narrativas imagéticos construídos e difundidos pelo aparelho ideológico-propagandista do Estado Novo, no qual o império tinha um papel seminal. Imagens-movimento, imagens fotográficas, infografias que mapeavam a grandeza de Portugal²⁰³ e exposições (coloniais e históricas) que configuravam representações animadas da nação e do império tiveram um papel de exponencial importância na transmissão ideológica dos valores do colonialismo²⁰⁴, “podendo eventualmente medir-se o seu impacto junto da população metropolitana pelo relativo consenso que sempre suscitou a ideia da natural continuidade da presença portuguesa em África, mesmo em períodos como o da guerra colonial” (Paulo, 1996: 329). O regime salazarista transformou o império em espectáculo e, como afirma Guy Debord, a espectacularização da e na sociedade surge como mecanismo de unificação que promove a coesão social através da difusão de determinadas imagens. (Debord, 1991: 142)

²⁰³ Neste contexto merece destaque o mapa que mostrava o império português sobreposto à Europa continental e onde se podia ler *Portugal não é um país pequeno*, apresentado pela primeira vez na exposição Colonial do Porto, em 1934.

²⁰⁴ Apesar de ao longo do texto se usar sempre a denominação “colónia” para os territórios sob o controlo português em África, deve fazer-se a seguinte ressalva: a partir da década de cinquenta esta designação foi substituída por Província Portuguesa Ultramarina, de forma a evitar que Portugal fosse considerado uma potência colonial pela opinião pública internacional.

Nostalgia recupera esta naturalização da guerra e aceitação (da invisibilidade) do conflito²⁰⁵, negadas, contudo, pela própria acção criativa que confere visibilidade a estas questões. São exibidos os soldados fardados, mas não episódios de combate; mostra-se o nascimento e crescimento de uma criança, mas não se expõem quadros de morte; uma bandeira portuguesa ondula por entre as paisagens moçambicanas; uma cidade africana arranca à voz na primeira pessoa as únicas críticas à metrópole. O narrador, um adolescente de 16 anos, conta a história da sua irmã mais velha que casou e rumou a Moçambique com o marido, um soldado ao serviço do exército português. Parte da acção decorre em Lourenço Marques, mas remete também para *alguma cidade portuguesa*, onde o narrador recebe a correspondência que dá conta dos diversos episódios da vida da irmã: o quotidiano dos soldados e das suas famílias, a maternidade, a guerra omnipresente mas invisível, a relação com o espaço colonial e, ainda, as condições de convivialidade entre o “Eu” e o “Outro”. Ele, adolescente sem nome, observará posteriormente *in loco* estes quadros imagéticos, pois acabará por ir viver para a capital moçambicana, onde encontrará, em contraste com os territórios metropolitanos, uma cidade colorida onde nem todas as raparigas se chamam “Maria”.

Esclarece-se aqui o sentido da epígrafe que inicia este texto. Era o regime que a partir da metrópole descrevia o território ultramarino. António de Oliveira Salazar, dado a um modo de vida sedentário, defendeu até à morte um império que nunca conheceu. Mas se, na belíssima obra de Calvino, o imperador Kublai Khan transformou Marco Polo na extensão do seu olhar, aquele que lhe iria mostrar as maravilhas de terras desconhecidas, Salazar só esperava dos portugueses que corroborassem o seu império imaginado. E o certo é que, tal como o mercador veneziano que encontrou sempre cidades diferentes das imaginadas por Khan, também as colónias portuguesas pouco se assemelhavam às descrições de Salazar.

Após o 25 de Abril de 1974, o número oficial de militares mobilizados na metrópole era de 796 798 e o total, onde se incluíam os militares dispostos nos respectivos territórios ultramarinos, era de 1 392 230²⁰⁶. Já antes disso, como parte do esforço colonizador, a

²⁰⁵ Marcelo Caetano negou a existência de uma “guerra colonial”, afirmando que “chamou-se assim às campanhas outrora sustentadas por uma potência para submeter um território ao seu domínio, combatendo a rebelião das populações ou anexando países em estado primitivo. Ora é fácil de ver que nada disso se verifica no Ultramar Português” (Caetano *apud* Ferreira, 2013: 22).

²⁰⁶ Dados do Ministério da Defesa Português.

metrópole tinha encorajado migrações semelhantes com vista a desenhar o território colonizado à sua imagem e semelhança. Esta mobilidade veio, contudo, constringer o controlo que o regime detinha sobre a produção e circulação de informação. Ao mesmo tempo, o esforço bélico exigido aos portugueses teve grandes implicações ao nível da vida privada: por um lado, a crise económica que se abateu sobre Portugal influenciou as condições de vida de todos os cidadãos; por outro, muitas famílias foram afastadas, necessitando de encontrar meios alternativos de contacto e convívio. A distância era, muitas vezes, colmatada com a troca de correspondência²⁰⁷ que não redundava no exercício da escrita, composta por descrições ou simples informações sobre a vida ultramarina, mas pelo envio de artefactos visuais: “Era preciso ver para crer”. E nas décadas de 1960 e 1970, muito antes do advento do digital, o noema da fotografia proposto por Roland Barthes, em 1980, vigorava em pleno.

O noema da Fotografia é simples, banal, sem profundidade: isto foi. [...]. Ora, na Fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência do objecto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que o objecto existiu e realmente esteve lá, onde eu o vejo. É aqui que reside a loucura, porque até este dia, nenhuma representação podia garantir-me o passado da coisa, a não ser através de circuitos. Mas, com a Fotografia, a minha certeza é imediata: ninguém no mundo me pode desmentir. (Barthes, 2006: 126)

A circulação de imagens fazia parte da gestão emocional ao nível das colónias e também da metrópole. Em *Nostalgia* transparece a necessidade que existiu ao nível da captação de imagens, pois, se a história é ficcionada, os objectos não o são. *Aquilo realmente aconteceu, ninguém no mundo nos poderá desmentir*. Antes da democratização política, abriu-se espaço para a democratização visual, podendo discernir-se uma certa causalidade entre as duas dinâmicas democratizantes. Como afirma Nicholas Mirzoeff: “[...] photography democratized the visual image and created a new relationship to past space and time. For the first time, it was possible to the ordinary person to record his or her life with certainty and to create personal archives for future generations” (Mirzoeff, 1999: 65). Até há pouco tempo, existia apenas um ensaio crítico sobre fotografia na guerra

²⁰⁷ A correspondência teve um papel fundamental durante a Guerra Colonial, de tal forma que, em 1961, decidiu criar-se o Serviço Postal Militar (SPM). Durante os anos de conflito, a expedição média diária de correspondência foi de dez toneladas, que contribuíram para um total de 21 mil toneladas transportadas (www.guerracolonial.org).

colonial: “War Pics: Photographic Representations of the Colonial War”, da autoria de Paulo de Medeiros (2002)²⁰⁸. Medeiros sustenta, a partir das imagens do conflito que foram publicadas – na sua maioria tiradas de forma officiosa e amadora pelos soldados –, que a guerra colonial se mostra como uma guerra pré-moderna.

Of course a colonial war, unlike a conventional one, is not prone to great displays of war machinery or large combat fields, being much more a compilation of small encounters, hide and seek deadly games, punitive expeditions, ambushes and so on. But still, when one goes through the five hundred or so published photographs of the war one is left with the feeling that this was a primitive war fought under the most primitive conditions. By looking at some of the photographs and seeing the Portuguese soldiers with their heavy metal helmets on one could think they were going to the trenches in World War I and not to the tropical climates of Africa in the sixties. But above all what gives the feeling of a pre-modern conflict is, on the one hand, the almost complete absence of aerial photographs, and on the other hand, the almost complete lack of any form of war material. War is to a great extent a question of technology and whatever technology is deployed in these photographs it appears hopelessly out of date or wrecked. (Medeiros, 2002: 94)

A guerra colonial apresenta-se nas suas reproduções fotográficas como um conjunto de episódios privados, histórias individuais de soldados que lêem cartas que chegam de casa, acumulam gestos quotidianos ou matam em pequenas batalhas que poderiam ser vinganças pessoais. A morte, apesar de presente, não constituiu a maioria das fotografias, principalmente quando os mortos são portugueses. Aliás, a morte de soldados portugueses, diz o autor, é quase inexistente nestas imagens. Até na recolha de imagens se desvelava a pedagogia da nação que negava a existência de uma guerra nos territórios ultramarinos.

Maria Lusitano explora este território fecundo, este campo encetado pelo *medium* fotográfico e também videográfico²⁰⁹ que amplia exponencialmente as possibilidades de uma memória visual do passado. Com excepção dos quadros de morte, as imagens que Lusitano inclui na sua peça videográfica coincidem com as tendências de recolha de imagens identificadas por Medeiros: a maioria das sequências mostra episódios triviais, imagens banais do dia-a-dia dos soldados, em enquadramento rural; os soldados surgem

²⁰⁸ Com a publicação, no final de 2014, do volume *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, com organização de Filipa Lowndes Vicente, surgem mais dois artigos subordinados ao tema: “Angola 1961, o horror das imagens” (2014), de Afonso Ramos, e “Etnografia visual da Guerra Colonial. Luta de Libertação na Guiné” (2014), de Catarina Laranjeiro.

²⁰⁹ *Nostalgia* recupera principalmente arquivos videográficos, apesar de incluir também fotografias e outros materiais visuais.

muitas vezes como turistas que recolhem imagens das exóticas terras africanas; verifica-se a omnipresença da correspondência que une a colónia e a metrópole. A artista procede a uma “remediação” de imagens de arquivos privados em imagens artísticas. O conceito de “remediação” foi cunhado por Jay Bolter e Richard Grusin, que o definem como: “[...] the representation of one medium in another” (Bolter e Grusin, 2000: 45). Apesar de a teoria desenvolvida em torno do conceito se focar principalmente na transposição intermediática, ou seja, nos suportes mediais que tomam parte na operação, a significação dos conteúdos é também alterada no processo. Nenhum dos *media* co-participantes é, contudo, obliterado na transposição, sendo a remediação entendida como processo dialéctico que permite um diálogo continuado entre suportes. No caso de *Nostalgia*, a remediação actua principalmente ao nível simbólico, transformando imagens vernáculas em imagens artísticas. Este exercício criativo mostra Lusitano como artista-arquivista, conferindo visibilidade a arquivos pessoais que permitem, neste caso concreto, encontrar uma história, ou talvez uma memória, de reflexos entre a metrópole e a colónia.



Figura 42 – Maria Lusitano, pormenor de *Nostalgia* (2004)



Figura 43 – Maria Lusitano, detalhe de *Nostalgia* (2004)



Figura 44 – Maria Lusitano, detalhe de *Nostalgia* (2004)



Figura 45 – Maria Lusitano, detalhe de *Nostalgia* (2004)



Figura 46 – Maria Lusitano, detalhe de *Nostalgia* (2004)



Figura 47 – Maria Lusitano, detalhe de *Nostalgia* (2004)



Figura 48 – Maria Lusitano, detalhe de *Nostalgia* (2004)



Figura 49 – Maria Lusitano, detalhe de *Nostalgia* (2004)



Figura 50 – Maria Lusitano, detalhe de *Nostalgia* (2004)



Figura 51 – Maria Lusitano, detalhe de *Nostalgia* (2004)

A colónia e a metrópole: uma memória de reflexos

Nostalgia assume-se como um objecto de análise polissémico que concorre para a exploração das diversas dimensões da identidade cultural portuguesa na sua relação com o império e com a Guerra Colonial, nomeadamente, as diversas reflexividades, coincidências e dissidências que se encontram na ligação metrópole/colónia. Desta forma, as diferentes camadas nostálgicas que compõem as imagens visuais e textuais que Lusitano vai apresentado permitem analisar uma nova perspectiva pós-colonial portuguesa, em que os lugares de perpetradores e vítimas, de soberanos e subalternos, não se apresentam como fixos ou essencializados.

O narrador de *Nostalgia* apresenta sem qualquer tipo de pudor os preconceitos e clichés vários: “De África só imaginava os coqueiros e o calor...”. O discurso colonial (português) *fixava*, a partir da metrópole, um estereótipo binário colonizador/colonizado. Pode mesmo afirmar-se que o prodígio da propaganda estado-novista foi conseguir, através de artifícios discursivos visuais múltiplos, repetir os mesmos estereótipos de colonizador/colonizado em figurações distintas e orquestrações caleidoscópicas diversas. Mas como afirma Homi K. Bhabha, os processos de identificação e pertença estereotípicos são muitas vezes difíceis e morosos (Bhabha, 2005: 143). Uma encenação visual recorrente conseguiu espartilhá-los no tempo, expondo ao olhar do metropolitano uma repetição constante de imagens estereotipadas que pareciam existir desde sempre. Mesmo quando apresentadas em directo, as narrativas históricas queriam transmitir o diferido que suportariam na sua longevidade a legitimação da acção colonizadora. O que se deve clarificar aqui é que a reificação do “Outro” não tinha realmente a ver com o outro, antes servia para auxiliar a identificação estereotípica do metropolitano, que ganhava eficácia se colocada numa equação binária. E isto porque o discurso colonial dirigiu-se sempre muito mais à opinião pública das nações colonizadoras que às populações colonizadas (Thomas, 2005: 199). Em *Nostalgia*, o narrador, na sua forma de pensar a colónia, mostrava as idiossincrasias da metrópole – a pedagogia da nação.

Ao mesmo tempo, o facto de o foco se deslocar durante o vídeo para a cidade reflecte também a estratégia visual da propaganda salazarista. Durante os mais de dez anos de duração da guerra, eram poucas as imagens de conflito que chegavam a Portugal. Nunca durante os anos de ditadura se mostraram cenários de catástrofe e barbárie inerentes aos

combates, por isso o olhar era desviado para as cidades, longe dos cenários de guerra que ocupavam, principalmente, as zonas rurais. Apesar de o vídeo recuperar imagens das décadas de 1960 e 1970, é com estas palavras que o narrador descreve o cunhado: “Este do sorriso, era o meu cunhado. Estava ali para fazer a guerra. Mas a maior parte do tempo, pouco tinha para fazer. Ele e os seus soldados entretinham-se. E esperavam...”. E mesmo no final, já contando a sua própria história, tendo como pano de fundo Lourenço Marques – “o paraíso” –, diz: “E daquela guerra que o meu cunhado uma vez fizera só me recordava quando ouvia um helicóptero passar...”. A guerra não era mais que uma “festa aborrecida que parecia nunca mais terminar”.

Outra camada reflexiva que facilmente se encontra na relação metrópole-colónia prende-se com questões arquitectónicas e urbanísticas. Existiu, de forma óbvia, uma exportação de modelos de ordenamento do território da metrópole para a colónia. Lourenço Marques surge no vídeo como uma cidade moderna – um espelho da metrópole – com os seus grandes prédios brancos, edifícios monumentalizados, as suas longas avenidas invadidas por carros de diferentes marcas e diversas cores. Todavia, por mais que seja comprovável que num espaço circunscrito existem relações métricas de harmonia entre as suas diversas partes, efeitos simétricos, isomorfismos, disposições de perspectiva inusuais e especificidades arquitectónicas, estas particularidades não conseguem explicar a fascinação que destilam alguns lugares concretos, nem podem explicar a causa de certas sensações (ou até comoções) que estes podem provocar a quem com eles se relaciona (Maderuelo, 2008: 23).

Neste caso específico, Maria Lusitano fala-nos de nostalgia²¹⁰. O título da obra só ganha sentido na sua relação com a cidade. Antes da mudança para Lourenço Marques, a vida em África assemelhava-se à vida numa prisão: “uma prisão sem paredes, mas ainda assim, uma prisão”. “E então tudo mudou”, quando aquele jovem adolescente foi visitar a irmã e sentiu a pulsão da vida urbana: o espaço foi transformado em lugar. E isto não só porque esta cidade era colorida, em contraste com um Portugal a preto e branco, mas

²¹⁰ Fredric Jameson reflecte sobre aquilo que designa como “filmes de nostalgia”, filmes que insistem em recuperar o passado de forma saudosista. Para Jameson, estes filmes podem ser lidos como sintomas duplos: “[...] they show a collective unconscious in the process of trying to identify its own present at the same time that they illuminate the failure of this attempt, which seems to reduce itself to the recombination of various stereotypes of the past” (Jameson, 1991: 303). Defende-se aqui que *Nostalgia* de Maria Lusitano não se enquadra dentro da perspectiva de Jameson, pois não demonstra uma incapacidade de lidar com o presente recuperando o passado, mas denuncia uma incapacidade, inscrita no presente, de lidar com o passado.

porque na metrópole estava forjada uma forte moral católica e todas as raparigas se chamavam Maria – Maria do Céu, Maria da Graça, Maria das Dores, Maria da Anunciação – e em Lourenço Marques estas raparigas eram chamadas de Pipinha, Xana, Filó ou Zázita. A nostalgia deriva, não da perda do império, mas da perda de uma cidade que não pode ser esquecida.

Como afirma Jane Jacobs em *Edge of Empire - Postcolonialism and the City* (1996), o pós-colonialismo pode ser pensado através das múltiplas nostalgias provocadas pelo desprendimento obrigatório de determinados lugares:

Spatial struggles are not simply about control of territory articulated through the clear binaries of colonialist constructs. They are formed out of the cohabitation of variously empowered people and the meanings they ascribed to localities and places. They are constituted from the way in which the global and the local always already inhabit one another. They are products of the disparate and contradictory geographies of identification produced under modernity. These struggles produce promiscuous geographies of dwelling in place in which the categories of Self and Other, here and there, past and present, constantly solicit one another. (Jacobs, 1996: 5)

Estas geografias promíscuas são, muitas vezes, endógenas ao sujeito, constringido ao “Eu” e ao “Outro” que congloba, às pertenças múltiplas que lhe subjazem, onde se inclui também a pertença a um determinado lugar. Neste contexto, o conceito de nostalgia tem vindo a receber uma atenção crescente. Dennis Walder defende que o fenómeno nostálgico, no contexto pós-colonial, não pode ser analisado como consistência simples ou singular, uma vez que a nostalgia apresenta-se como fenómeno complexo. Por isso, na sua análise fenomenológica, “nostalgia” deve ser grafada no plural (Walder, 2011: 2). É exactamente isso que faz o autor em *Postcolonial Nostalgias: Writing, Representation and Memory* (2011), obra na qual reflecte sobre as nostalgias várias subjacentes ao tempo e espaço pós-coloniais, tal como configurados na literatura. Para Walder, as nostalgias pós-coloniais podem ter aspectos negativos, mas também positivos. Se, por um lado, constituem fontes de um sentimentalismo saudosista que reconfigura um passado benevolente, rasurando sofrimentos e ansiedades, por outro, admitem uma problematização, muitas vezes irónica, sobre as *nuances* e os fragmentos do passado, permitindo reflectir sobre estruturas de poder que moldaram identidades e pertenças (cf. *ibidem*: 15).

Em *The Future of Nostalgia*, Svetlana Boym distingue duas formas de nostalgia: uma nostalgia reconstituente (*restorative*, no original) e uma nostalgia reflexiva (*reflective*, no original)²¹¹ (Boym, 2001). À primeira corresponde uma tentativa de reconstituir o passado, entendido como verdade incontestável, transformando a história em tradição celebrada por mitos e monumentos, numa vontade de retorno a um momento anterior. À segunda corresponde uma ideia fragmentária de passado, baseada em experiências individuais e na memória cultural, produzindo narrativas quase sempre inconclusivas sobre as ruínas de pertença. Nas palavras de Boym, “The only thing the reflective nostalgic knows for sure is that the home is not one [...]” (*ibidem*: 337). É esta condição fragmentada que Lusitano chama à discussão em *Nostalgia* – uma nostalgia reflexiva –, exibindo estilhaços de pertença e identificação, peças-chave na construção de uma identidade cultural permeada por um passado que não é dado a escolher. Como afirma Paulo de Medeiros acerca do filme *A Costa dos Murmúrios*, de Margarida Cardoso (2004)²¹², também *Nostalgia* mostra “[...] how contemporary the issue of the colonial war, and indeed of colonialism in general, are for any conceptualization of Portugal as a nation” (Medeiros, 2012: 135).

***Nostalgia(s)* na era do pós-binário**

Uma das mais drásticas transformações operadas pela arte contemporânea do final do século XX e do início do século XXI foi a eficiência em subverter e desconstruir as coerências edificadas em torno das conexões entre centros e periferias e, naturalmente, entre as ideias de localidade e globalidade, obrigando a um novo entendimento cultural do periférico e da alteridade. Daí advém, por ventura, uma desvalorização dos centros (ou a transformação destes em periferia) e a mobilização de novos dispositivos críticos sobre a questão identitária na era do pós-colonial. O vídeo de Maria Lusitano é exemplar neste exercício, ao centrar a acção no território colonial e no relevo que dá à cidade de Lourenço Marques como espaço-objecto de nostalgia. Apesar de o domínio discursivo se encontrar na posse do colono, este vídeo desconstrói a imagem binária de assimetria de poderes entre

²¹¹ Svetlana Boym sustenta que esta diferenciação não assenta em categorias absolutas, mas em tendências que se manifestam em diferentes graus.

²¹² Realizado a partir do livro homónimo de Lídia Jorge, publicado em 1988.

colonizadores e colonizados, enfatizando uma nostalgia (válida) dos portugueses²¹³ em relação aos territórios ultramarinos, a qual não remete para questões de dominação política ou exploração económica, mas exprime um desejo saudosista de partilha do quotidiano cidadão. Aquilo que se encontra em *Nostalgia* é um movimento, articulado (propositadamente) de forma naïve, que configura um quadro de auto-alterização.

Este movimento de auto-alterização, de deslocação e oscilação entre o “Eu” e o “Outro” veiculado pelos projectos artísticos, foi analisado de forma particularmente pertinente por Hal Foster no sexto capítulo²¹⁴ da sua obra *The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of the Century* (2005). Partindo do texto “O autor como produtor” (1934)²¹⁵, de Walter Benjamin, o crítico e teórico norte-americano identifica uma viragem antropológica na arte contemporânea, declarando que os artistas desempenham o papel do etnógrafo: surge a “arte quasi-antropológica”. De certa forma, aquilo que Foster afirma é que se mantêm os predicados do modelo benjaminiano – a arte deve actuar sobre o tecido social e político –, mas se altera um dos sujeitos, ou seja, “[...] no modelo do produtor, o outro social é o proletariado explorado; no paradigma etnográfico, o outro cultural é o pós-colonial, o subalterno ou o subcultural oprimido [...]” (Foster, 2005: 262).

Foster reconhece diversas formas de o artista se relacionar (e identificar) com a alteridade: a fantasia primitivista associada ao surrealismo dissente em que artistas como George Bataille e Michel Leiris associam as pulsões e potencialidades transgressoras do inconsciente a um “Outro” cultural que existe de forma endógena ao sujeito; o movimento da *negritude* em que artistas como Léopold Senghor denunciavam visualmente as estereotipificações polarizadoras do negro na sua excessiva emocionalidade e escassa racionalidade; e, finalmente, a arte quasi-antropológica (modelo mais recente) em que o artista encarna o etnógrafo e confere visibilidade às diversas questões/problemas da

²¹³ Como afirma Dennis Walder, “The point is, although it might seem easy in nostalgic retrospect to identify friend and foe, oppressor and oppressed, on closer inspection such moral clarity is difficult to sustain, especially when we take into account elided memories of empire and colonization” (Walder, 2011: 12).

²¹⁴ O título deste capítulo é “The artist as ethnographer” e está traduzido para português no volume *Deslocalizar a Europa – Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade* (2005), organizado por Manuela Ribeiro Sanches.

²¹⁵ “O autor como produtor” (“Der Autor als Produzent”), texto de Walter Benjamin, foi apresentado pela primeira vez em Abril de 1934, em forma de lição, na cidade de Paris. Segundo Foster (2005: 257), esta intervenção do teórico da Escola de Frankfurt apresenta-se como um dos mais importantes contributos para pensar a relação entre autoridade artística e política cultural. Neste ensaio, Benjamin fazia um apelo claro aos autores/artistas para que estes se alinhem com o movimento proletário, com o intuito de transformar (e abolir) a cultura burguesa ou “aburguesada”.

alteridade antropológica, aproximando-se dela, estudando-a e (con)figurando-a (Foster, 2005: 264-271). O autor não deixa, no entanto, de denunciar os perigos que este modelo pressupõe.

Em termos mais gerais esta idealização da alteridade tende a seguir a linha temporal segundo a qual um grupo é privilegiado como o novo sujeito da história, para ser finalmente substituído por outro, numa cronologia que poderá anular não só as diferentes diferenças (sociais, étnicas, sexuais, etc.), mas também as diferentes posições dentro de cada diferença. (Foster, 2005: 269)

Contudo, o texto de Foster parece não equacionar algumas estratégias de auto-alterização veiculadas por projectos artísticos, principalmente, na primeira década do novo milénio. São vários os trabalhos (incluindo *Nostalgia*) que expõem uma dinâmica de apropriação das condições e estatuto atribuídos ao “Outro”: subalternizado, subjugado, vítima de rasura ou enviesamento identitário. O trabalho de Maria Lusitano, contrariando, em certa medida, algumas tendências dos estudos pós-coloniais que perpetuam um modelo de análise binária entre colonizador e colonizado, colocando o foco no silenciamento e rasura identitária do subalterno, ou seja, situando o “Outro” antropológico no centro dos discursos, mostra que as representações identitárias veiculadas pelas narrativas imperialistas afectaram tanto o primeiro como o segundo. O vídeo mostra preconceitos, uma cidade branca na África Negra, um adolescente que prefere as cores oferecidas por uma cidade africana ao preto e branco que tingia subitamente a vida na metrópole. Encontrar na memória, enquanto modo temporal de consciência que produz significados nos interstícios entre o passado e o presente, em vez de na história²¹⁶ a genealogia da pertença será talvez o caminho a seguir. O exercício auto-escópico (e também diacrónico) de Lusitano mostra de forma particularmente pertinente o significado e a utilidade do conceito de *remediação*, forjado por Bolter e Grusin (2000), na configuração da tessitura identitária, compreendendo os três sentidos que lhe atribui Isabel Capelo Gil (2008b: 41): “transposição intermediática, relação de resistência e estratégia de resolução”. E se a remediação é a estratégia, a problemática é, sem dúvida, identitária.

²¹⁶ Na sua denúncia dos perigos da arte quasi-antropológica, Hal Foster diz ainda que, em última instância, esta política de tematização da alteridade pode “acabar por consumir os seus sujeitos históricos antes de eles se tornarem historicamente efectivos” (Foster, 2005: 269).

Se assim é, o conceito de alteridade enquanto formação holística deixa de fazer sentido, pois as possibilidades alterizadoras são tantas que o seu número se sobrepõe ao número de sujeitos: o binarismo já não serve como forma de olhar o mundo. Podendo incorrer no risco de tropeçar em ressonâncias da prefixação *pós-*, não será desprovido de sentido afirmar que cada vez mais se penetra na era do pós-binário. Não porque o conceito de alteridade se tenha esvaziado, antes pelo contrário, mas porque a alteridade engoliu a identidade. A relação de oposição entre identidade e alteridade já há muito que se esboroou. É essa a narrativa escondida de *Nostalgia*: não existe “Eu” nem “Outro”, apenas personagens sem nome que podem falar tanto em nome de muitos como em nome de ninguém. Como afirma Joana Neves, num texto referente a *Nostalgia*:

These films are witnesses to a disappeared world, that of colonial experience, with its stewardship and its injustices, but above all with the political subjugation of one culture by another, counterpoised to the emotional subjugation of the Portuguese to Africa. The tale is elliptical, like the images, insufficient to translate life in Lourenço Marques; but the expectations, the prejudices and the temporal evolution of the narrator himself, produce a second plot that fills the visual gaps. [...]. The artist grants it an irony that does not go unnoticed, if only for its absence of moral or ethics ‘lessons’ [...]. She knows fully well that historical time interposes itself between us and the narrator’s childish tale, and she makes this distance the very object of her video. (Neves, 2003: s/p)

A arte apresenta-se, assim, como detentora de uma função múltipla que permite tanto uma (re)invenção crítica da tradição e da nação como a veiculação de um modelo empático para a refacção de narrativas traumáticas do passado. Num período em que se anuncia e reitera constantemente o abandono das grandes narrativas, será, porventura, nestas pequenas evocações nostálgicas e mnemónicas (pequenas narrativas, se assim se entender), como *Nostalgia*, que acaba por se encontrar um espaço de ancoragem para observar o passado, o presente ou, mesmo, o futuro: uma forma de remediar o mundo. O discurso visual construído por Lusitano revela, assim, de forma particularmente vigorosa, as potencialidades das linguagens artísticas na contemporaneidade: a monumentalização²¹⁷ de

²¹⁷ Entenda-se aqui monumentalização enquanto alargamento de condições de visibilidade e não enquanto forma de fixar significados.

quadros imagéticos, de trivialidades quotidianas, de uma cidade banida do mapa²¹⁸, de alguém que perdeu um lugar.

Se é pelo acto de monumentalizar que se combate o esquecimento e se celebra a existência e persistência de um *passado-presente*, Lourenço Marques permanecerá (na longevidade do objecto artístico) numa cartografia afectiva de um imaginário, sobre o qual se edifica (também) a identidade/alteridade. *Nostalgia* enquadra-se, assim, no conjunto de trabalhos que evocam o processo de uma memória pós-traumática, mas não se assumem enquanto sendo, eles mesmos, sobre o trauma (Bennet, 2005: *passim*)²¹⁹. Estes trabalhos discorrem sobre verdades afectivas que, apesar de tudo, se desvelam na resistência simbólica do trauma. A narrativa de Lusitano é, contudo, uma narrativa aberta, estando o seu significado dependente dos espectadores que com ela tomam contacto: aqueles que desconhecem a história portuguesa e a quem a Guerra Colonial surge como episódio incógnito ou longínquo; a geração da pós-memória, cuja idade lhe permite um distanciamento (racionalizado) em relação aos eventos traumáticos de um passado recente nacional; aqueles que estiveram mobilizados nos diferentes territórios africanos ou viveram na metrópole os tempos da guerra.

Olhares apesar de tudo

Composição de Pedro Barateiro e *Nostalgia* de Maria Lusitano apresentam-se como exercícios coincidentes na recuperação de imagens de arquivo, ainda que estes tenham naturezas distintas, na refracção de narrativas traumáticas do passado recente português – o Estado Novo e a Guerra Colonial –, as quais constituem tópicos essenciais na configuração contemporânea de uma identidade cultural nacional, e na exposição, não só de imagens, mas de olhares e modos de ver que reportam a tempos, espaços e sujeitos diversos. O olhar

²¹⁸ A cidade passou a designar-se Maputo depois da independência de Moçambique. O nome provém do Rio Maputo que estabelece parte da fronteira sul do país. O nome anterior, Lourenço Marques, celebrava as acções de um explorador e comerciante português do séc. XVI.

²¹⁹ Jill Bennett faz esta descrição a partir do conjunto de trabalhos que integraram a exposição “Telling Tales”, a qual a autora co-comissariou juntamente com Jackie Dunn, em 1998. Como sugere Bennett, “Many of these trauma-related pieces, in fact, incorporated fictional or fantasy elements, even when the artist might lay claim to expressing an affective truth. Insofar as they could be deemed to promote understanding of trauma, their contribution tended to lie in the endeavor to find a communicable language of sensation and affect with which to register something of the experience of traumatic memory – and, thus, in a manner of formal innovation” (Bennett, 2005: 2).

do Estado Novo é permeado pelas actualidades noticiosas que Barateiro subsume na sua montagem desconstrutora que acumula, simultaneamente, todos os olhares, instituídos sob essas imagens primeiras, sujeitos a uma pedagogia profundamente ideológica da nação. *Nostalgia*, por seu turno, mostra a fecundidade dos arquivos privados dos tempos de guerra, o olhar dos soldados e das suas famílias que, nos seus modos de retratar os territórios ultramarinos, revelam (também) o olhar da metrópole, assim como os olhares herdados em forma de histórias de família, essenciais na formação de uma pós-memória dos conflitos.

Ambos os artistas se assumem como espectadores destes fluxos escópicos que traduzem, pela remediação de imagens, nos seus olhares artísticos, transpondo modos de ver em expressões plásticas e visuais. Esta acção confere a todos estes estratos novas condições de visibilidade, possibilitando uma continuidade cumulativa de olhares – agora os dos espectadores das obras – que é crescente semiótico e hermenêutico dessas superfícies. A diversidade de olhares que circula nestas imagens não camufla, contudo, a significação dos invisíveis que as trespassam. O tanto que mostram revela de forma ainda mais aguda o muito que escondem. O estabelecimento de regimes escópicos parte precisamente de uma acção de controlo sobre aquilo que se exhibe e aquilo que se esconde – o visível e o invisível –, acabando por condicionar, igualmente, o olhar retrospectivo – a recordação e o esquecimento. Simultaneamente, o trauma – e o Estado Novo e a Guerra Colonial são consensualmente aceites como eventos traumáticos – desvela-se precisamente numa resistência à representação que não deixa de ser fundamental para as novas (e pós-traumáticas) narrativas de identidade colectiva (cf. Alexander, 2004).

Maria do Carmo Piçarra defende, fazendo as devidas ressalvas, que as imagens de arquivo do cinema do Estado Novo “são imagens apesar de tudo” (Piçarra, 2014: 380). A partir da reflexão de Didi-Huberman sobre as quatro imagens fotográficas que os membros do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau conseguiram, “apesar de tudo”²²⁰, tirar ao processo de extermínio em Agosto de 1944, Piçarra afirma que:

Jornal Português e Imagens de Portugal são “imagens apesar de tudo” porque apesar da sua produção num contexto propagandista e apesar do controlo sobre os temas abordados e o modo de os filmar as imagens de cinema são sempre um olho da

²²⁰ Nas palavras de Didi-Huberman: “[...] arrancadas, correndo riscos extraordinários, a um real que elas não tinham tempo de explorar” (Didi-Huberman, 2012: 61).

liberdade que revela sempre mais do que espera mostrar sobretudo quando se trata de imagens documentais que não foram planificadas. (Piçarra, 2014: 380)

Nesta linha de análise, também as imagens de Barateiro e Lusitano carregam como carga genética esse “apesar de tudo” das imagens originais. Huberman foi severamente criticado por apresentar as imagens de Auschwitz-Birkenau como documentos/representações do Holocausto, evento que pelas suas proporções desumanas resistiria, obrigatoriamente, à representação, sempre deficitária em relação à realidade. A sua resposta – recuperada por Piçarra – foi de que as imagens, como qualquer outro signo, podem ou não ser portadoras de verdade. Em entrevista a Tiago Bartolomeu Costa²²¹, o autor afirma que “há, tal como na palavra, imagens que mentem e outras que dizem a verdade, mesmo que essa verdade – é quase inútil dizê-lo, mas foi Lacan que o afirmou – não seja nunca toda a verdade” (Didi-Huberman *apud* Bartolomeu Costa, 2012: 28). Neste sentido, cada possibilidade de interpretação oferecida por um signo, seja ele visual ou verbal, é importante e auxilia a significação de um evento e não o evento em si: espectador e cúmplice são entidades distintas.

Mais do que as imagens, são os olhares que “apesar de tudo” concorrem sempre para a representação – que é também produção, mesmo que não material – do real. A profusão de olhares em *Composição* e *Nostalgia* transforma estes trabalhos em gestos de reclamação do direito de olhar e voltar a olhar os olhares, as imagens ou as imaginações ainda que traumáticas do passado, na consciência de que, como defende Daniela Agostinho, em investigação recente²²², “[...] the relation between what we see and what we know is never exhausted nor settled” (Agostinho, 2014: 226). Apesar da existência de uma pedagogia da nação – que se impõe hoje de forma distinta do passado –, os olhares são interpretações performativas que podem celebrar, corroborar, desconstruir ou mesmo destruir aquilo que observam. São olhares *apesar de tudo* e que, *apesar de tudo* – apesar da censura, apesar das tentativas de (re)produção de temporalidades e regimes de verdade, apesar de existir uma condição enferma congénita ao arquivo e da sua não neutralidade, apesar dos

²²¹ Entrevista realizada a propósito do lançamento da obra *Imagens apesar de tudo*, na tradução portuguesa, em 2012. O lançamento decorreu na Culturgest com a presença do autor.

²²² Em 2014, Daniela Agostinho apresentou a sua tese de doutoramento “Visual Captivity. The (In-)Visibility of the Concentration Camp and the Right to Look: The Case of Ravensbrück”, na qual discute a captação do campo de concentração Ravensbrück por diversos olhares e regimes representacionais.

constrangimentos da mediação pós-mnemónica, apesar da resistência do trauma ao simbólico –, configuram a identidade cultural portuguesa como negociação constante.

*

No início de 1941, um temporal assolou Lisboa e destruiu muito do que restava da Exposição do Mundo Português, denunciando a fragilidade da maioria das construções. A Nau Portugal, que se mantinha ainda sobre águas, virou-se e encalhou. Transferida para um estaleiro no Barreiro, foi depois totalmente destruída por um incêndio. O monumento aos Descobrimentos, inicialmente construído em estafe sobre uma estrutura de madeira, também não sobreviveu incólume, tendo a figura do Infante D. Henrique caído ao rio. Anos mais tarde, como dá conta Marina Tavares Dias, “a estátua da Soberania acabou com entranhas de arame à mostra” (Dias, 1996: 202). A ironia dos acontecimentos acaba por colocar a descoberto a debilidade dos artificios, não só materiais, que sustentaram a narrativa estado-novista do Portugal imperial, nação naturalmente colonizadora, cuja missão messiânica no mundo legitimava as acções, também bélicas, nos territórios ultramarinos.

O colonialismo e a guerra colonial, assim como todo o processo de descolonização e as suas consequências demográficas, sociais e culturais, persistem hoje, tal como a imagem da estátua da Soberania destruída, enquanto consistências que revelam pouco a pouco o seu interior – as suas entranhas – e que reclamam diferentes indagações e renovados olhares críticos. Não se trata de proceder a uma autópsia cultural de eventos ou estruturas de poder e conhecimento já extintos, mas de questionar esses eventos e estruturas como organismos que continuam a ventilar a tessitura da cultura. É isso, afinal, o olhar pós-colonial, em toda a sua ambivalência.

3. E depois do adeus: olhar (n) o pós-colonialismo - na obra de Vasco Araújo e Francisco Vidal

[...] colonization works to decivilize the colonizer, to brutalize him in the true sense of the word, to awaken him to buried instincts, to covetousness, violence, race, hatred and moral relativism.

Aimé Césaire, Discourse on Colonialism

Em 2014, com alguns meses de intervalo e em contextos geográficos distintos, foram publicados dois livros com títulos muitíssimo semelhantes: *Empires of Vision: a reader* (Jay e Ramaswamy, 2014) e *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)* (Vicente, 2014). O primeiro apresenta um conjunto de reflexões, de vários autores, sobre temas diferenciados que, no seu conjunto, como sugerido por Sumathi Ramaswamy, “[...] draws our attention to the mutual implication of the global overseas empires of Europe and modern regimes of visibility and their reciprocal constitution” (Ramaswamy, 2014: 1). Com organização de Filipa Lowndes Vicente, *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)* surge igualmente como volume que congloba contributos de diferentes autores a partir de um mesmo ponto de partida: “[...] a fotografia está inscrita e é ela própria constituidora das experiências coloniais” (Vicente, 2014: 12)²²³. Para além de uma quase coincidência titular, ambas as publicações assumem como premissa fundadora a interdependência constitutiva do imperialismo e colonialismo e dos seus regimes de visualidade.

Neste contexto, pode afirmar-se que o imperialismo e o colonialismo não se traduziram apenas na conquista de territórios e no controlo político e económico dos mesmos, antes se afirmaram enquanto macro regimes escópicos que permitiram estabelecer uma intrincada rede de relações de poder a partir da instrumentalização e manipulação da economia visual das colónias e das metrópoles, cujas repercussões são ainda notórias no tecido social contemporâneo. O estabelecimento de regimes de visualidade que corroborassem e legitimassem as acções colonizadoras foi fundamental para a efectivação do poder imperial em toda a sua longevidade. Como afirma Martin Jay:

From mapping new territories and representing sovereign power to the photographic and cinematic presentation of imperial relations, from the most popular mass culture to the most esoteric avant-garde art, the role of visibility in creating, sustaining, justifying, and undermining imperial power is impossible to deny. (Jay, 2014: 613)

²²³ O título *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)* não corresponde à abrangência temática e cronológica presente no volume organizado por Filipa Lowndes Vicente. Em primeiro lugar, os vários textos que compõem o volume tratam uma visualidade abrangente que inclui não apenas imagens fotográficas, mas também imagens cinematográficas, exposições, notícias e objectos artísticos; mais do que a fotografia, é a cultura visual que serve de objecto de análise. Em segundo lugar, o intervalo temporal enunciado no título – 1860-1960 – não encontra tradução nos artigos incluídos no volume, que chegam à contemporaneidade pela reflexão sobre a produção artística contemporânea.

O imperialismo desenhou-se, assim, sobre uma panóplia alargada de instâncias visuais – tecnologias de produção de imagens, políticas de difusão e controlo da recepção – que teve consequências directas no modo como o colonialismo se instituiu entre colonizadores e colonizados. Do mesmo modo, a matriz epistemológica do pós-colonialismo está dependente (da revisão) desta genealogia imagética que estabeleceu o colonialismo como modo de ver e de ser visto²²⁴. Antes de mais, torna-se necessário esclarecer que grafar “colonialismo” no singular tem apenas uma função heurística. Edward Said distingue produtivamente imperialismo e colonialismo. Para o autor, o imperialismo assume-se como “[...] the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan center ruling a distant territory; colonialism, which is almost always a consequence of imperialism, is the implanting of settlements on a distant territory” (Said, 1993: 9). Neste sentido, existiram colonialismos que, apesar de dotados de uma vontade imperial partilhada, se distinguem, na sua concretização, como casos particulares.

²²⁴ Margarida Calafate Ribeiro, na introdução do seu livro *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, afirma que “[...] o pós-colonialismo surge de um sentimento de necessidade de elaborar uma visão crítica de entendimento da história colonial – dando voz àqueles que a sofreram ou, por outras palavras, registando, problematizando e desconstruindo a memória da história colonial escrita pelo colonizador, ao confrontá-la com outras memórias desta história aparentemente comum. Mas os estudos pós-coloniais têm também a sua origem no descontentamento de elites intelectuais diaspóricas com o andamento político dos seus países de origem, tantas vezes dominados por elites corruptas que não trouxeram de facto aos seus países a dinâmica social, política e económica imaginada com a libertação. Por isso, o pós-colonialismo envolve uma análise crítica da história do colonialismo e do próprio anti-colonialismo, investigando os seus efeitos na contemporaneidade no Ocidente e nos três continentes a que ele estiveram subjugados – América do Sul, Ásia e África. Neste sentido, pela sua forma e âmbito de abordagem, é um campo de estudos que procura descentralizar, globalizando. No entanto, a sua apresentação teórica não é uniforme, mas necessariamente híbrida e expressamente fragmentária no sentido em que não se procura uma explicação global, e globalizante, mas antes uma análise da variedade dialéctica de factores em jogo, recusando formas ou interpretações totalizantes” (Ribeiro, 2004: 17). A apresentação da autora sobre o conceito vai ao encontro daquilo que se entende por pós-colonialismo nesta investigação. Por um lado, a definição é suficientemente abrangente e problematiza as várias vozes que concorrem para a construção de uma malha epistemológica pós-colonial complexa e heterogénea. Por outro, define a acção dos estudos pós-coloniais como elaboração de uma “visão crítica” sobre a história colonial, ou seja, como forma de olhar criticamente um passado colonialista. Também Robert Young afirma que a análise cultural pós-colonial se tem preocupado com a elaboração de estruturas teóricas que contestem os modos de ver dominantes do Ocidente (Young, 2003: 356). São esses olhares críticos, assim como os modos de ver hegemónicos e contra-hegemónicos, que se tentarão aqui recuperar, tanto nos exercícios teóricos convocados, como nas produções artísticas analisadas.

O colonialismo português – e, conseqüentemente, o pós-colonialismo²²⁵ – detém uma fisionomia específica, com alterações endógenas e exógenas ao longo dos séculos, que se insinua em histórias e imagens singulares. É o próprio Said que o afirma na introdução a *Culture and Imperialism*, fazendo, contudo, a ressalva de que o facto de alguns impérios, como o português, serem distintos daqueles que analisa – britânico, francês e americano – não implica que tenham sido impérios benignos ou menos imperialistas (Said, 1994: XXV). A matriz anglófona, que marca o surgimento dos estudos pós-coloniais²²⁶, apresenta-se como deficitária na produção de pensamento capaz de abarcar as vicissitudes de cada colonialismo na sua especificidade. Paulo de Medeiros defende que a teoria pós-colonial, ao debruçar-se quase exclusivamente sobre o colonialismo inglês, falha na inclusão de outras histórias coloniais que permitiriam equacionar outras perspectivas pós-coloniais (Medeiros, 2005: 151). Neste sentido, a análise de outros colonialismos que não o britânico poderá servir como modo de descolonizar o próprio campo de estudos que corre o risco de reinscrever velhos padrões de dominação (*ibidem*: 153)²²⁷.

A longevidade do colonialismo português, com os seus cinco séculos de duração, assim como o seu conturbado final, que não foi apenas tardio (1974-75), mas marcado por um episódio bélico, tutelado por um regime ditatorial, com mais de uma década, são

²²⁵ Boaventura de Sousa Santos, em “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”, defende que “[...] a diferença do colonialismo português não pode deixar de induzir a diferença do pós-colonialismo no espaço de língua oficial portuguesa” (Sousa Santos, 2002: 30).

²²⁶ Os estudos pós-coloniais, ou a teoria pós-colonial, surgiram antes da sua evocação. Aos escritos pioneiros de Edward Said, com a publicação de *Orientalism*, em 1978, juntaram-se depois os de Gayatri Spivak e Homi K. Bhabha, que viriam a ser reconhecidos como os precursores de um campo que olhava criticamente o passado colonial e imperial como dimensão fundamental da condição sociocultural e económica contemporânea. Já antes disso, Frantz Fanon e Aimé Césaire tinham iniciado a abordagem crítica das acções imperial e colonial sobre o tecido societário. Actualmente, os estudos pós-coloniais assumem-se como território heterogéneo que inclui teorias muitas vezes contraditórias, porém ilumina a complexidade dos fluxos contemporâneos.

²²⁷ Paulo Medeiros sugere que os estudos pós-coloniais têm ignorado as várias formas como a própria teoria pós-colonial pode reproduzir os processos de dominação cultural, política e económica que tenta desconstruir. O autor identifica diversos eixos em que esta possibilidade perversa se manifesta: a) a (re)construção e celebração de uma alteridade exotizada; b) a omissão de histórias coloniais outras que não as do colonialismo inglês, o que acaba por obliterar a diferença intrínseca ao próprio colonialismo e fazer prevalecer um modelo universalista que se baseia numa experiência única, substituindo a grande narrativa do colonialismo inglês pela grande narrativa do pós-colonialismo anglófono; c) a emergência do inglês como língua comum do campo de estudos e o seu conseqüente condicionamento linguístico (Medeiros, 2005: 152). Também Ania Loomba reconhece um conjunto de limitações nos estudos pós-coloniais, nomeadamente a existência de um conjunto de autores que formam uma espécie de “star system” no campo de estudos – com a proeminência de autores como Edward Said, Gayatri Spivak e Homi K. Bhabha – que surge como mais importante que o próprio território académico (Loomba, 2007: 4). Sobre a crítica à teoria pós-colonial veja-se também Williams e Chrisman (1994), McClintock (1995) e Huggan (2001).

factores de diferenciação do caso colonial português. Como sugere Medeiros, estas distintas dimensões que não tornam, apenas, o colonialismo português num caso singular, “[...] shows colonialism as an essential ground for Portuguese national identity much beyond simple economic or geo-political considerations” (Medeiros, 2005: 154). A excepcionalidade do colonialismo português não se insinua, contudo, como reconhecimento *a posteriori* ou reflexão pós-colonial subsidiária de interpretação retroactiva – ela estabeleceu-se em pleno regime colonial enquanto “mitologia ontológica do mundo colonial que o português criou”, tal como afirma Roberto Vecchi (Vecchi, 2010: 15)²²⁸. Esta mitologia, que foi também “mitografia” (Gil, 2002)²²⁹ produtora de um imaginário iconográfico específico, edificou-se ainda durante o colonialismo e constituiu uma dimensão fundamental da ideologia do Estado Novo.

Descolonizar o pós-colonial português

A narrativa luso-tropicalista do brasileiro Gilberto Freyre, cujas sementes são lançadas logo em 1933 com a publicação de *Casa-Grande & Senzala* e ganham forma final com *O Luso e o Trópico*, em 1961, foi recriada pelo Estado Novo que dela se apropriou na sua versão sintética, mostrando os portugueses como um povo não racista, empático, tolerante para com os outros povos e fraterno, cujo espírito cristão favorece uma

²²⁸ Roberto Vecchi refere-se às várias excentricidades que percorrem a história colonial portuguesa como “excepção atlântica”. A expressão “excepção” tem origem na leitura de Eduardo Lourenço que, em *Portugal como destino: Dramaturgia cultural portuguesa* (1999), se refere à “excepção portuguesa” (Lourenço, 2009: 11; cf. Calafate Ribeiro, 2010: 7). Apesar de Vecchi utilizar a expressão “excepção atlântica” para “pensar a literatura da Guerra Colonial” (Vecchi, 2010), o autor reconhece que nessa excepção “[...] cabem as excepções de uma guerra colonial, de um colonialismo precoce na sua modernidade e obsoleto na sua permanência, que surgiu a partir de contradições de uma condição moderna de funcionamento próprio” (*ibidem*: 16). Note-se que afirmação do colonialismo português como excepção fez parte do discurso nacionalista nacional, ocupando lugar central na retórica legitimadora da acção colonial, existindo uma clara diferenciação da “excepção” nacionalista e da “excepção” crítica.

²²⁹ O conceito de “mitografia” foi desenvolvido por Isabel Capelo Gil na sua tese de doutoramento “Mitografias. Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no Drama de Expressão Alemã do Século XX”. A autora apresenta-o como tentativa de ler e refigurar a grafia de narrativas míticas – no caso, sobre Antígona, Cassandra e Medeia – de forma a elaborar “um mapa cultural das localizações que as constroem como ícones estéticos e sociopolíticos historicamente situados” (Gil, 2002: 15). Também a mitologia colonial portuguesa é passível de recuperar graficamente através das suas figurações estéticas e vernáculas que a transformaram em parte substancial da comunidade imaginada portuguesa.

convivialidade pacífica e bondosa com o “Outro” (Castelo, 2011: 115)²³⁰. O “Outro” usa-se aqui, na consciência da amplitude do termo, com uma função específica. A mesma que descreve Ryszard Kapuscinski na sua obra *The Other*:

The terms “Other” or “Others” can be understood in all sort of ways and used in various meanings and contexts, to distinguish gender, for example, or generation, or nationality, or religion and so on. I use these terms mainly to distinguish Europeans, people from the West, whites, from those whom I call “Others” – that is, non-Europeans, or non-whites, while fully aware that for the latter, the former are just as much “Others”. (Kapuscinski, 2008: 13)

É esta alteridade que ganha feições específicas pela mão da propaganda estado-novista. O nacionalismo e colonialismo salazaristas, mais do que proxémicos, eram simbióticos: o conceito de nação dependia do império colonial e o império colonial fazia inequivocamente parte da nação. Contudo, ao longo da vigência do regime surgiram necessidades políticas distintas que obrigaram a reconstruções dos imaginários coloniais que se alinhassem com a topografia ideológica estado-novista. No seguimento da II Guerra Mundial, a descolonização afirmou-se como fenómeno global. As várias potências coloniais foram obrigadas a responder aos anseios dos movimentos independentistas que tinham, entretanto, surgido nos territórios colonizados e aos apelos da comunidade internacional, descolonizando. Portugal foi excepção e, apesar de todas as pressões internacionais para a descolonização, a hegemonia sobre os territórios ultramarinos continuou.

A integração portuguesa em organismos internacionais – primeiro a NATO, em 1949, e depois a ONU, em 1955 – viria a agudizar a situação. Salazar manteve-se, contudo, “orgulhosamente só” na sua política colonial, como afirmado em discurso proferido a 18 de Fevereiro de 1965, no âmbito da guerra que se travava, havia já quatro anos, em territórios do ultramar: “[...] batalha em que – os portugueses europeus e africanos –

²³⁰ Como bem nota Cláudia Castelo, o nacionalismo inerente à ideologia estado-novista obrigou a que os eixos “desnacionalizadores” das teorias de Freyre fossem deixados de fora, como por exemplo: “a valorização da mestiçagem e dos diferentes contributos culturais (africanos, ameríndios, orientais, etc.) para a civilização comum, luso-tropical; a noção de que a unidade de sentimento e de cultura entre Portugal, o Brasil, África e a Índia «portuguesas» se sobrepunha às questões de soberania nacional; e que a comunidade luso-tropical podia ser uma entidade transnacional, uma federação cultural com lugar para mais de dois Estados” (Castelo, 2011: 115).

combatemos sem espectáculo e sem alianças, orgulhosamente sós” (Salazar *apud* Nogueira, 1995: 7-8). Salazar referia-se já nesta altura a portugueses europeus e africanos, marcando a diferença da política colonial nas duas últimas décadas de vigência do regime. Em resposta à pressão internacional e com vista à preservação do império, o Estado Novo foi eficiente na alteração do enquadramento legal que ditou o fim das colónias em pleno colonialismo. Desde a entrada em vigor do Acto Colonial, em 1930, que nação e império se assumiam como interdependentes e mutuamente constitutivos – ideal que prevaleceu mesmo depois da revogação do documento e da revisão constitucional de 1951 que declarava a inexistência de um domínio colonial e afirmava a integração dos territórios ultramarinos como partes constituintes da nação; o termo “colónia” é, então, substituído pelo de “província”. O luso-tropicalismo de Freyre era, assim, aproveitado como doutrina oficial estado-novista e configuraria, a par dos diversos artifícios legais, uma nova narrativa nacional que consubstanciava um imaginário renovado, difundido pelo aparelho propagandístico do regime. Um pós-colonial – entendido aqui como “depois da colónia” – começa a desenhar-se sob a tutela estado-novista, em mediação ideológica activa, defendendo que “Do Minho a Timor somos todos portugueses”. Neste sentido, existe uma pedagogia da nação que ultrapassa a ideia de colónia em pleno colonialismo, com base na excepcionalidade portuguesa: contrariamente a outras nações coloniais, os portugueses possuiriam uma capacidade singular para se relacionar com outros povos, aceitando os seus costumes e misturando-se com eles. A forte presença desta ideia na pedagogia da nação desenhada pelo Estado Novo – um pós-colonial que funciona como recolonização – acabou por condicionar a matriz epistemológica do pós-colonial na contemporaneidade e, como bem nota Inocência Mata, por produzir:

[...] um duplo equívoco que, vindo do discurso colonial fundamentado na teoria sociológica do lusotropicalismo (cuja denominação foi reciclada e reeditada como crioulidade), ainda vai fazendo parte do senso comum e por vezes da intenção científica: de que a coexistência de culturas pressupõe a convivência de culturas em interacção e portanto a existência de uma sociedade multicultural, isto é, uma sociedade em que as diferentes culturas se reconhecem na sua diferença como parte de um mesmo corpo. Neste contexto, é preciso demonstrar, contrariando o imaginário histórico português, forjado durante o Estado Novo, quanto à maleabilidade do agente colonial português e a ideia da dimensão comunicativa da “civilização portuguesa” – de que terá resultado um império de harmonia racial: que, por um lado, a multirracialidade não pressupõe convivência racial ou ausência de preconceitos e, por

outro, que o multiculturalismo vai além das adesões folclóricas às manifestações culturais dos subalternos [...]. (Mata, 2006: 290)

São estes equívocos que a obra de Vasco Araújo tem vindo a tentar desfazer, pela apropriação dos imaginários coloniais portugueses, denunciando e reinventando o regime escópico de um Portugal imperial e colonial. A série *Debret* (Fig. 52-55), iniciada em 2009, é exemplo disso. Este conjunto de esculturas apresenta-se como comentário crítico (visual) à obra do pintor francês Jean-Baptiste Debret, que integrou a visita de uma missão francesa ao Brasil, a convite do Príncipe Regente D. João V. A viagem serviu de mote a um conjunto de obras produzidas pelo artista francês que incluíam desenhos, pinturas e gravuras retratando episódios vários da realidade social e cultural do Brasil na época e que foi depois publicado, por Debret, nos três volumes de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1817-1831). Araújo parte destas imagens para interrogar a relação entre Portugal e o Brasil durante o colonialismo. Tal como defende Paulo de Medeiros, a colonização do Brasil concorre para a singularidade do colonialismo português, contribuindo para tal a fuga da família real portuguesa para terras brasileiras, durante as invasões francesas, e a independência precoce do Brasil pela mão de um dos membros da família real (Medeiros, 2005: 154). Terá sido D. Pedro (I do Brasil e IV de Portugal) o responsável pela aclamação pública da emancipação política do Brasil em relação ao reino português.

Vasco Araújo, contudo, não retrata na sua obra os brandos costumes portugueses – um colonialismo de excepção assente numa matriz de não-violência –, nem a especificidade da relação de Portugal com o Brasil. Araújo (re)forma todo um imaginário colonial, chamando a violência e a atrocidade para o território do visível, inscrevendo-o, assim, na malha identitária que se constitui a partir de uma anterioridade histórica. O facto de o artista recorrer a imagens que localizam a acção de quem olha noutra tempo e noutra lugar confere à sua obra uma dimensão documental que torna factual a brutalidade do império e de toda a história imperial portuguesa. As pequenas figuras de resina moldadas pelo artista remedeiam as composições de Debret e mostram uma acção colonial que, como sugerido por Paulo Pires do Vale, no catálogo da obra, se traduz:

[...] na exploração perpétua do homem pelo homem. O que interessou a Vasco Araújo foi essa violência relacional, a diferença e a estranheza das identidades, o que era permitido e proibido, os mecanismos de opressão e controlo da vida. Recortando as

figurinhas do contexto e do cenário urbano ou natural, fica apenas a relação, as *situações* – vendo e mostrando o que Debret pode ter visto, mas não mostrou. (Pires do Vale, 2010: 17)

Mas Araújo não descontextualiza apenas essas figuras, recontextualizando-as numa estética que é eticamente produtiva nos significados que origina. Se as imagens de Debret mostram uma violência naturalizada e diluída por entre imagens e enquadramentos diversos, não havendo diferença no modo como se retrata a punição física ou o trabalho doméstico dos indígenas, as esculturas de Vasco Araújo, por seu turno, avançam para uma violência crua que assume fisionomias distintas a partir da figura omnipresente da exploração: sexual, laboral, física. Por isso, há todo um dispositivo que compõe a obra e que configura um contexto próprio para as situações retratadas: às pequenas figuras de resina, juntam-se ovos de madeira, mesas e inscrições verbais. As figuras surgem de dentro de ovos de madeira, inspirados pelos ovos Fabergé, e trazem à discussão a assimetria de poderes que o domínio colonial instaurou: encenações-denúncia que mostram o visível e o invisível, o privado e o público, o dentro e o fora. Os ovos Fabergé, além da clara referência a um poder imperial, assumem-se enquanto dispositivo de camuflagem: onde se esconderam preciosidades, esconderam-se também atrocidades, violações claras do princípio igualitário que guia os direitos humanos, rasuras identitárias em nome da dominação. A narrativa convocada pelos ovos é essencial para a significação da obra. O primeiro ovo Fabergé data de 1885 e terá sido encomendado a Peter Carl Fabergé pelo czar Alexandre III como presente de Páscoa para a sua esposa. A sua simplicidade exterior encobria um interior que continha a mais meticulosa joalheria, combinando pedras e metais preciosos. Depois deste, vários ovos foram encomendados pela família imperial e por outros clientes particulares. Contudo, o número de ovos Fabergé conhecidos em pouco supera a meia centena, reflectindo a natureza assimétrica do poder imperial: o poder de poucos sobre muitos. Ao mesmo tempo, o ovo Fabergé é dotado de um dispositivo específico que encobre e revela, acumulando várias camadas que se vão descobrindo e mostram, muitas vezes, surpresas inusitadas. É essa dinâmica que Araújo importa para o olhar (pós-)colonial, um olhar que deve “descobrir” o passado, encontrar nas suas múltiplas camadas mais ou menos inusitadas, mais ou menos traumáticas, a razão histórica do presente.

Ao exibir estes ovos sobre uma mesa, o artista sublinha a intencionalidade da acção criativa: descobrir, mostrar, denunciar, condenar o que se fez uma portugalidade edificada sobre a naturalização da sua vocação imperial. As inscrições – aparentemente apócrifas –, que se podem ler sobre cada mesa, pertencem ao Padre António Vieira e insinuam uma universalidade enunciativa, embora crítica dos universalismos que os sistemas representacionais colonialistas promoveram. A um universalismo binário Araújo contrapõe a universalidade humana. Uma das esculturas mostra um negro amordaçado, que parece oferecer favores sexuais ao colonizador, acompanhado pela inscrição “O não ter respeito a alguns é procurar, como a morte, a universal destruição de todos”. O pendor destrutivo do desrespeito é aqui sombra do passado no presente e constitui igualmente um aviso apocalíptico que encontra resolução numa redenção revisionista ou numa espécie de confissão visual do artista. Por isso, Araújo mostra uma crueldade amoral que se tem diluído em formulações abstractas – a não inscrição de que fala José Gil – e concretizado em formulações artísticas (públicas) de uma barbárie privada e privada, também, de visibilidade.



Figura 52 – Vasco Araújo, *Debret* (2009-)



Figura 53 – Vasco Araújo, *Debret* (2009-)



Figura 54 – Vasco Araújo, *Debret* (2009-)



Figura 55 – Vista da exposição *Debret* (2009-) de Vasco Araújo, em 2013, na Pinacoteca de São Paulo

Dor, prazer e trabalho insinuam-se num mesmo território que conta a história, não de um povo que “inventou o mulato”, mas de uma sucessão de actos de violência que o toleraram. A miscigenação, apregoadá como exemplo da brandura e das práticas inclusivas dos portugueses, é exposta por Araújo como resultado de uma violência excessiva e inconsequente. Tal como defende Boaventura de Sousa Santos, “a miscigenação não é a consequência da ausência de racismo como pretende a razão luso-colonialista ou lusotropicalista [...]” (Sousa Santos, 2002: 41), mas é seguramente consequência de uma normalização da violência. Gilberto Freyre terá mesmo contribuído para que a escravatura e a exploração humana se entendessem como sistema com consequências positivas. Leia-se Freyre:

Com o português e o descendente de português, a escravidão foi no Brasil escola de cristianização e europeização de pretos e pardos; e não apenas sistema de exploração dos pretos e pardos pelos brancos como entre outros europeus e outros descendentes de europeus. O explorado ganhou oportunidades de ascensão, dentro de novo complexo social de que se tornou membro, por efeito das inevitáveis consequências do contato de europeus em expansão – mas pouco numerosas – com

multidões de africanos militar e tecnicamente retardados; de europeus reduzidos em número e africanos numerosíssimos: ventres geradores não só de novos escravos como de novos portugueses. Da escravidão, assim socialmente dinâmica, resultou que, através da miscigenação e da assimilação, indivíduos de cor pudessem subir até os brancos: mesmo até os brancos mais altos. (Freyre, 2001: 363)

Este trecho, retirado de *Aventura e rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação* (2001), foi escrito depois da visita de Freyre ao ultramar português, numa viagem de seis meses realizada, no início da década de 1950, a convite do ministro português das Colónias Manoel Sarmiento Rodrigues. Esta escravatura “benigna” assume-se como exemplo limite da tese luso-tropicalista que serve de legitimação à política estado-novista nos anos cinquenta do século XX e que continua a percorrer a formação de uma identidade cultural portuguesa na contemporaneidade (Vale de Almeida, 2004, 2012; Peralta, 2011). Araújo contraria essa pedagogia inscrita no tecido cultural português e interrompe a corrente multissecular de rasura de violência do passado nacional. Fá-lo através de um dispositivo específico que conjuga objectos visuais distintos, pondo em causa a visão do império por um renovado império da visão.

A miscigenação, a criouliização e o hibridismo foram termos fundamentais nos discursos coloniais e imperiais portugueses (Peralta, 2011: 193), ou seja, a semântica que é hoje apanágio pós-colonial²³¹ (Ashcroft *et al.*, 2007; Bhabha 2010) foi já consistência narrativa de uma sucessão pedagógica da portugalidade que ultrapassa cesuras políticas – tome-se como exemplo o 25 de Abril e consequente passagem da ditadura à democracia – e constrói uma contemporaneidade anacrónica. A configuração de uma identidade cultural na contemporaneidade continua refém desta herança histórica que absorve o híbrido e o crioulo como características congénitas, sem necessidade de reajuste. A criouliização persiste, numa acepção positiva, e convive, enquanto fantasma, com “[...] a dificuldade da sociedade e do Estado portugueses em encarar a hibridização da sociedade nacional ou sequer a sua multiculturalização” (Vale de Almeida, 2004: 14).

Durante o Estado Novo – até 1950 –, existiu, contudo, uma espécie de suspensão destas questões que, por um lado, continuavam a fazer parte da discursividade que

²³¹ Em *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, “hibridação” é definida como: “One of the most widely employed and most disputed terms in post-colonial theory, hybridity commonly refers to the creation of new transcultural forms within the contact zone produced by colonization” (Ashcroft *et al.*, 2007: 108).

proclamava o colonialismo português como singular e, por outro, faziam circular uma interdição tácita da mistura racial. A partir de 1950, a miscigenação voltou aos discursos, concomitantemente à apropriação da narrativa luso-tropical. Miguel Vale de Almeida sustenta que esta ideia de miscigenação e mestiçagem na construção da nação portuguesa decorre do seu entendimento como dádiva dos portugueses aos “Outros” e não o contrário (Vale de Almeida, 2012: 181). Neste sentido, a narrativa da miscigenação concorria para uma corroboração da imaginação da superioridade portuguesa justificadora e legitimadora das acções coloniais.

Estes conceitos e a sua operacionalidade crítica no tecido contemporâneo português são discutidos por Elsa Peralta, que reconhece a sua resistência através dos tempos e a sua adaptação à construção narrativa do presente. O enformar cultural da nação persiste como superfície devedora do passado colonial que colonializa a identidade cultural portuguesa. Peralta recupera, assim, um conjunto de eventos que espelham esta resiliência de um Portugal imaginado sob o sonho do império: a Expo’98 e a campanha de promoção nacional “Portugal: Europe’s West Coast” (Peralta, 2011: 7). A autora convoca estes eventos como micro-exemplos de um fenómeno que se manifesta de forma macro-estrutural na constituição identitária nacional. A escravatura, o comércio de escravos, a Guerra Colonial ou mesmo a ditadura salazarista são quase sempre obliterados na narração actual do colonial português que se essencializa na ideia de nação crioula e transcontinental, exemplo de civilização superior até no modo como orientou a sua política colonial (Peralta, 2011: 7). Os descobrimentos surgem como história sem mácula do papel maior dos portugueses no mundo. A série *Debret* (2009-) é essencial para a desconstrução deste discurso, sendo um dos poucos casos em que a escravidão, a tortura e a violência se materializam em suporte visual.

No livro publicado sobre *Debret* (2009-), Paulo Pires do Vale recupera a *História do Futuro* do Padre António Vieira e afirma que “a história do futuro é, então, uma história feita da novidade de coisas não novas” (Pires do Vale, 2010: 10). É a construção desta história que se revela na obra de Vasco Araújo, a qual, ao recuperar, não só o passado histórico, mas a história de imagens através da qual esse passado se constrói, cria uma nova narrativa que projecta em retroacção o colonial no pós-colonial. Neste sentido, há uma entropia de simultaneidades que torna o colonial e o pós-colonial portugueses em superfícies de enorme complexidade. Por um lado, há um pós-colonial que se declara em

pleno colonialismo e que premedeia²³² o hibridismo e a criouliização como dimensões fundamentais; por outro, um colonial enviesado que serve ainda a narração (orgulhosa) da nação na contemporaneidade. A identidade cultural portuguesa é subsidiária desta entropia. Vasco Araújo expõe, assim, as falácias da malha identitária que se desfaz numa das poucas figurações (visuais) da violência colonial. A sua acção é performance de ruptura da representação da identidade cultural portuguesa. Como sustenta Paulo Pires do Vale:

Estas obras atendem à mediação da diferença que está no coração da identidade. Encenam o “teatro das relações” e os permanentes dispositivos de dominação e servidão – que se servem da palavra e do corpo, do desejo e da sexualidade, como mecanismos de controlo. Reflectem a condição humana nos seus paradoxos e contradições, como as figuras moldadas pelo artista: delicadas e cruéis. São uma indagação e mapeamento das fronteiras e dos instáveis limites humanos: não os de um passado morto, mas os sempre contemporâneos, latejantes e vivos. São uma viagem nocturna que recusa o moralismo, e da qual é impossível regressar intacto. (Pires do Vale, 2010: 31)

Numa das peças que integra a série pode ler-se: “Pelo que fizeram, se hão-de condenar muitos, pelo que não fizeram, todos”. A frase, acompanhando quatro figuras (três negros e um branco) que assumem um quadro de violência física, permite discutir as consequências do colonialismo como sistema (também de representação) que condicionou/condenou profundamente o tecido identitário do colonizado, mas também do colonizador. As figuras de Araújo mostram o homem e a mulher brancos como selvagens, violentos, sexualizados, características atribuídas ao “Outro” nos discursos do colonialismo. Não se trata, contudo, de uma simples inversão de papéis. Trata-se da visão do presente – patente na presciência de Aimé Césaire, que afirma logo em 1955 que o colonialismo “desciviliza” o colonizador – condicionando a imagem do passado: o agora barbarizando a anterior acção colonial. O princípio da igualdade (na diferença) assume-se como fio condutor desta acção do artista; o colonialismo insinua-se como problema universal, embora adquirindo roupagens distintas nas suas histórias singulares, e revelando-se aporia da humanidade. Não é o discurso da culpa, é a negação da pedagogia e das suas rasuras intencionais; é a consciência da importância de voltar a olhar/mostrar o passado.

²³² Sobre o conceito de premediação veja-se nota 45, p. 60.

África no jardim (luso-)tropical

Já em 2005, com a apresentação do vídeo *Jardim (9'44'')* (Fig. 56), Araújo tinha recuperado o passado colonial como cicatriz dissimulada da portugalidade. Nesse caso, a tónica foi colocada na relação com África. Existe relativo consenso na divisão do imperialismo português em três fases. Uma primeira com as atenções dirigidas para os territórios controlados no continente asiático e com pouca importância conferida às restantes colónias e territórios dominados. Uma segunda com o início do século XIX, em que o Brasil se torna centro das atenções quando a corte portuguesa se transfere para lá, em fuga das invasões napoleónicas. A terceira e última fase revela-se depois da independência do Brasil, com os esforços a concentrarem-se no continente africano. África é, portanto, o lugar de colonialismo que marca com maior fôlego o passado recente português. A vigência do Estado Novo coincide com este último período que coloca a ênfase no ultramar africano e nas suas representações.

A constituição de “regimes de colonização visual” (Smith, 2014) que calibravam, obliteravam e simbolizavam a alteridade através de uma estetização intencional, sob um véu de aparente naturalidade, serviu a manutenção da ordem social colonial e reproduziu as condições necessárias para a preservação de uma hierarquia de poderes (*ibidem*: 267). A afirmação, válida para a generalidade das relações coloniais, serve, igualmente, o contexto estado-novista. A Exposição do Mundo Português é, mais uma vez, exemplo perfeito do regime de visualidade instituído pelo Estado Novo, que configurava a alteridade africana como selvagem, primitiva e incivilizada, mas incluída/tolerada na sociedade portuguesa. A exposição dividiu-se em três grandes núcleos: histórico, etnográfico metropolitano e etnográfico colonial. A primeira secção compreendeu os pavilhões dedicados à Honra, à Fundação, à Independência, às Descobertas, à Colonização, aos Portugueses no Mundo, a Lisboa e ao Portugal de 1940. A área etnográfica metropolitana, onde se reconstituíram aldeias portuguesas e se exibiu a cultura popular da metrópole, deveria servir como quadro publicitário, uma espécie de cartão postal do provincianismo português.

A secção colonial ficou confinada a um jardim: o Jardim Colonial, que incluía recreações do quotidiano de todas as províncias ultramarinas, de Angola a Timor, com dezenas de figurantes especialmente “importados” para a metrópole (Dias, 1996: 197). Apesar desta divisão tripartida, aquilo que se pretendeu veicular foram sistemas de

representação binária: colonizador/colonizado; metrópole/colónia; civilização/natureza, avanço/atraso, branco/negro. Sendo percebidos enquanto seres primitivos, os indígenas foram apresentados como desprovidos da palavra, mostrando-se, apenas, “num processo onde o olhar de quem domina estabelece as regras do processo de comunicação” (Cunha, 2001: 100). Enquanto a metrópole era exibida em sofisticados pavilhões e numa estatuária de inspiração heróica, o colonizado transvestia-se em escultura humana, remetido ao silêncio, exposto, literalmente, ao olhar. Esta assimetria de poder entre observador e observado plasmava a disparidade de (auto-)soberania entre colonizador e colonizado²³³.

A diferente organização arquitectónica ia ao encontro dos objectivos que Salazar tinha definido para a exposição: “a reprodução da arquitectura característica de cada uma das 21 províncias portuguesas, de aquém e de além-mar, em casa onde os habitantes, com indumentária própria, reproduzissem os usos e costumes das suas regiões” (Salazar *apud* Silva, 2008: 83). A instalação da secção colonial num jardim, apenas pontuado com alguns pequenos edifícios (pavilhões representativos de cada colónia), é uma das mais óbvias estereotipificações do negro na sua natureza dupla: o indígena dócil que se expõe ao olhar, sempre passivo na dinâmica de observação, mas ao mesmo tempo selvagem e confinado ao espaço virgem da natureza, que ainda não teria conseguido alterar. Em *Cultura e Poder – Teorias do discurso colonial*, Nicholas Thomas (2005) utiliza uma imagem fotográfica dos habitantes das ilhas Fiji – encenação de um festim canibal²³⁴ – como exemplo óbvio do paradoxo subjacente ao sistema de representação colonial: por um lado, mostrava-se a barbárie primitiva do colonizado; por outro, a passividade do mesmo colonizado que aceitava as regras do colonizador. A presença de um fotógrafo num ritual antropofágico apresenta-se como prova irrefutável do controlo de quem observa sobre quem é observado. Ambas as encenações – a da fotografia para que Thomas remete e o Jardim Colonial da Exposição do Mundo Português – conferem fixidez às representações do “Outro”, impedindo, directa e indirectamente, a sua auto-representação.

²³³ De acordo com Boaventura de Sousa Santos, só a partir do final do século XIX começa a existir uma representação do colonizador português a incarnar o império. Até lá, “[...] o colonizador apenas se representa a si próprio” (Sousa Santos, 2002: 44).

²³⁴ O tropo do canibalismo foi lugar-comum do discurso colonial que essencializava no ritual antropofágico a selvajaria do “Outro”.

A *fixidez*, como sustenta Homi K. Bhabha, “[...] as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition” (Bhabha, 2010: 94). O estereótipo é a sua principal estratégia discursiva com vista à activação de processos de identificação que têm de ser ansiosamente repetidos (*ibidem*: 94-95). Por isso, não bastava colocar os colonizados num jardim; era preciso mostrar a grandeza do colonizador, que subjazia na magnificência da sua obra exponenciada por uma ficcionalidade historiográfica (White, 2005), mas também na menorização da alteridade. O objectivo do discurso colonial português cumpria, assim, os predicados do supra-discurso colonial: “produce the colonized as a social reality which is at once an ‘other’ and yet entirely knowable and visible” (Bhabha, 2010: 101).

A ideia de fixidez é sublinhada por Araújo em *Jardim*, que tem como protagonistas as esculturas – figuras de negros – que se encontravam na entrada do Jardim Colonial da Exposição do Mundo Português. Hoje, mantêm-se ali, em clara anacronia, no renomeado Jardim Tropical²³⁵. O artista dá voz às figuras, parecendo responder (na negativa) ao questionamento de Gayatri Spivak: “Can the subaltern speak?” (Spivak, 1988). A pergunta-crítica da autora, num dos textos fundadores da teoria pós-colonial, discute a possibilidade/impossibilidade da representação histórica e política dos povos colonizados – subalternizados –, mas principalmente a tendência do “Ocidente” em substituir a sua voz. Desta forma, Gayatri Spivak critica a construção epistémica da alteridade a partir da matriz intelectual ocidental e de sistemas de representação hegemónicos que se (auto-)reproduzem²³⁶. Araújo parece reproduzir a lógica criticada por Spivak ao recuperar dois textos-charneira da cultura ocidental – a *Iliada* e a *Odisseia* de Homero. Todavia, se as palavras são de Homero, as vozes das cinco personagens pertencem a cidadãos portugueses, filhos de pais africanos. O diálogo trava-se entre cinco personagens: o estrangeiro e os “Outros”. Esses “Outros” têm voz, mas uma voz conduzida pelo Ocidente sintetizado na literatura de Homero.

²³⁵ O nome foi alterado depois de 25 de Abril de 1974.

²³⁶ Segundo Spivak, “An understanding of contemporary relations of power, and of the Western intellectual's role within them, requires an examination of the intersection of a theory of representation and the political economy of global capitalism. A theory of representation points, on the one hand, to the domain of ideology, meaning, and subjectivity, and on the other hand, to the domain of politics, the state, and the law” (Spivak 1988: 271).



Figura 56 – Vasco Araújo, detalhe de *Jardim* (2005)

O diálogo que se desenrola entre os vários participantes tem subjacente a ideia de viagem: a chegada de um país longínquo e a estranheza provocada pela diferença. O estrangeiro que é *guerreiro* e *viajante* responde à pergunta que lhe é dirigida por uma das vozes femininas – “Porque vieste a esta terra?” – afirmando que “tal como te disse, nada é pior ao homem que não ter onde dormir e o que comer. Tenho o estômago vazio, pois tens aqui um mendigo imundo e nojento que somente te pede o que comer”. Esta frase remete, na sua ambivalência – já desconstrução da superioridade do viajante –, para a exploração dos territórios do “Outro”. As acusações de violência sucedem-se, sendo o viajante quase sempre o acusado. Ania Loomba identifica a viagem e a visita a outros territórios como origens da diferenciação estereotípica assente num processo de “gathering and ordering of information about the lands and peoples visited by, and later subject to, the colonial powers” (Loomba, 2007: 52). Neste contexto, os diários e a literatura de viagem ocuparam

um papel central na produção de conhecimento e na configuração de novos sistemas de representação e auto-representação.²³⁷

Também a disseminação de novos imaginários pela circulação de artefactos visuais foi preponderante para a construção iterativa de uma estrutura de poder cuja natureza assimétrica carecia de sistemas de representação legitimadores. Das viagens por territórios desconhecidos não resultaram apenas textos, mas um conjunto de objectos visuais – inicialmente desenhos e pinturas, depois imagens fotográficas e imagens em movimento – que reiteravam uma preponderância do olhar no contexto ocidental (Jenks, 1995). No vídeo de Araújo, a textualidade e a visualidade sobrepõem-se para que as múltiplas instâncias discursivas que concorreram para a criação de um macro-sistema colonial sirvam agora a sua desconstrução. A partir do diálogo entre as personagens – principalmente na sua forma escrita²³⁸ – não é possível discernir quem domina e quem é dominado ou diferenciar estereótipos numa encenação maniqueísta. São as esculturas do Jardim Colonial remediadas em imagens videográficas e as vozes das personagens, em que se percebem sotaques africanos²³⁹, que configuram a narrativa condenatória da assimetria colonialista. Há, portanto, e em certa medida, uma superação do discurso binário e uma disseminação das cargas positivas e negativas que o discurso colonial tentou polarizar. Ao mesmo tempo, está inscrita no gesto criativo de Araújo uma crítica aos sistemas discursivos que *não deixam o subalterno falar*, insistindo em representações localizadas na cultura ocidental. Vasco Araújo, sendo “[...] português, branco, nascido em Portugal” (Fernandes Dias, 2006: 331), como recorda José António Fernandes Dias, mostra como a crítica aos discursos coloniais e pós-coloniais de cariz eurocêntrico pode ter sede na Europa, neste caso, em Portugal. A necessidade de um “pós-colonialismo localizado” (Sousa Santos, 2002: 75) em que hegemonia e contra-hegemonia se rearticulam num mesmo território – neste caso, o território cultural português – é, assim, subtema da obra.

²³⁷ De acordo com Loomba, “Travel writing was an important means of producing ‘Europe’s differentiated conceptions of itself in relation to something it became possible to call «the rest of the world»’ [...]” (Loomba, 2007: 52).

²³⁸ A folha de sala que acompanhou a apresentação do vídeo *Jardim* numa exposição no Palácio de Queluz, em 2006, integrava a transcrição de uma parte do diálogo.

²³⁹ José António Fernandes Dias, que analisa o vídeo *Jardim* no artigo “Pós-colonialismo nas Artes Visuais, ou Talvez Não”, afirma que estes sotaques são cabo-verdianos e angolanos (Fernandes Dias, 2006: 332).

Situar o olhar (pós-)colonial

Não sendo o colonialismo português menos imperialista, como defende Said (1994), manifesta a sua especificidade no lugar que ocupava na cartografia do colonialismo global. Boaventura de Sousa Santos caracteriza-o como um colonialismo subalterno que, tendo posição secundária em relação ao colonialismo hegemónico – principalmente o britânico – e sendo “alterizado” por este, nunca se representa em pleno numa figura colonial activa (Sousa Santos, 2002: *passim*). Os discursos do colonialismo hegemónico – Portugal seria um colonizador periférico – caracterizavam os portugueses pela atribuição das características usualmente outorgadas ao colonizado. Neste sentido, a não-inscrição identitária é dimensão histórica de uma portugalidade que – a não ser durante o Estado Novo – nunca se empenhou numa auto-representação consistente. A localização da reflexão pós-colonial é exigência de um colonialismo – o português – que sempre se construiu em termos próprios, mesmo quando esses termos não eram do próprio colonizador. Leia-se Boaventura de Sousa Santos:

A hegemonia de Portugal no sistema mundial moderno foi de curta duração e no final do século XVI os significantes de Próspero e Caliban circulavam fora do controlo dos Portugueses. As inscrições desses significantes nos sistemas de representação Portugueses foram de tal modo complexas e fizeram-se durante um período tão longo que acabaram por dar origem a estereótipos e mitos contraditórios, cada um deles sobrecarregado de meias verdades. Até hoje, a construção histórica das descobertas e do colonialismo portugueses está ensombrada por mitos que se pertencem e se ensombram mutuamente. [...] Esta indecibilidade é o sinal da vigência reiterada de um regime de inter-identidades. Os Portugueses, sempre em trânsito entre Próspero e Caliban (e, portanto, imobilizados nesse trânsito) também foram racistas, tantas vezes violentos e corruptos, mais dados à pilhagem do que ao desenvolvimento, como foram miscigenadores natos, literalmente pais da democracia racial, do que ela revela e do que ela esconde, melhores do que nenhum outro povo europeu na adaptação aos Trópicos. (Sousa Santos, 2002: 54)²⁴⁰

²⁴⁰ Boaventura de Sousa Santos usa no seu ensaio “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade” os nomes Próspero e Caliban, de *A Tempestade* de Shakespeare, para significar que a zona de contacto colonial se constitui como uma zona de contacto entre o “civilizado” e o “selvagem” (Sousa Santos, 2002: 31).

Se, por um lado, Vasco Araújo recupera esta imobilização entre significantes, por outro, supera-a ao denunciar a narrativa luso-tropical como falácia. As estátuas, que só pela acção artística ganham voz, permanecem no vídeo, como no actual Jardim Tropical, para o assegurar. A inter-identidade portuguesa existe na sua forma autista que articula as suas diversas e contraditórias representações, mas não configura uma interculturalidade. Como afirma Manuela Ribeiro Sanches:

[...] a identidade nacional não pode ser dissociada de um passado colonial, bem como o “lá fora” não deixa de fazer, agora de um modo diferente, parte do “cá dentro”, um “Outro” que a homogeneidade da nação e dos seus símbolos insiste em não querer pensar e reconhecer, a não ser assimilando ou tolerando vagamente – quando não erradicando [...] – o que, muitas vezes se afigura finalmente intolerável. (Sanches, 2006: 8)

Há um activismo presente na obra de Araújo que se insurge contra esta tolerância vaga. A questão da raça é, por isso, preponderante na obra do artista. Em *Botânica* (2012-2014) (Fig. 57-61), uma série de doze esculturas que combinam imagens fotográficas de negros, recuperadas dos tempos coloniais, com imagens fotográficas de plantas, apresentadas num dispositivo de exibição específico – mesas e molduras que atravessam essas mesas –, a questão da raça é abordada não como causa, mas como consequência, complexa e instável, do racismo (Gilroy, 2004: 16). Para Paul Gilroy, a configuração de uma diferença racial fez parte de todo um sistema discursivo necessário à superiorização do homem branco que se constituiu a partir de premissas racistas: a raça é uma necessidade do posicionamento racista (*ibidem*). Para Araújo, também. Por isso, este trata a questão da construção da raça sob o título de *Botânica*.

A Botânica, enquanto disciplina científica que estuda o crescimento, reprodução, metabolismo e evolução das plantas, foi teoria e prática essencial ao colonialismo (Dean, 1991), uma vez que a exploração da flora dos territórios colonizados constituiu uma das dimensões centrais da acção colonizadora. Para concretizar essa exploração, foi necessário um conhecimento eficiente das plantas, muitas vezes desconhecidas para colonizadores. Neste sentido, artistas acompanhavam habitualmente as viagens dos exploradores, com o objectivo de construírem inventários imagéticos das novas plantas encontradas (Bleichmar, 2014). A exploração de territórios distantes assumia-se como acção múltipla – económica, política, cultural e também científica – que exigia a produção de diversos suportes de

mediação visual entre colónias e metrópoles: modos de conhecer e de controlar. Segundo Daniela Bleichmar, “[...] seeing was intimately connected to both knowing and owning. Images of plants and animals were more than pleasant, secondary by-products of exploration: they were instruments of possession” (Bleichmar, 2014: 64).

A economia do olhar, assim como um conjunto alargado de tecnologias visuais – que se foram alargando com o passar do tempo – constituíram eixos fundamentais na governamentalidade e poderes coloniais (Ramaswamy, 2014: 5). Os “olhos do império” (Pratt, 2008), a sua materialização em imagens e escritos sobre as colónias, auxiliaram o estabelecimento de regimes e hierarquias de ordenação de plantas, animais e pessoas que constituíam o garante de um contínuo assimétrico de lugares de poder. Simultaneamente, o olhar imperial dependia da representação da alteridade para se representar a si próprio. Nas palavras de Pratt, “[...] empires create in the imperial center of power an obsessive need to present and re-present its peripheries and its others continually to itself. It becomes dependent on its others to know itself” (*ibidem*: 4). Na sua psicanálise da raça – sistematizada em *Black Skin, White Masks*, de 1956 –, Frantz Fanon tinha identificado esta interdependência e analisado as suas consequências. Para Fanon, contrariamente ao homem negro, o homem branco, na sua constituição identitária, nunca necessitou da validação do olhar do “outro”, antes construiu o “outro” a partir do seu olhar. Neste contexto, o negro era também objectificado: tornado um entre muitos objectos (Fanon, 2008: 82).

Ao desierarquizar as imagens fotográficas dos Jardins Botânicos portugueses – de Coimbra, de Lisboa e do Porto – e de negros – na maioria tiradas no contexto do colonialismo português, mas não só –, Vasco Araújo recupera esta objectificação consolidada pelo olhar imperial. As várias fotografias, que entrecortam as mesas, mostram uma diversidade de temas em que as plantas e os colonizados – todos africanos – surgem como itens de um inventário, uma “homogeneização classificatória” (Tavares, 2014: 26), dos olhos imperiais. Tal como as esculturas que ainda hoje se fixam no Jardim Tropical de Lisboa, e convivem, igualmente, com a flora ali presente, também os vários rostos e corpos que se desvelam nas fotografias recuperadas pelo artista se assumem como figuras fixas – na *fixidez* que o império lhes outorgou –, sem nome e sem história. Todas essas são

pós-imagens fotográficas, com proveniências diversas, e constroem uma espécie de síntese da visualidade colonial. Tal como explica Emília Tavares²⁴¹:

As imagens de *Botânica* são testemunhos históricos, alguns deles icónicos de fantasias coloniais que povoaram o imaginário ocidental e revestiram o discurso propagandista dos seus respectivos impérios. O seu contexto de produção foi diversificado: missões científicas de exploração, estudos antropológicos e antropométricos, produção de imagens turísticas, ilustração de livros de viagens, exposições coloniais e internacionais, e ainda o universo privado dos colonizadores. (Tavares, 2014: 28)

Nesta multiplicidade encontra-se um denominador comum: África. Segundo Paul Landau, a visualidade produzida em contexto colonial – cinema, postais, exposições coloniais, fotografias, conteúdos noticiosos, entre outros – assume-se como instância crítica para a percepção da imagem de África, afirmando o autor que, no discurso colonialista, “[...] the image-Africa lives on almost solely in picture form” (Landau, 2002: 5). O arquivo visual do colonialismo africano – recuperado por Araújo –, que estabilizou artificialmente a imagem de África, deteve um papel seminal no ultrapassar das “ansiedades epistémicas” (Stoler, 2009)²⁴² provocadas pela dispersão de territórios e pelo fraco conhecimento sobre os mesmos. Neste contexto, as administrações coloniais foram prolíficas na construção de imagens, narrativas e, também, discursos científicos que ordenassem e classificassem esses territórios: a sua fauna, flora e população.

Os jardins botânicos permanecem hoje como palimpsestos urbanos²⁴³ dessas acções e tornam o passado colonial presente no tecido contemporâneo. Estes jardins foram plataformas importantes na materialização da assimilação territorial dos diversos

²⁴¹ Emília Tavares foi a curadora da exposição *Botânica* (2012-2014) de Vasco Araújo, no Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado (MNAC), patente entre Março e Maio de 2014.

²⁴² Ann Laura Stoler, no seu livro *Along the Archival Grain: Epistemic and Colonial Common Sense* (2009) defende que a produção, classificação, ordenação, preservação e destruição de documentos servia a fixação de categorias sociais e as acções colonizadoras. Nas palavras da autora, “[g]rids of intelligibility were fashioned from uncertain knowledge; disquiet and anxieties registered the uncommon sense of events and things; epistemic uncertainties repeatedly unsettled the imperial conceit that all was in order, because papers classified people, because directives were properly acknowledged, and because colonial civil servants were schooled to assure that records were prepared, circulated, securely stored, and sometimes rendered to ash” (*ibidem*: 1). Apesar de Stoler basear a sua pesquisa em documentos escritos, defende-se aqui que os arquivos visuais tiveram igualmente uma função preponderante no controlo sobre as colónias.

²⁴³ Andreas Huyssen refere-se a “palimpsestos urbanos” (Huyssen, 2003) no contexto da produção artística contemporânea no espaço público, ou seja, das obras de arte que, ao terem sede num lugar específico, se apropriam das várias camadas mnemónicas presentes nesse lugar. Aqui, a expressão é usada para discutir a permanência da origem histórica – o contexto colonial – no significado contemporâneo dos jardins botânicos.

colonialismos (Brockway, 1979). A transferência interterritorial de espécies distintas de plantas funcionou como superfície de visibilidade da maioria científica do colonizador que conseguia organizar, alterar e controlar a paisagem natural e, conseqüentemente, a paisagem humana. Aliás, como afirma Deborah Cherry, “[...] it was in the ‘planned epistemic violence of the imperialist project’ that earth was transformed into world, land into landscape” (Cherry, 2002: 106-107). A paisagem, constructo eminentemente visual, assume-se enquanto categoria produtiva na análise de *Botânica*. Vasco Araújo não recupera apenas fotografias dos tempos coloniais; inclui, também, na sua composição de quadros imagéticos, fotografias de plantas dos jardins botânicos, constituindo uma paisagem fragmentada que, além de indiferenciar plantas e pessoas, naturaliza e organiza a sua representação. A paisagem, que é sempre construção do olho humano, criada pelo artista sobre cada uma das mesas, desvela, assim, a dimensão visual da construção da raça (e do racismo). Ao escolher os jardins botânicos portugueses como referentes das imagens fotográficas, o artista situa e localiza a sua reflexão, assim como a pertinência da reflexão sobre estas questões, no contexto português. Apesar de *Botânica* se insinuar como exercício criativo e crítico sobre o colonialismo em geral, a localização do ponto de observação – o Portugal do século XXI – é afirmada e contida no objecto artístico.



Figura 57 – Vasco Araújo, *Botânica* (2012-2014)



Figura 58 – Vasco Araújo, *Botânica* (2012-2014)



Figura 59 – Vasco Araújo, *Botânica* (2012-2014)



Figura 60 – Vasco Araújo, *Botânica* (2012-2014)



Figura 61 – Vasco Araújo, *Botânica* (2012-2014)

Expor o olhar

Não será por acaso que Vasco Araújo escolhe o *medium* fotográfico para construir as suas esculturas²⁴⁴. Apesar de a imagem fotográfica ser inicialmente considerada como objectiva, imparcial e até mesmo impessoal – assunção claramente falaciosa –, as fotografias mostram um modo de ver condicionado e que condiciona o mundo, ou, nas palavras de Susan Sontag, “[...] photographs are evidence not only of what’s there but of what an individual sees, not just a record but an evaluation of the world” (Sontag, 2002: 88). A fotografia pressupõe sempre a existência de alguém que fotografa, de alguém que olha pela lente da câmara, e essa visão, que é sempre subjectiva, não deixa de ser condicionada por uma pedagogia que orienta os modos de ver. O “olhar fotográfico” constituiu um novo modo de ver e uma nova actividade a performativizar (*ibidem*: 89), acumulando uma pedagogia e uma performance que (também) renovava o real enquanto o fixava. Neste sentido, as fotografias que Araújo escolhe e remedeia são objectos que integram o regime escópico colonial, a actualização constante desse regime pelo acto de fotografar, a sua denúncia e desconstrução pelo gesto artístico.

A normalização da fotografia teve um papel preponderante na construção dos imaginários coloniais. Por um lado, a fotografia tinha a capacidade de trazer territórios distantes para o campo do visível e do cognoscível (Hevia, 2014: 283): levar a colónia até à metrópole e vice-versa. Por outro, a autoridade colonial foi imensamente reforçada, não só pela aplicação científica da fotografia, na documentação dos seus territórios e populações, como também pelo seu papel central no enviesamento cultural assente numa fixação de estereótipos (Ryan, 1998). O *medium* fotográfico possibilitou uma organização visual da narrativa colonial que pretendia servir de garante à continuidade da prática colonizadora. As práticas fotográficas chegaram tarde à relação Portugal-África, mas, a partir do final do século XIX, a fotografia tornou-se, como sustenta James R. Ryan, “[...] parte do aparato da compilação e circulação da informação que permitia às autoridades

²⁴⁴ Os objectos artísticos que constituem a série *Botânica* são sempre identificados como esculturas, quer no discurso do artista, quer na descrição de Emília Tavares. No catálogo/livro que acompanhou a exposição no MNAC, o termo “esculturas” surge mesmo como subtítulo.

coloniais exercerem o controlo – tanto real como simbólico – sobre lugares e populações amiúde tão longínquas dos centros imperiais de decisão [...]” (Ryan, 2014: 34)²⁴⁵.

Cada escultura de Vasco Araújo reúne um conjunto de imagens fotográficas da vegetação dos jardins botânicos que insinuam várias tonalidades – roxo, verde, amarelo, azul, entre outras – e imagens do arquivo colonial que mostram pessoas e permanecem a preto e branco. Cada fotografia está emoldurada, enunciando a sua individualidade, mas toma parte de um conjunto que compõe cada uma das mesas-esculturas. Existe, assim, uma totalidade, embora fragmentada, que compõe a paisagem fotográfica exposta sobre cada uma das mesas. A fotografia humana, ao ser diferenciada, numa bicromia propositada, das imagens de plantas, parece ser um *punctum*²⁴⁶ – pormenor e objecto parcial daquela composição –, identificado intencionalmente pelo gesto do artista, obrigando à empatia humana com cada retrato. Os retratos, que mostram encenações de seres humanos exotizados e sexualizados, interpelam o espectador e *ferem* consciências, mostrando o “olhar fotográfico” como controlo, domínio e, principalmente, como violência.

Estas fotografias, na composição (escultórica) que o artista realiza, expõem, não só um olhar sobre o passado, como o modo de olhar no passado (recente), ou, como afirma Charlotte Cotton, “[...] invigorate our understanding of past events or cultures, as well as enriching our sense of parallels or continuities between contemporary and historical ways of seeing” (Cotton, 2009: 10). Para Charlotte Cotton, este é um dos principais tópicos de que se ocupa a “fotografia enquanto arte contemporânea” (*ibidem*): mostrar e remediar os modos de olhar do passado. Na tradição ocidental do pós-iluminismo, o olhar – a acção de observação – era tomado como aparato de investigação, verificação, vigilância e construção de conhecimento (Rogoff, 2008: 31). Grande parte das fotografias tiradas no contexto colonial português materializam o olhar nesta acepção, como se comprova nas paisagens criadas por Araújo. De acordo com Cristina Nogueira da Silva, as imagens fotográficas produzidas no contexto do colonialismo português respondiam a três necessidades do colonizador: mostrar um império organizado em torno da acção dos

²⁴⁵ Contudo, a fotografia acabou por ter um papel ambíguo na legitimação do império, veiculando muitas vezes significados contrários à vontade imperial. (Ryan, 2014: 34)

²⁴⁶ Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes diferencia *studium* e *punctum*. O *studium* estabelece “um investimento geral”, a interpretação cultural e política de cada fotografia que permite a “participação” de quem olha (Barthes, 2006: 34-35), enquanto o *punctum* é “um pormenor, isto é, um objecto parcial” (*ibidem*: 52) que interpela directamente o espectador.

governadores locais, recordando o poder de decisão da metrópole; evidenciar as qualidades da colonização branca na modernização dos territórios; sublinhar a dicotomia entre colonizador e colonizado, estabelecendo uma inferioridade racial e cultural do colonizado e o prestígio do colonizador (Nogueira da Silva, 2014: 67).

A fotografia servia, assim “o registo da diferença” (*ibidem*) e constituía, como sugere Carlos Barradas, “um instrumento de poder simultaneamente hegemónico e emancipatório” (Barradas, 2014: 452). É certo que o uso hegemónico da imagem fotográfica terá sido proporcionalmente maior ao seu uso contra-hegemónico. As possibilidades emancipatórias da fotografia, o seu uso contra-hegemónico e a sua capacidade contra-discursiva manifestam-se, muitas vezes, a longo-prazo, na sua resistência ao passar dos tempos. Esta resistência permite a ampliação das performances hermenêuticas dos seus observadores e a alteração de significados, uma vez que a significação é sempre contextual. *Botânica* de Vasco Araújo é obra particularmente pertinente numa contemporaneidade que exige “uma descolonização de enunciados” (*ibidem*) filiados ainda numa narrativa luso-tropical que parece ser consistência indissociável da pedagogia da identidade cultural portuguesa. As pós-imagens de *Botânica* são discussão (e principalmente condenação) de uma acção pedagógica que se assume como contínuo necessário à observação das suas descontinuidades e mostram “a fotografia artística contemporânea como identidade pós-colonial” (Martins e Pinto Ribeiro, 2014).

Mais uma vez a mesa é convocada pelo gesto criativo de Araújo. Para o artista, a mesa é “a mesa de trabalho do cientista ou do botânico que organiza a natureza; é a mesa onde se come; é a mesa onde se escreve” (Araújo *apud* Sécio, 2012: 89). Emília Tavares identifica a mesa com “o lugar das negociações, da compilação de tratados, de tomada de decisões históricas que determinam destinos” (Tavares, 2014: 16). A mesa, para além de tudo isto, é, também, o lugar da pedagogia, da sala de aula, da construção de conhecimento que promoveu a Botânica, a Antropologia e a antropometria – a classificação, ordenação e catalogação de raças e de espécies – como territórios de validade epistémica, em tempos inquestionáveis. Aliás, Emília Tavares afirma que ela própria pertence “a uma geração em que o império colonial agonizava mas ainda era matéria pedagógica [...]” (*ibidem*: 15).

Hoje, com contornos muito distintos, o império permanece no projecto da lusofonia que, segundo Miguel Vale de Almeida, “refaz, supostamente pela positiva e ao nível simbólico-linguístico, as comunidades coloniais e a sua hierarquia simbólica, ao mesmo

tempo que desmaterializa o negro” (Vale de Almeida, 2004: 14), bem como nas imagens que lhe sobreviveram. Nessas imagens, nos seus usos, também artísticos, o real regressa em forma de trauma, configurando quadros imagéticos que se juntam às duas grandes tradições ocidentais do pensamento sobre a imagem que Hal Foster identificou em *The Return of the Real* (Foster, 1996a): a imagem que depende do real e a imagem que simula o real, na qual o mapa já se distanciou do território.

Cartografias da identidade

O mapa é tropo fundamental na narrativa colonial e no pensamento pós-colonial. Durante o colonialismo, os mapas foram simultaneamente instrumentos e representações de poder que auxiliavam o domínio colonial (Basset, 1994: 316). Longe de serem neutrais, as representações cartográficas concorriam para uma legitimação (visual) da acção colonizadora e para o estabelecimento de estruturas hierárquicas verticais entre os distintos territórios. A revolução cartográfica que se desenvolveu a partir do século XV até ao século XVII, com a integração da abstracção geométrica no desenho do mundo, contribuiu exponencialmente para a configuração de relações de poderes assimétricas entre aqueles que representavam/dominavam o espaço e os que eram incapazes de o fazer. Como afirma Ricardo Padrón, “[...] as the universalist claims of the new, abstract spatiality empowered modern, Western European culture at the expense of premodern others” (Padrón, 2014: 214). A representação do espaço coincidia, assim, com a possibilidade do seu domínio. Neste contexto, a cartografia respondia a duas exigências modernas: por um lado, alimentava a pulsão escópica de uma modernidade que entendia o olhar como instrumento de produção de conhecimento positivo; por outro, legitimava a ocupação de territórios, uma vez que “descobrir” um território era sinónimo de conhecer a sua localização e os seus contornos.

Os mapas detinham um carácter político, visível nas estratégias visuais empregues na sua produção. Por exemplo, as representações cartográficas de uma Europa antropomórfica – que se sucederam ao longo dos séculos – mostram, na sua diversidade, “[...] uma visibilidade que se diria quase excessiva, porque caricatural, das hierarquias de povos e nações [...]” (Clara, 2006: 272). Os vários mapas, apresentados neste formato, foram ganhando organizações distintas, consoante as tendências da estrutura geopolítica europeia

(Clara, 2006: 73). A função da cartografia, como reflexo e ferramenta de sistemas políticos, foi, portanto, utensílio privilegiado na concretização de relações coloniais. Os materiais cartográficos produzidos pelas potências colonizadoras não se cingiam, contudo, a uma representação científica do espaço, incluindo, na sua maioria, artifícios de retórica visual que promoviam associações e relações simbólicas de identificação cultural (Schmith, 2014). O espaço extra-europeu apresentava-se sempre em projecção exótica através de desenhos de plantas e animais que se sobrepunham aos seus territórios. Cartografar assumia-se como prática de “calibração” (*ibidem*: 267) que permitia a medição e definição de fronteiras, a nomeação, descrição e atribuição de características que resultavam em práticas de controlo e vigilância.

Em Portugal, a cartografia foi também exercício subsidiário da legitimação imperial e das acções colonizadoras. O pioneirismo português nas descobertas marítimas obrigou a um investimento na produção cartográfica que tinha um objectivo duplo: auxiliar os futuros navegantes a percorrer os caminhos já descobertos; dotar de condições de visibilidade a superioridade portuguesa no domínio geográfico do mundo. Aliás, a história colonial portuguesa encontra no mapa o protagonista de episódios maiores. No final do século XIX, depois de Portugal ter sido o grande derrotado da Conferência de Berlim²⁴⁷, é apresentado o polémico Mapa Cor-de-Rosa que mostrava a pretensão portuguesa de controlar os territórios do interior africano que uniam Angola e Moçambique. O mapa, que mostrava esse território a cor-de-rosa, contrariava os interesses britânicos que pretendiam controlar uma faixa de território que unisse África de norte a sul. Perante o “ultimato inglês”, que ameaçava o corte de relações diplomáticas com Portugal, este recuou. Todo o episódio representou um duro golpe para a imagem de Portugal como potência colonial e fixou o imperialismo português como um imperialismo subalterno, dependente da vontade do colonialismo hegemónico. Décadas mais tarde, o Estado Novo terá tentado resolver o complexo português decorrente deste episódio com a apresentação de um novo mapa,

²⁴⁷ A Conferência de Berlim (1884-1885) teve como grande objectivo a organização do continente africano com base no domínio colonial exercido pelas potências europeias. Desta conferência resultou uma organização e divisão de territórios que não respeitava as divisões culturais e étnicas dos povos africanos, mas apenas a vontade dos colonizadores. Portugal, que reclamava um direito histórico sobre os territórios africanos, acabou por ter de ceder a exigências das outras potências coloniais. A Conferência de Berlim terá sido um dos momentos que de melhor forma ilustra o imperialismo português como um imperialismo subalterno, dependente da vontade dos imperialismos hegemónicos. Sobre a Conferência de Berlim, veja-se Pakenham (1991) e Cruz (2014).

apresentado na Exposição Colonial de 1934, em que se sobrepõem os territórios ultramarinos a um mapa da Europa continental e se enuncia: “Portugal não é um país pequeno”. De acordo com Manuela Ribeiro Sanches:

A negativa que a frase propagandística inseria como legenda da imagem – “Portugal não é um país pequeno” – revelava o modo como a pequenez da nação carecia de um império para se libertar da sua periferia, afirmando-se assim como potência a nível nacional e internacional, ao mesmo tempo que legitimava o seu empreendimento colonial. (Sanches, 2006: 7)

Manuela Ribeiro Sanches afirma que o Portugal pós-colonial possui características que podem ser analisadas produtivamente à luz deste mapa, “apresentando, agora, contudo, outras cartografias que também remetem, de um modo mais ou menos explícito, para esse imaginário imperial” (*ibidem*: 10). Neste contexto, o mapa afirma-se como figura prolífica do pós-colonialismo, no sentido em que aquilo que o pensamento pós-colonial agencia é a denúncia e desconstrução dessas cartografias anteriores que plasmam práticas de dominação e essencialização. Sob o título de *Ação Tradução: Black Panthers in América Vs Pantera Negra em Portugal* (2005) (Fig. 62), Francisco Vidal, artista português filho de pais africanos²⁴⁸, mostra o seu próprio *mappa mundi*, obra retirada dos seus diários gráficos. Aos contornos dos três continentes visíveis – América, Europa e África –, grosseiramente desenhados, juntam-se diferentes signos visuais e verbais que concorrem, no seu conjunto, para a discussão de questões raciais, situadas na década de 1960. Destacada sobre o Oceano Atlântico surge a figura do mítico jogador do Sport Lisboa e Benfica, Eusébio da Silva Ferreira²⁴⁹, moçambicano que vestia a camisola da selecção nacional, conhecido como Pantera Negra. No Campeonato Mundial de 1966, Eusébio foi o grande responsável pelo terceiro lugar conseguido pela equipa nacional na competição, tendo sido o melhor marcador da prova. Eusébio, o primeiro negro a receber o Prémio Bola de Ouro na Europa²⁵⁰, assumia-se como ícone nacional, não só em Portugal, como no

²⁴⁸ Em vários textos e entrevistas, Francisco Vidal afirma que o facto de ser filho de pais africanos é importante para o seu trabalho enquanto artista, uma vez que é com o seu corpo “africano” que cria.

²⁴⁹ A importância de Eusébio enquanto ícone e símbolo português mantém-se na actualidade. No início de 2015, um ano depois de o jogador ter falecido, a Assembleia da República decidiu por unanimidade transladar os restos mortais de Eusébio para o Panteão Nacional.

²⁵⁰ A Bola de Ouro era um troféu que visava premiar anualmente o melhor jogador de futebol da Europa. Hoje, o prémio ainda existe, mas galardoa o melhor jogador do mundo.

contexto mundial, servindo a narrativa de Portugal como país multirracial que era veiculada pelo Estado Novo, de forma particularmente acentuada, na década de 1960.

Nessa década, surgia nos Estados Unidos da América o movimento popular Black Panthers Party que defendia a comunidade negra americana como colónia ocupada pelo governo dos Estados Unidos e a polícia como seu exército de ocupação (Bloom e Martin, 2013: 2). Com um carácter maioritariamente revolucionário, o movimento lutava principalmente contra a discriminação racial. Em Portugal, o Estado Novo começava a colapsar. A oposição interna e externa à sua política manifestava-se de forma cada vez mais aguda e a narrativa luso-tropicalista promovida a discurso nacional tentava ainda justificar o que restava de um império que se insurgia contra a metrópole. Desde 1961 que a Guerra Colonial ensombrou o discurso de um Portugal ultramarino, multicultural e multirracial. Eusébio, português moçambicano, vestindo a camisola das quinas, garantia, contudo, a materialização discursiva da narrativa estado-novista num regime de visibilidade alargada.

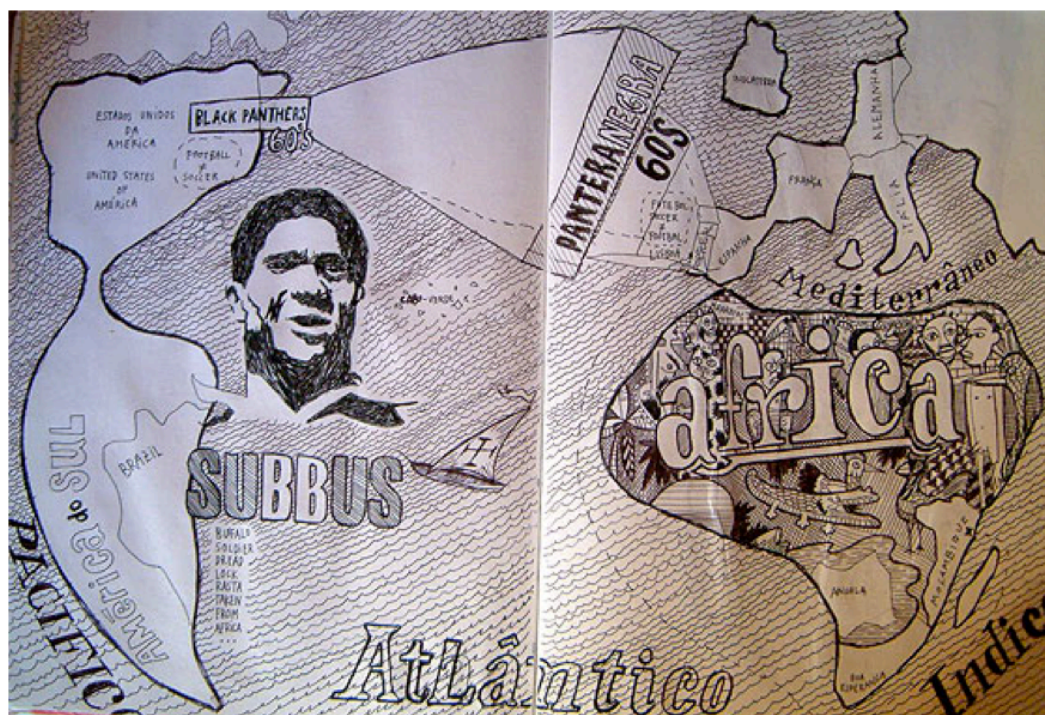


Figura 62 – Francisco Vidal, *Acção Tradução: Black Panthers in América Vs Pantera Negra em Portugal* (2005)

O mapa de Vidal coloca a ênfase na construção da raça e do racismo, e a figura de Eusébio localiza essas questões no contexto português. Entender o racismo enquanto construção obriga sempre a uma observação contextualmente situada. O racismo, entendido enquanto acção discriminatória baseada num conjunto de características físicas e mentais atribuídas a grupos étnicos específicos, não é uma característica congénita da humanidade. De acordo com Francisco Bethencourt, o preconceito e a discriminação raciais foram sempre motivados por projectos políticos específicos (Bethencourt, 2014). No caso português, “as côres do Império” (Ferraz de Matos, 2006) – as representações estereotípicas dos colonizados com base na cor da pele – terão estado na origem de um conjunto de preconceitos que ainda se fazem sentir na sociedade portuguesa. O mapa de Francisco Vidal mostra o continente africano, em que apenas identifica Angola, Moçambique, Cabo Verde e a África do Sul, preenchido por imagens de homens e mulheres, plantas e animais exóticos, recuperando a estética dos mapas ilustrados que, através de motivos pré-definidos, essencializavam territórios e populações. A África do Sul, que tem destaque nesta cartografia africana, é o único dos países identificados pelo artista que não foi uma colónia portuguesa. Tal como a referência ao Black Panthers Party, nos Estados Unidos, a identificação da África do Sul revela a centralidade das questões raciais na sua *Acção Tradução*. O *apartheid*, regime em vigor na África do Sul até 1990, terá sido quadro agudo da segregação racial na segunda metade do século XX, quando a discriminação com base na cor da pele começa a fazer parte da agenda das preocupações sociais.

A estas referências junta-se uma constelação semântica – buffalo, soldier, bread, look rasta taken from Africa – que remete para a canção de Bob Marley “Buffalo Soldier”, hino contra o racismo e expressão cultural do activismo contra a segregação racial. A ênfase colocada nas questões raciais e a centralidade da figura de Eusébio consubstanciam uma crítica directa a um racismo português, devedor de um passado colonial cujo imaginário contamina ainda a identidade cultural portuguesa. A par de Vasco Araújo, Francisco Vidal será o artista português que com maior fôlego tem vindo a colocar estas questões no território da produção artística contemporânea²⁵¹. Mesmo quando o passado colonial é o

²⁵¹ A Francisco Vidal e Vasco Araújo juntam-se, na abordagem a estas questões, Filipa César, Maria Lusitano e Mónica de Miranda, para referir alguns exemplos. No livro/catálogo de *Botânica*, Emília Tavares recupera as palavras de Isabel Carlos a propósito da questão colonial na arte contemporânea. Segundo Isabel

tema, as questões de raça e de discriminação têm vindo a ficar fora do discurso artístico visual. Esta invisibilidade do tema nas manifestações artísticas parece ser sintoma daquilo que Vala, Brito e Lopes identificam como o “racismo subtil dos portugueses” (Vala, Brito e Lopes, 1999), escamoteado sob um véu de tolerância, devedor de um passado que tolerava, enquanto essencializava, o “Outro”.

Embora o luso-tropicalismo tenha sido oficialmente excluído da narrativa da nação portuguesa, ele persiste de forma oficiosa, mesmo no discurso oficial, tolerando o multiculturalismo, mas impedindo o interculturalismo que, segundo Inocência Mata, é a “estratégia mais adequada para a integração e a construção do multiculturalismo integrado” e “parece ser o caminho para a fertilização convival e o transcrescimento cultural da sociedade portuguesa” (Mata, 2006: 315). A construção de novas cartografias, que substituam uma pedagogia cartográfica que construiu uma geografia enviesada e excluiu a diferença da identidade cultural da nação, assume-se como performance fundamental na reconstrução do tecido identitário. Neste contexto, o mapa de Francisco Vidal junta-se a um “impulso cartográfico” na arte contemporânea que reinventa relações sociais e culturais.

O “impulso cartográfico” na arte contemporânea

Svetlana Alpers reconhece aquilo que designa como “impulso cartográfico” (“mapping impulse”) (Alpers, 1987) na arte holandesa do século XVII. Este impulso, surgido no contexto colonial, seria decorrente da necessidade de representar o mundo (novo), não só em termos científicos, como simbólicos. Esta tendência, que não é exclusiva da arte holandesa, marca o início de uma longa genealogia em que o mapa e a produção artística se cruzam num mesmo território. Um olhar rápido sobre o panorama global da arte contemporânea dificilmente captará uma formação monolítica, uma orientação homogénea ou uma tematização estática. Contudo, algumas vezes torna-se possível desvendar tendências, léxicos particulares que se começam a sobrepor a outros, micro-agendas que se destacam dentro do macro-sistema da arte. A geografia, a cartografia, o pensar do espaço

Carlos, “falar de colonização e descolonização em Portugal parece ser, pura e simplesmente, não falar. [...] Desde logo nos confrontamos com a escassez de obras na área contemporânea que partam dessa condição ou que a reflectam” (Carlos *apud* Tavares, 2014: 18).

apresentam-se como algumas dessas saliências que se conseguem desvelar na densa tessitura da produção artística contemporânea. Vejam-se alguns exemplos próximos no tempo e no espaço.²⁵² Em 2007, a Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do seu programa *O Estado do Mundo*, propôs um *Atlas dos Acontecimentos*. Como explica António Pinto Ribeiro, um dos comissários desta mostra:

[U]ma exposição colectiva de artistas oriundos de diferentes partes do mundo, cujas abordagens pessoais e sociais às suas respectivas práticas artísticas sublinham dilemas, histórias, narrativas e perspectivas que poderiam, de outra forma, ser negligenciadas ou ignoradas. (Ribeiro, 2007: 15)

Em 2011, o Museu Colecção Berardo apresentou a exposição *MAPPAMUNDI*, que tentou esclarecer de que forma a cartografia é hoje um desafio fundamental para a criação artística e pode também ser a chave para compreender as mudanças de um mundo globalizado. Como afirma Guillaume Monsaingeon, comissário da exposição, “[o] mapa escapa ao real tanto quanto o revela; afirma-se como provocação e como força motriz na transformação dos olhares e dos mundos” (Monsaingeon, 2011: 9). Também em 2011, o Museu Nacional Reina Sofia, em Madrid, convidou Didi-Huberman para comissariar a exposição *ATLAS – How to carry the world on one’s back?*, uma exposição interdisciplinar que teve como ponto de partida o *Mnemosyne Atlas*, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929.

Estas exposições, e a constelação imagética do mundo que oferecem, apresentam-se como índices enquanto indícios – embora a sua natureza indexical não se esgote na configuração semiótica dos objectos. A existência destas exposições (dos seus títulos, do seu recheio artístico, das reflexões teóricas que as envolvem) é *per se* um indício de uma necessidade. A necessidade de novos mapas que reflectam uma contemporaneidade cujos contornos simbólicos se transvestem constantemente com roupagens distintas. As dinâmicas sociais e culturais associadas a transformações inerentes aos processos de globalização vieram colocar novos desafios à percepção da espacialidade e ao poder de um

²⁵² Dignos de nota são também o *Atlas* que Gerhard Richter tem vindo a construir desde a década de 1960, composto por fotografias, recortes de jornais, apontamentos e intervenções do artista e o trabalho do Atlas Group, colectivo fictício criado pelo artista Walid Raad que reúne uma panóplia diversificada de documentos sobre o Líbano.

imaginário colectivo que já não é constrangido por fronteiras tangíveis. Esta energia global baralha as noções de latitude e longitude, de Norte e de Sul, de Ocidente e Oriente, e coloca nova ênfase nas questões locais. Nas últimas décadas, surgiram novas articulações entre as concepções de global e local, intrometendo-se na discussão a noção de *glocal*, facultando novos contornos ao antigo diálogo entre centro e periferia. Walter Mignolo, que identifica uma relação mutuamente constitutiva entre modernidade e colonialismo, afirma ser essencial superar antigas geografias (também epistemológicas) para se descolonizar o conhecimento e se construírem localidades descolonizadas (Mignolo, 2012: 74). Em *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, o autor defende que a produção cultural pode permitir “[...] the remapping of the colonial difference and transcending it through border thinking” (*ibidem*: 7339)²⁵³. O mapa, imagem que percorre o pensamento de Mignolo, na sua expressão concreta e abstracta, assume-se, assim, como superfície essencial para descolonizar enunciados e alterar a fixação de centros e periferias. Neste sentido, os novos mapas devem ser, como o de Francisco Vidal, confusos, políglotas, policêntricos e, muitas vezes, entrópicos. Não por acaso, o mapa desenhado por Francisco Vidal surge integrado no projecto que o artista designa como *SUBUS*, numa alusão aos subúrbios e periferias. A entropia que envolve antigas categorias de espaço e de localização, a transformação dos centros em periferias e vice-versa, mostra uma tendência de desvanecimento das equações binárias que minaram uma percepção múltipla da realidade complexa. Daí que a “produção” de mapas ou atlas possa ainda fazer sentido. Como afirma Didi-Huberman na apresentação da exposição supra referida:

To make an atlas is to reconfigure space, to redistribute it, in short, to redirect it: to dismantle it where we thought it was continuous; to reunite it where we thought there were boundaries. [...]. There are many contemporary artists who are not content to rely solely on the landscape to tell us about a country: this is why they bring together, on the same surface – or plate of an atlas – different ways of representing space. (Huberman, 2011b: s/p)

Neste contexto, o mapa de Francisco Vidal apresenta-se como uma plataforma

²⁵³ Este pensamento de fronteira, proposto por Mignolo, ocupa um papel central no pensamento pós-colonial pois pressupõe uma abordagem transcultural que invalida as fronteiras estanques que contribuíram para a diferença negativa de pessoas e territórios.

privilegiada para se observarem as instâncias discursivas que regem as cartografias presentes. Esta obra de Vidal mostra-se como narrativa visual mediada pelas vicissitudes globais e assume-se como superfície contaminada e enormemente permeável, em que as questões de temporalidade e espacialidade se equacionam como híbridas e resultantes do contacto com culturas, criações e lugares diversos. *Acção Tradução* está, portanto, a *performatizar o glocal* e a desconstruir uma fixidez pedagógica promovida pela cartografia. Os mapas, e a sua organização em atlas, que se assumiram como instâncias visuais fundamentais na produção e divulgação de um conhecimento objectivo e monolítico (Daston e Galison, 2007), concorrem hoje para a construção de um pós-colonialismo, também visual, que se afasta de concepções essencializadas.

Didi-Huberman defende que os atlas constituem formas visuais de saber. Todavia, ao “imbricar ou implicar os dois paradigmas [...] – paradigma estético da forma visual, paradigma epistémico do saber –, de facto o atlas subverte as formas canónicas a que cada um destes paradigmas atribui a sua excelência e mesmo a sua condição fundamental de existência” (Didi-Huberman, 2013: 11). O pensamento visual presente na cartografia é, assim, modo de desconstruir a naturalização associada à representação e o positivismo que caracterizou o conhecimento científico. A obra de Francisco Vidal permite discernir uma aproximação a este binómio estético-epistémico. O artista recorre a um banco de imagens e também de palavras, aos seus significados em contexto original, para absorver a sua continuidade significativa e discutir os seus reflexos no tecido contemporâneo. O pensamento pós-colonial que, na sua forma predominantemente escrita, revela uma tendência revisionista do passado é processado da mesma forma pela produção artística.

A enunciação céptica de José António Fernandes Dias no artigo “Pós-colonialismo nas artes visuais, ou talvez não” (2006), em que se denuncia o défice quantitativo e qualitativo de uma reflexão pós-colonialista na arte, não menoriza o papel que alguns artistas portugueses têm vindo a deter na activação de um discurso pós-colonial artístico, referindo para o efeito o trabalho de Vasco Araújo, Ângela Ferreira e Francisco Vidal. Fernandes Dias sustenta que “[...] a presença crescente de artistas e de outros agentes não-ocidentais no mundo da arte ocidental não é necessariamente sinónimo de intervenção da teoria pós-colonial nas práticas e nos discursos da arte contemporânea” (Fernandes Dias, 2006: 323). Para o autor, “nem a arte e a teoria desenvolvidas fora do eixo euro-americano são necessariamente pós-coloniais, já que o prefixo ‘pós-’ indica não uma divisão

temporal, histórica, mas antes uma crítica das estruturas hierárquicas de poder do colonialismo. O que nem sempre acontece” (Fernandes Dias, 2006: 323). Existe uma “paralisia” nas artes visuais e nas suas declinações críticas – a história de arte, a crítica de arte, a teoria da arte, a curadoria – que se mantêm “enredadas em pretensões eurocêntricas, racialistas e ‘artisticamente correctas’ ” (*ibidem*: 321).

Relativamente ao caso português, Fernandes Dias defende que, no domínio das artes visuais, de forma mais óbvia que na literatura ou nas ciências sociais e humanas, “o silêncio e a invisibilidade sobre o não-ocidental ainda são dominantes” (Fernandes Dias, 2006: 330). “E depois”, diz o autor, “há artistas”²⁵⁴, em cuja obra têm circulado contra-narrativas do colonialismo português²⁵⁵ que permitem, não só uma re-leitura, como uma re-visão de artefactos que serviram de leito à circulação de discursos legitimadores do colonialismo. Será, porventura, nas obras que as disposições de significado identitário se vão constituindo e as discussões sobre uma ética (e estética) pós-colonial se sugestionam. As práticas curatoriais, na sua dimensão programática e meta-reflexiva – e neste campo destaca-se o trabalho que António Pinto Ribeiro²⁵⁶ tem vindo a desenvolver –, absorvem das manifestações artísticas concretas as possibilidades reflexivas sobre as alterações geográficas e hierárquicas agilizadas no último século e que permitiram a emergência de novos modelos de diálogo: do multiculturalismo²⁵⁷ à interculturalidade.

Isabel Capelo Gil convoca precisamente a obra de Francisco Vidal (em colaboração com Teolinda Gersão) para discutir “As Interculturalidades da Multiculturalidade” (Gil, 2008b) e uma identidade de contacto “da hibridação produtiva, do sincretismo ou da

²⁵⁴ “E depois há artistas” é um dos subtítulos do artigo de José Fernandes Dias.

²⁵⁵ Sobre este tema merece destaque a dissertação de mestrado apresentada por Ana Sécio à Universidade Católica Portuguesa: *África enquanto lugar de memória em Portugal: o espaço e o tempo nas obras de Pedro Valdez Cardoso, Vasco Araújo e Francisco Vidal* (2012).

²⁵⁶ António Pinto Ribeiro tem vindo a assinar, enquanto programador, diversos exercícios de reflexão – “O Estado do Mundo”, “Distância e Proximidade” e “Próximo Futuro” – que se assumem enquanto plataformas exemplares na problematização do pós-colonialismo nas artes e nos diversos campos do saber. Estas programações, da responsabilidade da Fundação Calouste Gulbenkian, têm incluído exposições de artes visuais em que há uma preocupação clara com a condição pós-colonial do mundo e apresentado a interculturalidade como alternativa de convívio global. A exposição “Artistas Comprometidos? Talvez?”, patente entre Junho e Setembro de 2014 na sede da Fundação, propunha exactamente uma leitura do comprometimento dos artistas contemporâneos. Como afirma António Pinto Ribeiro, em entrevista ao *Público*, “um comprometimento com o legado artístico, com a arte, que considero profundo. É uma atitude que no meio das maiores vicissitudes, das maiores catástrofes, encontra espaço para a expressão de uma certa alegria, de uma ideia de festividade. Não se trata de uma regra, mas é substancial. É uma energia que os artistas canalizam para a expressão artística, para a criação das suas obras”. Disponível online em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-energia-da-inquietacao-1659534>.

²⁵⁷ Sobre o multiculturalismo em Portugal, veja-se Pereira Bastos e Pereira Bastos (1999).

mestiçagem estética” (Gil, 2008b: 43). A autora afirma que, a partir de alguma produção artística, se pode “entender a cultura como intercultura, espaço traslatório onde os sentidos se fazem e refazem de perspectivas múltiplas, onde as experiências convivem e se constroem, remediando-se” (*ibidem*: 42).²⁵⁸ *Acção Tradução: Black Panthers in América Vs Pantera Negra em Portugal* (2005), de Francisco Vidal, permite recuperar a remediação de um conjunto de tópicos alargado, no qual as imagens, as palavras, as línguas – neste caso, a convivialidade do português e do inglês –, episódios históricos e reverberações mnemónicas concorrem para ventilar o lastro colonial no pós-colonial e um pós-colonial que ainda coloniza enunciados.

Identidade cultural portuguesa e pós-colonialismo

A identidade cultural nacional, no quadro do pós-colonialismo, insinua-se como matéria de enorme relevância, não só nas antigas colónias, como nas antigas metrópoles. O imperialismo e o colonialismo deixaram uma pegada – histórica, económica, política, social e cultural – que afecta antigos colonizadores e colonizados. Neste contexto, as formações identitárias foram branqueadas, rasuradas e enviesadas por um conjunto de acções que ainda hoje influenciam os discursos nacionais. Apesar de a ideia de uma diminuição da importância das nações ser transversal a grande parte da teoria pós-colonial, o facto é que aquilo que o pós-colonialismo faz é reinventar as nações. A questão não é se a nação subsiste, mas que tipo de nações existem na actualidade: nações que repetem

²⁵⁸ A autora utiliza o exemplo de *Pietá Negra*, performance apresentada por Francisco Vidal e Teolinda Gersão, em 2005. *Pietá Negra*, da qual sobrevive um negativo fotográfico, transforma as “cores” da *Pietá* ocidental, assumindo-se enquanto projecção de negritude. Nesta projecção, tecnológica e simbólica, desconstrói-se um essencialismo cromático identitário pela apropriação de uma figura da tradição visual ocidental. Esta apropriação não é, contudo, um acto de violência nem reivindica o domínio sobre a figura do “Outro”. Aquilo que *Pietá Negra* concebe é a possibilidade de uma revisão dialógica, artística e cultural, consequente e produtiva na procura de energias interculturais. Nas palavras de Capelo Gil: “Trata-se de uma miscigenação de resistência, que desventra o discurso legitimador da cultura ocidental, a partir de posições artísticas periféricas, dando centralidade ao Outro tornado invisível, a mãe africana, a negritude. Trata-se, além do mais, de uma mediação herética, que dessacraliza a arte sacra, imanentizando-a pela associação vernácula à diáspora, dando simultaneamente à figura essencialista da mãe da cultura africana uma dimensão cósmica. Falada da perspectiva de uma subjectividade diaspórica, no Portugal do século XXI, mas dirigindo-se a um público pluriétnico, dialogando com a tradição religiosa e estética europeia e hibridando-a com marcas da cultura africana e, finalmente, refazendo a ordem rática da arte, *Pietá Negra* constitui um exemplo seminal de como o simbólico expressa, remedeia e reconcilia a multiculturalidade urbana num exercício de convivialidade intercultural” (Gil, 2008b: 42).

modelos exclusivistas baseados em mitos de unidade nacional fundados em abstrações de raça, religião ou etnicidade, ou nações que acolhem a diversidade e se transformam em nações plurais (cf. Ashcroft, Griffiths e Tiffin, 2008: 139). Leia-se Boaventura de Sousa Santos:

Os estudos pós-coloniais, ao contestarem a ideia da homogeneidade das culturas, contestam, implícita ou explicitamente, a ideia de nação ou de nacionalismo, já que uma e outra pressupõem uma certa homogeneidade cultural onde é possível fundar uma identidade nacional, anticolonial. O desafio é, em meu entender, o de encontrar uma dosagem equilibrada de homogeneidade e fragmentação, já que não há identidade sem diferença e a diferença pressupõe uma certa homogeneidade que permite identificar o que é diferente nas diferenças. (Sousa Santos, 2002: 35)²⁵⁹

Mesmo não o enunciando, Boaventura de Sousa Santos coincide com Homi K. Bhabha no reconhecimento de que a narração da nação se constitui a partir de uma lógica dupla que integra um discurso pedagógico homogêneo actualizado de forma performativa, permitindo discernir as suas actualizações e, conseqüentemente, a identidade enquanto diferença. À identidade cultural está, aliás, subjacente a existência da diferença como elemento constituinte de uma tessitura em constante construção. A identidade, como processo, resulta de um nexo de performances, também visuais e também artísticas, que globalizam o local e localizam o global, organizando-se em torno de oscilações constantes entre proximidades e distâncias. Mais do que uma questão de intensidade, a identidade cultural contemporânea soergue-se sobre a complexidade – a complexidade de enunciados em confronto, de episódios históricos persistentes, de memórias divergentes e da busca de soluções conciliatórias.

Quando, em Portugal, “a pouco e pouco, os mitos vão dando lugar a uma consciência da identidade, em diálogo com outras identidades” (Oliveira Martins, 2007: 20), é seminal rever a genealogia desse diálogo, ou da sua ausência. A arte contemporânea produzida por artistas portugueses que detêm já uma pós-memória do colonialismo mostra como a premência desta relação dialéctica, que transforma a identidade em inter-identidade, é

²⁵⁹ Num estudo publicado em 2010, José Manuel Sobral e Jorge Vala analisam as atitudes sociais dos portugueses na sua relação com a identidade nacional, inclusão e exclusão sociais. Uma das conclusões do estudo é a de que a partilha de uma identidade nacional portuguesa é um fenómeno visível no contexto contemporâneo. Nas palavras dos autores: “Alguns falam do nacionalismo e das identidades nacionais como um fenómeno do passado. Nós mostramos a sua persistência ubíqua, difusa, banal” (*ibidem*: 29).

narrativa visível na construção visual da identidade. Vasco Araújo e Francisco Vidal são, de forma evidente e consensual, exemplos maiores dos (poucos) artistas da sua geração que recuperam o colonialismo, a discriminação racial, o multiculturalismo e a solução intercultural como temas fracturantes da identidade cultural portuguesa, construindo, simultaneamente, superfícies de validade epistémica que os transformam em agentes produtivos do conhecimento (sobre o) contemporâneo.

Nota conclusiva

Arte contemporânea e Estudos de Cultura: a coincidência de agenda

[...]

What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning.

The end is where we start from. [...]

T. S. Eliot, *Little Gidding*

“Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?” A provocação titular que Lawrence Grossberg lança num artigo de 1996 continua hoje a ser questão válida na interrogação do campo académico que configura o estudo da cultura. Para Grossberg, não deixa de ser surpreendente que os Estudos Culturais integrem um espectro alargado de posições teóricas, matrizes disciplinares distintas, filiações numa diversidade de tradições geográficas e que, ao mesmo tempo, se debrucem sobre um número reduzido de questões teóricas. A omnipresença das políticas da identidade e da diferença, radicadas na tradição do pensamento pós-colonial e numa teoria crítica da raça, parece indicar um défice temático no quadro académico dos Estudos Culturais, assente numa circunscrição da cultura policêntrica à centralidade unívoca das questões identitárias. Apesar de reconhecer a importância, influência política e eficiência social destas questões, Grossberg não deixa de alertar para os perigos da recorrência ao estudo da identidade e da diferença como dinâmica promotora de uma clausura do campo e da emergência de um género dominante, que pode excluir outras categorias de análise igualmente prolíficas.

A operacionalidade política e social da identidade enquanto constructo ter-se-á esgotado, vítima da sua própria relevância que conduziu a um excesso crítico que a relativizou? A identidade será hoje instância acessória na decifração do tecido cultural que permeia o global e o local? A proficiência teórica e reflexiva que envolveu as questões identitárias nas últimas décadas terá contribuído para a paralisação da sua eficácia crítica? A resposta a estas questões parece ser negativa. O próprio Grossberg afirma a prevalência do tema, mas propõe uma alteração dos modelos sedimentados através dos quais se observaram a identidade e a diferença até ao final do século XX: o modelo da opressão – que opõe, em sistema binário, (ex-)colonizador e (ex-)colonizado – e o modelo da transgressão – no qual, às práticas opressoras, se reponde com movimentos de resistência exteriores ao sistema. Para o autor, a reflexão sobre a identidade deveria superar a análise destes modelos e assumir-se como “prática transformadora” que auxilie a “construção da agência histórica” (Grossberg, 1996: 88).

Em 2015, vale ainda a pena convocar tanto a crítica como a proposta renovadora de Lawrence Grossberg. Por um lado, as práticas de opressão e de resistência revestem ainda muito do caudal teórico da problematização identitária, perpetuando-se, nalguns casos, uma observação da identidade em binómio – colonizador-colonizado – e de uma resistência que resiste sem persistir, ou seja, uma resistência inócua que não altera os

discursos do poder. Por outro, prevalece uma vontade política de homogeneizar identidades, envolvendo-as em cristalizações retóricas que impedem a agilização de processos de pertença. Neste contexto, a presente investigação quis ser reflexo de uma interpretação da identidade cultural portuguesa que, nas suas configurações artísticas, funciona como “prática transformadora” das suas próprias condições ontológicas, promovendo, simultaneamente, a “construção da agência histórica” pela análise transtemporal das dinâmicas de representação identitária na produção artística contemporânea. Não pretendendo encontrar mais respostas do que perguntas, esta reflexão assume-se como uma possibilidade, entre muitas outras, de abordagem ao tema – a representação da identidade cultural portuguesa – e aos objectos – as obras de João Pedro Vale, Joana Vasconcelos, Pedro Barateiro, Maria Lusitano, Vasco Araújo e Francisco Vidal – aqui analisados. Nessa possibilidade cabe, contudo, um olhar singular e contextual que procurou desvelar um caminho e iluminá-lo para que outros, ao percorrê-lo, possam encontrar nele indicações e saliências que configurem novos pontos de partida.

Deste olhar resultaram convicções, sempre passíveis de desconstrução, sobre o modo como a representação da identidade cultural portuguesa na arte contemporânea actua no macro-tecido identitário nacional. Em primeiro lugar, a identidade cultural nacional constitui-se a partir de uma dinâmica dupla: a referência a um contínuo pedagógico que produz e reproduz consistências monolíticas e a actualização performativa desse contínuo que não só reflecte os processos identitários como os forma. A arte contemporânea visual produzida por artistas portugueses não só acompanha como configura esta dinâmica, sendo que a referência ao discurso pedagógico se coloca, nas obras analisadas, ao serviço de uma acção criativa que performatiza a nação na contemporaneidade. Sem a referência à linhagem pedagógica seria impossível discernir as novas configurações identitárias que a transformam, ou seja, a repetição de narrativas serve para evidenciar a diferença na (aparente) mesmidade: é na interpretação crítica da pedagogia da nação, tal como feita pelos artistas, que se desvelam as acções que criam o novo tecido identitário.

Em segundo lugar, reconheceu-se, nas obras analisadas, o recurso a uma visualidade material e mental anterior – imagens que constroem Portugal como comunidade imaginada –, o que permitiu identificar as pós-imagens artísticas como categoria operativa das representações da identidade cultural portuguesa nas artes visuais contemporâneas. As obras que constituíram o *corpus* de análise deste exercício crítico articulam um

posicionamento hermenêutico dos artistas em relação à pegada visual da portugalidade, conciliando uma homogeneidade imagética – que se verifica na recorrência a determinados temas e eventos – com uma heterogeneidade de estratégias artísticas – citação, apropriação, celebração, apagamento, entre outras – que desvelam a multiplicidade de formas através das quais a identidade se construiu e se constrói. Na criação de pós-imagens convergem a politemporalidade imagética – a validade interpretativa da mesma imagem em momentos distintos – e uma interpretação artística em contexto, o que possibilita entender cada imagem como superfície inesgotável de abordagens hermenêuticas. A repetição de imagens não insinua, todavia, um exercício estéril, pois a irrepitibilidade de cada olhar assegura a diversidade significativa de um mesmo quadro imagético. Ao mesmo tempo, a inclusão de imagens anteriores – artísticas, vernáculas, propagandísticas – no gesto artístico contemporâneo permite discutir a integração da obra de arte contemporânea numa cultura visual mais ampla, com a qual estabelece uma relação dialéctica fecunda e geradora de novos posicionamentos discursivos. A discussão do visual pelo visual é tanto mais pertinente num momento em que as viragens em direcção à centralidade da imagem – visual (Hall, 1997), pictórica (Mitchell, 1994) e icónica (Boehm, 1994) – já não são diagnósticos de mudança, mas descrevem a condição contemporânea. Recuperando W. J. T. Mitchell, pode afirmar-se que aquilo que estas (pós-)imagens (artísticas) *realmente querem* é recordar a preponderância da cultura visual na configuração transmedial de uma identidade negociada e partilhada.

Em terceiro lugar, foi possível identificar eixos em torno dos quais se movimentam as representações de uma identidade cultural portuguesa na arte contemporânea: o mar enquanto *tropo* recorrente e central da imaginação da portugalidade; o Estado Novo e a Guerra Colonial enquanto momentos traumáticos que o gesto artístico refracciona; e o imperialismo e o colonialismo como causas de formações racialistas que condicionam as possibilidades interculturais no Portugal contemporâneo. Todavia, o elencar destes eixos não consubstancia um quadro canónico na representação visual da portugalidade, mas uma tentativa de sistematização – ainda que heurística – de saliências presentes na diversidade dos gestos criativos observados, os quais concorrem, nas suas diferenças, para uma geografia identitária em construção e negociação constantes.

A centralidade do mar e das suas declinações imagéticas – os barcos, os faróis, as âncoras, as torres que guardam estuários – configuram uma constelação simbólica que é

transversal a temporalidades e espacialidades no imaginário da portugalidade. A arte contemporânea retém a preeminência do universo marítimo no enformar do discurso cultural da nação, tanto na sua tendência hiperidentitária que celebra a grandeza do advento dos Descobrimentos, como na oscilação constante de um Portugal que se imagina ora como centro, ora como periferia de um império que persiste hoje como fantasma da malha identitária nacional. Das embarcações naufragadas que João Pedro Vale mantém, no gesto artístico, em aparência fracassada, ao cacilheiro Trafaria Praia recuperado, em todo o seu esplendor, por Joana Vasconcelos e que serviu de pavilhão português na 55ª edição da Bienal de Veneza (2013), o barco parece continuar a ser, nas suas insinuações ambivalentes, o meio de locomoção que movimenta a portugalidade entre a cultura popular e a cultura erudita, entre o passado e o presente, e a projecta para o futuro.

O pioneirismo português em *mares nunca dantes navegados*, garante histórico de um império de pretensa designação divina, terá sido precisamente o substrato discursivo do aparato ideológico-propagandístico do Estado Novo, que forjou um tecido identitário – muitas vezes contraditório – nas figuras produzidas e obliquou a imagem de Portugal durante mais de quatro décadas, dissolvendo-se apenas perante um confronto bélico – a Guerra Colonial – que opunha também vontades identitárias. O arquivo visual – público e privado – desses anos, recuperado por Pedro Barateiro em *Composição* (2007) e por Maria Lusitano em *Nostalgia* (2004), mostra com invulgar pertinência os dispositivos simbólicos e mediais que regularam narrativas, práticas significantes, hábitos sociais e modos de ver um país enviesado por artifícios retórico-visuais e deformado nas suas representações. A propaganda filmica estado-novista que Barateiro remedeia e o arquivo fotográfico e videográfico privado da Guerra Colonial organizado em narrativa ficcionada por Lusitano confirmam a centralidade da cultura visual na instituição e alteração de sistemas de relações de poder e da configuração de uma identidade cultural largamente devedora da sua representação visual.

A visualidade que compôs o olhar de um Portugal de vontade imperial e de acção colonial assume-se como superfície fundamental para se observarem as instâncias discursivas que ainda hoje permeiam o convívio entre diferenças. A longevidade do colonialismo português e as renovações cíclicas das representações do império em formatos e discursos distintos revestiram a diversidade representacional que atravessa as imagens do império, mas não impediram a reprodução de um contínuo discursivo. Do

mapa, à imagem fotográfica e aos aparatos expositivos que encenam o império português, todos estes suportes mediais se articularam para outorgar fixidez ao binómio colonizador/colonizado. Dessa fixidez resultaram estereótipos e formações racialistas (e igualmente racistas) que ainda hoje percorrem a tessitura societária nacional, condicionando, quando não impedindo, a transformação do multiculturalismo da demografia portuguesa num convívio intercultural pluriétnico. Vasco Araújo e Francisco Vidal coincidem na denúncia desse regime escópico anterior e na tentativa de transformar a visualidade colonial em instrumento de mudança, estratégia de inscrição de uma narrativa renovada que contribua para a alteração das políticas da identidade e da diferença, na actualidade. Mais do que o binómio colonizador/colonizado, o que as obras destes artistas pretendem realçar são as continuidades e descontinuidades entre o Portugal colonizador e o Portugal ex-colonizador, de modo a resolver conflitos identitários locais, porém ancorados em fenómenos globais.

Estas três dimensões, que se identificaram nas representações identitárias artísticas, coincidem no evidenciar da importância que o passado colonial detém nas formações identitárias actuais. Esta investigação não é, contudo, um olhar circunscrito ao passado, mostrando, por outro lado, que a “história do colonialismo marcou tão profundamente a identidade do País que as suas representações culturais [...] não permaneceram imunes ao peso gravoso do passado no presente” (Vecchi, 2010: 182), como relembra Roberto Vecchi. A arte contemporânea tem demonstrado uma preocupação aguda com o passado nas suas tentativas de configurar o presente, demonstrando uma acção co-temporal que implica uma imersão simultânea em múltiplas temporalidades (Smith, 2009: 198). A vontade de interpretação do passado é, assim, partilhada pelo gesto artístico contemporâneo e pela abordagem hermenêutica inter-temporal que distingue os Estudos de Cultura, sendo esta apenas uma das características coincidentes que marcam a relação entre estes dois territórios. Isabel Capeloa Gil defende que:

Os Estudos de Cultura conciliam [...] as três funções tradicionalmente estruturantes do saber humanístico: a de preservar o acervo cultural das sociedades; a educação ética e estética dos indivíduos e a decifração do passado enquanto modelo de orientação para o presente e o futuro, com a exigência da modernidade tardia de gerir um arsenal de saber aberto às necessidades do futuro, em particular no campo dos media e das novas tecnologias. (Gil, 2008a: 146)

Estas três funções são igualmente estruturantes da prática artística contemporânea. Por um lado, a arte contemporânea tem correspondido a impulso arquivístico e documental, recuperando, organizando e colocando em condições de visibilidade acervos distintos que mostram o trabalho da cultura em várias épocas e vários lugares. Por outro, o sistema da arte demonstra uma preocupação maior com as dinâmicas educacionais, fomentando programas diversos a partir de um terciário artístico que continua em expansão. Finalmente, a já referida acção em co-temporalidade contempla um olhar sobre o passado que constitui o presente e orienta o futuro, no sentido em que concorre para a construção de um regime sensível, tanto ético quanto estético – e no qual as múltiplas tecnologias de mediação são decisivas –, cujo horizonte utópico é o da comunalidade. As mudanças nas relações de poder operadas pelas metamorfoses sociopolíticas no pós-Segunda Guerra – o fim do colonialismo, as migrações dos territórios ex-colonizados para as ex-metrópoles, a criação de sociedades multiculturais e multirreligiosas, a crise do Estado-Nação unitário e a politização da identidade e da diferença (Almeida, 2007: 81) – servem de leito à prática artística e ao desenvolvimento do paradigma cultural nas Ciências Sociais e Humanas. A filiação originária nas mesmas estruturas fracturantes, que marcaram a segunda metade do século XX, são, portanto, outro ponto de encontro entre estes dois territórios que, com enorme fôlego, tentam interromper os fluxos auto-reprodutivos dos sistemas de governamentalidade e das estruturas de poder. Prova disso são as diferentes vagas de crítica institucional encetadas por movimentos artísticos, assim como o desafio da instituição académica promovido pela natureza meta-disciplinar dos Estudos de Cultura.

Neste contexto, a identidade e a diferença persistem nos discursos artístico e académico contemporâneos enquanto superfícies seminais de acção sobre o mundo. O reconhecimento de que a representação é instância crítica que condiciona e constrói a tessitura social, política e económica, propiciado pela abordagem hermenêutica das manifestações artísticas contemporâneas, constitui uma prática transformadora e uma construção de agência histórica, indo ao encontro das necessidades diagnosticadas por Lawrence Grossberg na reflexão identitária. Ao mesmo tempo, e confrontando a perspectiva de Grossberg, defende-se que a aproximação hermenêutica à problemática identitária não pode ser tomada como exercício redutor de questionamento teórico, uma vez que a identidade se afirma como superfície complexa, cuja observação analítica obriga

à reflexão sobre múltiplas questões: estruturas de poder e governamentalidade, como o arquivo, o museu, a propaganda; expressões culturais e artísticas que recuperam episódios históricos, eventos mnemónicos e hábitos sociais, a saber-se, monumentos, lugares, celebrações, comemorações públicas e privadas; e dinâmicas de pertença e comportamentos sociais, incluindo o racismo e formas particulares de tolerância e discriminação, promovidos por sucessões discursivas que convergem na construção de estereótipos. Estes são apenas exemplos do nexo de questões teóricas que uma investigação sobre a representação identitária portuguesa na arte contemporânea obriga a equacionar, num contexto e sobre um contexto específico: Portugal na segunda década do século XXI. A nação persiste, na contemporaneidade, num modo representacional singular que desafia a sua própria fundação ética a estética e se assume enquanto projecto de futuro, ancorado na dialéctica entre o presente e o passado. A identidade cultural portuguesa forma-se a partir de imagens dialécticas, concretizadas (também) pela acção artística, que projectam o antes num agora em tumulto, porque palco de acção de agentes múltiplos que agem para o futuro.

Não será por acaso que a próxima Bienal de Veneza, comissariada por Okwui Enwezor, a realizar-se entre Maio e Novembro de 2015, se subordina ao tema *All the World's Futures*. Segundo Enwezor:

The principal question the exhibition will pose is this: how can artists, thinkers, writers, composers, choreographers, singers, and musicians, through images, objects, words, movement, actions, lyrics, sound bring together publics in acts of looking, listening, responding, engaging, speaking in order to make sense of the current upheaval? (Enwezor, 2014: s/p)

O curador nigeriano reconhece que *todos os futuros do mundo* se formam através de diálogos entre um conjunto de actores que, a partir de posições distintas e de produções diferenciadas, articulam e constroem o tecido contemporâneo. A arte contemporânea e os Estudos de Cultura são territórios distintos, mas ambos dotados de validade epistémica e de poder de agenciamento sobre o mundo. A articulação entre estes dois campos – que reconhece a forma como se iluminam mutuamente – assume-se como exercício necessário à compreensão das dinâmicas que guiam a configuração do futuro. Curiosamente, João Louro, artista a quem cabe a representação portuguesa na 56ª edição da Bienal de Veneza,

irá apresentar, no Palácio Loredan, novos trabalhos de séries antigas, procurando “olhar o passado para representar futuro” (Louro *apud* Carvalho, 2015: s/p). Esta investigação resulta, igualmente, da consciência de que construir o futuro implica olhar o passado, a partir do presente. Espera-se que este exercício crítico encontre, se não *todos*, *muitos futuros*, na medida em que investigar as representações da identidade cultural portuguesa na arte contemporânea corresponderá sempre a um projecto inacabado. Por um lado, a identidade é sempre processo em curso, instável e volátil; por outro, a produção artística visual contemporânea acumula constantemente significados ventilados por performances hermenêuticas múltiplas. Não se está numa encruzilhada, o caminho é encruzilhado, confuso, denso, imprevisível e inapreensível na sua complexidade, compelindo, por isso, ao olhar crítico e analítico. Existe uma profusão sinalética com sinais que indicam direcções distintas, formando um labirinto intrincado que se expande sobre si próprio e ofusca um possível destino, pois cada lugar de chegada configura sempre novos pontos de partida.

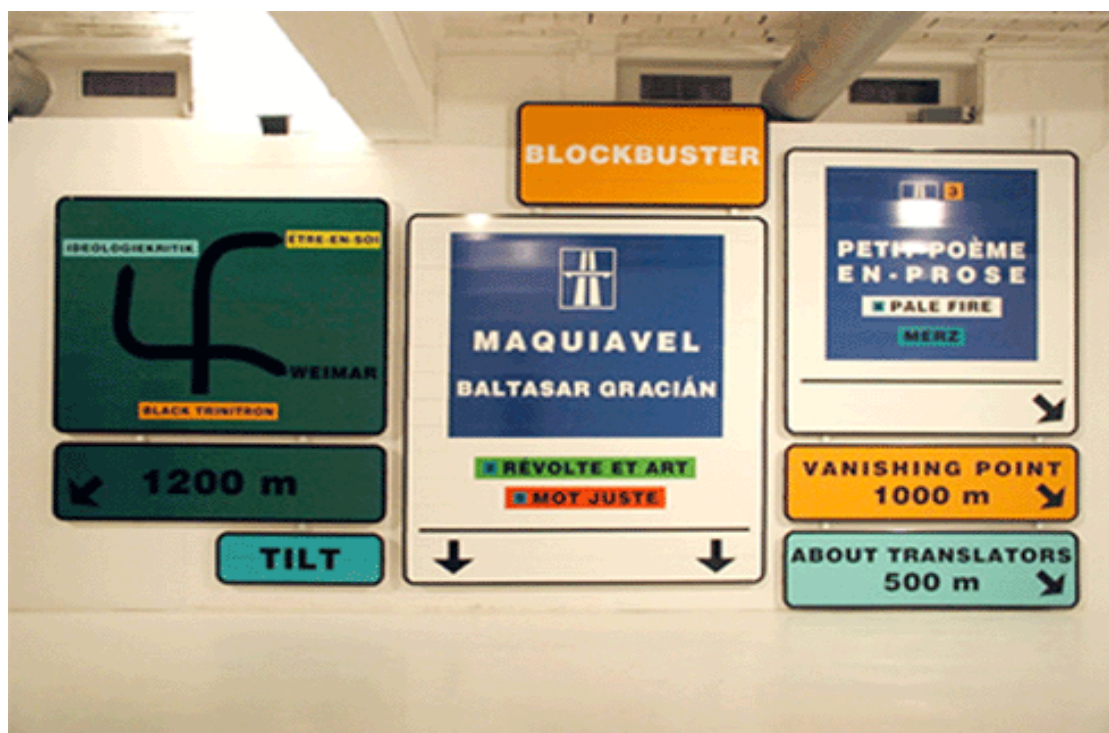


Figura 63 – João Louro, *Dead End #2* (2001)

Nota biográfica dos artistas

Francisco Vidal

Francisco Vidal nasceu em Lisboa, em 1978. Actualmente vive e trabalha em Lisboa. É formado em Artes Plásticas pela ESAD – Caldas da Rainha e fez o Curso Avançado da Maumaus, em Lisboa. Das suas exposições individuais destacam-se as realizadas na Galeria 111, em Lisboa; no Centro Cultural de Maputo e na Galeria ZDB, em Lisboa. As suas obras estão representadas na colecção da Fundação EDP.

Joana Vasconcelos

Joana Vasconcelos nasceu em Paris, em 1971. Vive e trabalha em Lisboa. Formou-se no Ar. Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, em Lisboa (1996). Participação na Bienal de Veneza, em 2005, certame no qual representou Portugal em 2013. Das suas exposições, destacam-se as realizadas no Palácio de Versailles, em Paris; na Haunch of Venison, em Londres; a retrospectiva no Museu Coleção Berardo, em Lisboa e no Palácio da Ajuda, também, em Lisboa. A artista tem sido responsável por diversas intervenções no espaço público, em projectos nacionais e internacionais. A sua obra está representada nas colecções do Museu Coleção Berardo, Caixa Geral de Depósitos, Fundação François Pinault, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, entre outras.

João Pedro Vale

João Pedro Vale nasceu em Lisboa em 1976, cidade onde vive e trabalha. Licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (1999), frequentou o Curso Avançado em Artes Visuais da Maumaus – Escola de Artes Visuais (2000). Em 2004 foi distinguido com o prémio City Desk. O seu trabalho foi apresentado em diversas exposições individuais e colectivas tanto em Portugal como no estrangeiro, destacando-se as individuais na Galeria Leme em São Paulo, na NurtureArt em Nova Iorque e no Museu do Chiado em Lisboa. As suas obras estão representadas nas colecções Fundação

Serralves, Ellipse Foundation, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação PMLJ, Tate Collection, Fundação EDP, entre outras.

Maria Lusitano Santos

Nasceu em Lisboa em 1971. A artista vive e trabalha na Suécia. Frequentou o Curso Avançado de Artes Visuais, na Maumaus e o Curso Avançado de Artes Plásticas, na Ar.Co, em Lisboa. Tem o mestrado em Fine Arts da Malmo Art Academy, na Suécia. Foi uma das artistas portuguesas a participar na edição 2010 da bienal de São Paulo e na Manifesta 5, em 2004. A sua obra foi apresentada em diversas galerias e instituições nacionais e internacionais, destacando-se a Kunstnernes Hus, em Oslo; o Kunstverein Harburger Bahnhof, em Berlim; a Sala do Veado e a Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. As suas obras fazem parte das colecções da Fundação EDP, Fundação PMLJ, ZDB, entre outras.

Pedro Barateiro

Pedro Barateiro nasceu em Almada, em 1979. É formado em Artes Plásticas pela ESAD, Caldas da Rainha, frequentou a Maumaus, em Lisboa e tem o mestrado em Fine Arts na Malmo Art Academy, na Suécia. Em 2008 participou na Bienal de Berlim e de na Bienal de Sidney. Das suas exposições individuais e colectivas, destacam-se as realizadas na Kunsthalle Basel, em Basileia; na Casa de Serralves, no Porto; no Museu da Cidade, em Lisboa; na Spike Island, em Bristol e no Museu Coleção Berardo, em Lisboa. A sua obra está representada na colecções Fundação PMLJ, Deutsche Bank Collection, Fundação EDP, entre outras.

Vasco Araújo

Vasco Araújo nasceu em Lisboa, em 1975. Vive e trabalha em Lisboa. Com o Curso de Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, complementou a sua formação inicial com o Curso Avançado em Artes Plásticas da Maumaus, também em Lisboa. Participou na 51ª edição da Bienal de Veneza (2005) e expôs em instituições como o Jeu de Paume, em Paris; The Boston Center for the Arts, em Boston ou o Baltic, Center for Contemporary Art, Newcastle. Em 2002 recebeu o Prémio EDP Novos Artistas. As suas obras pertencem a colecções como Museu Colecção Berardo, Centre Pompidou, Musée d'Art Modern e Museu de Serralves.

Bibliografia

ACCIAIUOLI, Margarida (1998), *Exposições do Estado Novo – 1934 1940*, Lisboa: Livros Horizonte.

_____(2008), “O Duplo Jogo da Arte e do Poder”, in Margarida Acciaiuoli; Joana Cunha Leal; Maria Helena Maia (orgs.), *Arte & Poder*, Lisboa: IHA - Estudos de Arte Contemporânea, pp. 13-26.

ACCIAIUOLI, Margarida; LEAL, Joana Cunha; MAIA, Maria Helena (2008) (orgs.), *Arte & Poder*, Lisboa: Estudos de Arte Contemporânea.

ADAMSON, Glenn, PAVITT, Jane (2011), “Curators’ Foreword” in Glenn Adamson e Jane Pavitt (eds.) *Postmodernism Style and Subversion, 1970 – 1990*, London: V&A Publishing, pp. 8-10).

ADES, Dawn (2006), “Dada and Surrealism”, in Nikos Stangos (ed.), *Concepts of Modern Art – From Fauvism to Postmodernism*, London: Thames & Hudson, pp. 110-137.

ADORNO, Theodor W. (2003), *Sobre a Indústria da Cultura*, Coimbra: Angelus Novus Editora.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (1979), *Dialectic of Enlightenment*, London: Verso.

AFONSO, Aniceto; GOMES, Carlos de Matos (2001), *A Guerra Colonial*, Lisboa: Editorial Notícias.

AGAMBEN, Giorgio (2010), “O que é um Povo”, in Bruno Peixe Dias e José Neves (orgs.), *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão*, Lisboa: Tinta-da-China, pp. 31-34.

AGOSTINHO, Daniela (2014), “Visual captivity : the (in-)visibility of the concentration camp and the right to look : the case of Ravensbrück”, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Católica Portuguesa (manuscrito não publicado).

AITA, Virginia (2003), “Arthur Danto: Narratividade Histórica da Arte *Sub Specie Aeternitatis* ou a Arte Sob o Olhar do Filósofo”, *Revista Ars* nº 1. ECA-USP, pp. 145-159.

ALEXANDRE, Valentim e DIAS, Jill (1998) (orgs.), “O Império Africano 1825-1890”, in J. Serrão e A. H. Oliveira Marques (orgs.), *Nova História da Expansão Portuguesa*, Vol. X, Lisboa: Estampa.

ALEXANDER, Jeffrey C. (2004), “Toward a Theory of Cultural Trauma”, in Jeffrey C. Alexander *et al.*, *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley: University of California Press.

ALLOWAY, Lawrence (1968), *The Venice Biennale, 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*, New York: New York Graphic Society.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2003), *Transições: Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos*, Lisboa: Assírio & Alvim.

ALPERS, Svetlana (1987), “The Mapping Impulse in Dutch Art”, in David Woodward, *Art and Cartography: Six Historical Essays*, Chicago: The University of Chicago Press.

_____ (1991), “The Museum as a Way of Seeing”, in Ivan Karp; Steven D. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington: Smithsonian Institution, pp. 25-32 (Kindle Edition).

_____ (1996), “Visual Culture Questionnaire”, *October*, 77 (Summer): pp. 25–70.

ALTHUSSER, Louis (2009), “Ideology Interpellates Individuals as Subjects”, in Paul du Gay; Jessica Evans; Peter Redman, *Identity: A Reader*, Los Angeles: The Open University, pp. 31-38.

AMADO, Miguel (2009), *Joana Vasconcelos, Bordaliana*. Lisboa: Fundação PLMJ.

_____ (2010), “Ponto de Encontro ou o Regresso da Arte do Real”. in Joana Vasconcelos, *Sem Rede*, Lisboa: Museu Coleção Berardo, pp. 15-51.

_____ (2013), “ Objectos Encontrados, Azulejos e Têxteis : Sobre um Navio – Pavilhão – Obra”, in AAVV , *Joana Vasconcelos /Trafaria Praia*, Lisboa: Verbo, pp.132-141.

ANDERSON, Benedict (2006 [1983]), *Imagined Communities*, London: Verso.

APPADURAI, Arjun (1997), *Modernity at Large. The Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: Minnesota University Press.

ARAÚJO, Vasco (2010), *Debret*, Lisboa: Assírio & Alvim – Galeria Filomena Soares.

_____ (2013), *Debret*, São Paulo: Pinacoteca.

ARCHER, Michael (2006), *Art Since 1960*, London: Thames & Hudson, 2002.

_____ (2008), *Arte Contemporânea. Uma História Concisa*, São Paulo: Martins Fontes Editora.

ARISTÓTELES (2004), *A Poética*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Arte e Poder, Lisboa: CECC & Bond.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (2007), *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, London & New York: Routledge.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (1999) (eds.), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London & New York: Routledge.

ASSELIN, Olivier; LAMOREUX, Joahanne; ROSS, Christine (2008), *Precarious Visualities. New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, London: McGill-Queen’s University Press.

ASSMAN, Aleida (1996), “Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory”, *Representations*, 56, pp.123-134.

_____ (2008), “Canon and Archive”, in Astrid Erll; Nünning Ansgar (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin & New York: Walter de Gruyter. pp. 97-109 (Kindle Edition).

_____ (2010), “Re-Framing Memory. Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past”, in Karin Tilmans; Frank Van Vree; Jay Winter (eds.), *Performing the Past*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 35-50.

_____ (2012), “To Remember or to Forget: Which Way Out of Shared History of Violence”, in Aleida Assman; Linda Shortt (eds.), *Memory and Political Change*, London: Palgrave Macmillan, pp. 53-68 (Kindle Edition).

ASSMAN, Jan (1995), “Collective Memory and Cultural Identity”, *New German Critique*, 65, pp.125-133.

_____ (1998), *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism*, Cambridge: Harvard UP.

AUMONT, Jacques (2009), *A Imagem*, Lisboa: Edições Texto & Grafia.

AUSTIN, John L. (1975), *How to do Things With Words*, Oxford: Clarendon Press.

A Bandeira Nacional, sítio do Governo de Portugal [em linha], [Consult. 18-01-2014]. Disponível em <http://www.portugal.gov.pt/pt/a-democracia-portuguesa/simbolos-nacionais/decreto-que-aprova-a-bandeira-nacional>.

BADDELEY, Orina; FRAISER; Valerie (2005), *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, London: Verso.

BAL, Mieke (1994), *On Meaning Making*, Sonoma CA: Polebridge Press.

BAL, Mieke (1998), "Seeing Signs: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art", in M. Cheetham; M. A. Holly; K. Moxey, *The Objects of Art History; Historical Objects in Contemporary Perspective*, pp. 74-93.

_____ (1999), “Introduction”, in M. Bal; J. Crewe e L. Spitzer (eds.), *Acts of Memory – Cultural Recall in the Present*, Hanover: University Press of New England, pp. 7-17.

_____ (2002), *Travelling Concepts in the Humanities*, Toronto: University of Toronto Press.

_____ (2003), “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture*, Volume 2, pp. 5-32.

_____ (2006), “Exposing the Public”, in Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell Publishing.

BAL, Mieke, CREWE, J., SPITZER, L (1999) (eds.), *Acts of Memory – Cultural Recall in the Present*, Hanover: University Press of New England.

BALADRÁN, Zbynek; HAVRÁNEK, Vit (2010) (eds.), *An atlas of transformation*, Zurich: JRP.

BALTAZAR, Maria João (2009), *O Olhar Moderno – A Fotografia enquanto Objecto e Memória*, Matosinhos: Escola Superior de Artes e Design.

BARATA MOURA, José (2008), “ O Poder da Arte e a Arte do Poder”, in *Arte & Poder*, Lisboa: IHA -Estudos de Arte Contemporânea, pp. 27-70.

BARRADAS, Carlos (2014), “Descolonizando Enunciados: A Quem Serve Objectivamente a Fotografia?”, in Filipa Lowndes Vicente (org.), *O Império da Visão, Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, Lisboa: Edições 70, pp. 447-460.

BARRETO XAVIER, Jorge (2013), “Da Viagem e do Percurso” , in AAVV , *Joana Vasconcelos /Trafaria Praia*, Lisboa :Verbo, pp. 8-9.

BARROS, Júlia Leitão de (1996), “Exposição do Mundo Português” in Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. I, Venda Nova: Bertrand, pp. 325-327.

BARTHES, Roland (2006), *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 1980.

_____ (2007), *Mitologias*, Lisboa: Edições 70.

_____ (2009), *Ensaio Críticos*, Lisboa: Edições 70.

_____ (2014), *Elementos de Semiologia*, Lisboa: Edições 70.

BASSET, Thomas (1994), “Cartography and empire-building in nineteenth-century West-Africa”, *Geographical Review* 84, pp. 316–335.

BAUDRILLARD, Jean (1991), *Simulacros e Simulação* , Lisboa: Relógio de Água, 1981.

_____ (2007), *The Conspiracy of Art*, New York: Semiotext(e).

BAUMAN, Zygmunt (2005), *Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi*, Rio de Janeiro: Edições Jorge Zahar.

_____ (2007), *A Vida Fragmentada. Ensaio Sobre a Moral Pós-Moderna*, Lisboa: Relógio d'Água. 1995.

_____ (2008), *Modernidade e Ambivalência*, Lisboa: Relógio d'Água.1991.

BECKER, Howard (1994), “Distributing Art Works”, in Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa: Assírio & Alvim.

_____ (2006), *Les mondes de l'art*, Paris: ADAGP, 1982.

BELTING, Hans (1989), *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1983.

_____ (2009), “Contemporary Art as a Global Art: A Critical Estimate”, in Hans Belting e Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World – Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 38-73.

BENJAMIN, Walter (1983), "The Author as Producer", in *Understanding Brecht*, (trans. Anna Bostock), London: Verso, pp. 85-103.

_____ (1992), “A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D’Água, pp.69-113.

_____ (1999a), *Illuminations*, London: Pimlico.

_____ (1999b), *The Arcades Project*, Cambridge: Harvard University Press.

_____ (2007), *The Archive*, London & Brooklyn: Verso.

_____ (2011), *A Short History of Photography*, London: Oxford University Press (Kindle Edition).

BENNETT, Jill (2005), *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Califórnia: Stanford University Press.

BENNETT, Tony (1995), *The Birth of Museum: History, Theory, Politics*, London & New York: Routledge.

_____ (2004), *Pasts Beyond Memory: Evolution, Museums, Colonialism*, London & New York: Routledge (Kindle Edition).

BERGER, John (1972), *Ways of Seeing*, Harmondsworth: Penguin.

BERGER, Peter; HUNTINGTON, Samuel (2002), *Many Globalizations: Cultural Diversity in the Contemporary World*, Oxford: Oxford University Press.

BETHENCOURT, Francisco (2013), “Portugal – Veneza , Relações Históricas ” , in AAVV , *Joana Vasconcelos /Trafaria Praia*, Lisboa :Verbo, pp. 26-33.

_____ (2014), *Racisms: From the Crusades to the Twentieth Century*, Princeton: Princeton University Press.

BETHENCOURT, Francisco; CURTO, Diogo Ramada (1991), *A Memória da Nação*, Lisboa: Sá da Costa.

BHABHA, Homi K. (1989), “At the Limits”, *Artforum*, May 27 (9), pp. 11-12.

_____ (1990), “Introduction”, in Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London: Routledge, pp. 1-7 (Kindle Edition).

_____ (2005), “A Questão Outra” in Manuela Ribeiro Sanches (2005) (org.), *Deslocalizar a Europa – Antropologia, Arte Literatura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia, pp. 143-166.

BHABHA, Homi K. (2007), “Ética e Estética do Globalismo: Uma Perspectiva Pós-Colonial”, in Homi K. Bhabha et al., *A Urgência da Teoria*, Lisboa: Tinta-da-China, pp. 5-27.

_____ (2010), *The Location of Culture*, London: Routledge.

BILLING, Michael (1995), *Banal Nationalism*, London: SAGE Publications.

BIRNBAUM, Daniel (2009), *Venice Biennial: Making Worlds*, Venice Biennial: Venice.

BLEICHMAR, Daniela (2014), “Painting as Exploration: Visualizing Nature in Eighteenth-Century Colonial Science”, in Martin Jay; Sumathi Ramaswamy (eds.), *Empire of Vision – A Reader*, Durham & London: Duke University Press, pp. 64-83 (Kindle Edition).

BLOOM, Joshua; WALDO E. MARTIN, Jr. (2013), *Black Against Empire: The History and Politics of the Black Panther Party*, Berkeley: University of California Press (Kindle Edition).

BOCK, Jürgen (2001), *Da obra ao texto – Diálogos Sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*, Lisboa: Centro Cultural de Belém.

BODIN, Jean (1997), *Los seis libros de la república*, Madrid: Tecnos.

BOLT, Barbara (2004), *Art Beyond Representation. The Performative Power of the Image*, London & New York: I.B. Tauris.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard (2000), *Remediation: Understanding New Media*, Massachusetts: MIT Press.

BOURDIEU, Pierre (1990), *The Logic of Practice*, Cambridge.

_____ (1993), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, [US]: Columbia University Press.

BOUWHUIS, Jelle, SCHAVEMAKER, Margriet (2010), “Monumentalism: An Introduction” in Jelle Bouwhuis; Margriet Schavemaker, *Monumentalism. History, National Identity and Contemporary Art*, Stedelijk Museum, Amsterdam: NAI Publishers, pp. 64-89.

BOYM, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books.

BOYNIK, Sezgin, HENRIKSSON, Minna (2007), “Introduction”, in Sezgin Boynik, and Minna Henriksson (eds.), *Contemporary Art and Nationalism: Critical Reader*, Prishtina: MM & Exit – Contemporary Art Institute, pp. 6-9.

BRADON, Laura (2007), *Art & War*, London & New York: I.B. Tauris.

BRITO ALVES, Margarida (2012), *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*, Lisboa: Edições Colibri.

BROCKWAY, Lucile H. (1979), “Science and Colonial Expansion: The Role of the British Royal Botanic Gardens”, *American Ethnologist*, Vol. VI, No. 3, Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association Stable, pp. 449-465. [em linha], [consult. 15/11/2014] Disponível em WWW. <http://www.jstor.org/stable/643776>.

BUDDENSIEG, Andrea (2009), “Editorial”, in Hans Belting e Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World – Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz, pp.10-35.

BUENO, Maria Lucia; RAMOS, José Mario Ortiz (2000), “Cultura Audiovisual e Arte Contemporânea”, [em linha], [consult. 23/04/14]. Disponível em WWW. <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a03v15n3.pdf>.

BÜRGER, Peter (1993), *Teoria da Vanguarda*, Lisboa: Veja.

BURKE, Peter (2003), *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven & London: Yale University Press.

BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.

_____ (1993), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, London: Routledge.

_____ (1997), *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York: Routledge.

_____ (2004), *Undoing Gender*, New York: Routledge.

_____ (2009), *Frames of War. When is Life Grievable?*, London & New York: Verso.

CABECINHAS, Rosa e Cunha, Luís (2003), *Colonialismo, Identidade Nacional e Representações do "Negro"*, Estudos do Século XX, 3, pp. 157-184, [em linha] [consult. 22/05/13]. Disponível em WWW. <http://hdl.handle.net/1822/1791>.

CACHOLA, Ana Cristina (2009), *Da Criação à Mediação: Ateliers de arte contemporânea em Portugal*, Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa (manuscrito não publicado).

_____ (2011), «Escrever imagens em nome da guerra em Nostalgia de Maria Lusitano: quando a colónia mostra a metrópole», *Comunicação & Cultura*, n.º. 12, Lisboa: Quimera Editores, pp. 151 – 169.

CAISSOTTI, Miguel (2007), “Pedro Barateiro. Composição – A Forma de Apagar Imagens”, *Arte Capital*, [em linha] [consult. 22/08/14]. Disponível em <http://www.artecapital.net/exposicao-114-pedro-barateiro-composicao-a-forma-de-apagar-imagens>.

CALAFATE RIBEIRO, Margarida (2004), *Uma História de Regressos – Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Editorial Afrontamento.

_____ (2007), *África no Feminino. As Mulheres Portuguesas e a Guerra Colonial*, Lisboa: Afrontamento.

_____ (2010), “Prefácio”, in Roberto Vecchi, *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial*, Porto: Edições Afrontamento.

CALAFATE RIBEIRO, Margarida; VECCHI, Roberto (2011), *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*, Porto: Edições Afrontamento.

CALAFATE RIBEIRO, Margarida; JORGE, Silvio Renato (2013), “Apresentação”, *Abril Vol. V, n.º 11*, - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, pp. 9-12.

CALAFATE RIBEIRO, Margarida, SOUSA RIBEIRO, António (2013), "Os Netos que Salazar não teve: Guerra Colonial e memória de segunda geração", *Revista Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, pp 25-36.

CALDEIRA, Arlindo Manuel (1995), “O Poder e a Memória Nacional. Heróis e Vilões na Mitologia Salazarista”, in António Manuel Hespanha (org.), *O Imaginário do Império*, Lisboa: Penélope, pp. 121-139.

CAMPBELL, Peter Robert (1993), *Louis XIV (Seminar Studies in History)*, London & New York: Routledge.

CANCLINI, Néstor Garcia (2000), “La Globalización: ¿Productora de Culturas Híbridas?”, [em linha], [Consult. 31-09-2014]. Disponível em WWW. (<http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>).

_____ (2005), *Culturas Híbridas. Estratégias para Entrar y Salir de la Modernidad*, México: Ediciones Paidós, 1990.

_____ (2008), *La Globalización Imaginada*, Buenos Aires: Ediciones Paidós.

CARROLL, Lewis (2007), *Alice do Outro Lado do Espelho*, Lisboa: Relógio d'Água.

CARVALHO, Maria Manuela (2005), *Poder e Ensino, Os Manuais de História na Política do Estado Novo (1926-1940)*, Lisboa: Livros Horizonte.

CARVALHO, Cláudia (2015), O Espelho de João Louro na Bienal de Veneza, Público (18-03-2015), [em linha], [Consult. 18-03-2015]. Disponível em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/joao-louro-1689579>.

CASTELLS, Manuel (1996), *The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I, The Rise of the Network Society, Oxford & Cambridge: Blackwell.

_____ (2007), *O Poder da Identidade. A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*, Vol. II, 2ª Edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CASTELO, Cláudia (1998), *O Modo Português de Estar no Mundo: o Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*, Porto: Afrontamento.

_____ (2011), “O modo português de estar no mundo. O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)”, *O Mundo Continuará a Girar. Prémio Victor de Sá de História Contemporânea, 20 anos (1992-2011)*, Conselho Cultural da Universidade do Minho, Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», pp.111-116.

CAUQUELIN, Anne (2008), *A Invenção da Paisagem*, Lisboa: Edições 70.

CERTEAU, Michel de (1988), *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press.

CÉSAIRE, Aimé (2000), *Discourse on Colonialism*, New York: Monthly Review Press (Kindle Edition).

CHAKRABARTY, Jaydeep (2014), *PostColonialism: A Critical Introduction*, Bloomington: Booktango (Kindle Edition).

CHATEAU, Dominique (1997), “De la Ressemblance: Un dialogue Foucault-Magritte”, in T. Lenain (ed.), *L'image: Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris: J. Vrin.

CHERRY, Deborah (2002), “Earth into the World, Land into Landscape: The “Worlding” of Algeria in Nineteenth-Century British Feminism”, in *Orientalism's Interlocutors* Painting, Architecture, Photography. Durham: Duke University Press.

CHOAY, Françoise (2006), *A Alegoria do Património*, Lisboa: Edições 70.

CHORÃO, Nuno (2010), “Artista expõe piscina no Terreiro do Paço para 'questionar' o país”, *Público* (22-10-2010), pp.29.

CHRISTIAN, B. (1990), “The Race for Theor”, in A. Jan Mohamed; D. Lloyd (eds.), *The Nature and Context of Minority Discourse*, New York & Oxford: Oxford University Press, pp. 37-49.

CLARA, Fernando (2006), “ O Fim da Europa. Onde a Nação Acaba e o Império Começa”, in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Portugal Não é um País Pequeno. Contar o Império na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia, pp. 271-284.

CLEMENTE, Manuel (2009), *Portugal e os Portugueses*, Lisboa: Assírio & Alvim.

CLIFFORD, James (1988), *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge & London: Harvard University Press (Kindle Edition).

CLÜVER, Claus (2001), “Estudos Interartes: Introdução Crítica”, in Helena Buescu; João Ferreira Duarte; Manuel Gusmão (orgs.), *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

CONDE, Idalina (1994), “Obra e Valor. A Questão da Relevância”, in Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa: Assírio & Alvim.

CORREIA, Luís Miguel (2013), “ Trafaria Praia”, in AAVV , *Joana Vasconcelos /Trafaria Praia*, Lisboa :Verbo, pp. 34-41.

COSTA, Pedro (2007), *A Cultura em Lisboa*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

COSTA, Tiago Bartolomeu (2012), Entrevista a DIDI-HUBERMAN in *Público* (15-03-2012), pp. 28-29.

COSTELLO, Diarmud (2007), “Clement Greenberg” in Diarmud Costello e Jonathan Vickery (ed.), *Art – Key Contemporary Thinkers*, Oxford: Berg.

COTTON, Charlotte (2009), *The Photograph as Contemporary Art*, London: Thames & Hudson.

CRESPI, Franco (1997), *Manual de Sociologia da Cultura*, Lisboa: Editorial Estampa.

CRESPO, Nuno (2006), “Noé Sendas”, in Nuno Crespo e José Gil, *Corpo Impossível / Adriana Molder, Noé Sendas, Rui Chafes com Orla Barry e Vera Mantero, Vasco Araújo*, Lisboa: Assírio & Alvim.

_____ (2014), “É bonito, mas é arte?”, *Público* (25-04-2014), [em linha] [consult. 10/05/14]. Disponível em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/e-bonito-mas-e-arte-1633639?page=-1>.

_____ (2015), “Os esforços de Pedro Barateiro para chegar ao presente”, *Público* (13-02-2015) [em linha] [consult. 14/02/15]. Disponível em <http://www.publico.pt/pedro-barateiro>.

CRIMP, Douglas (1991), "Pictures", in Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York: The New Museum of Contemporary Art.

_____ (1993), *On the Museum's Ruins*, Cambridge: MIT Press.

CRISPOLTI, Enriço (2004), *Como Estudar a Arte Contemporânea?* Lisboa: Editorial Estampa.

CROCE, Benedetto (2008), *Breviário de Estética*, Lisboa: Edições 70.

CRUZ, Duarte Ivo (2014), *Portugal na Conferência de Berlim*, Coimbra: Edições Almedina.

CRUZ, Maria Teresa (2007), *Cultura, Media e Espaço – A Instalação da Experiência e das Artes*, [em linha], [Consult. 05-03-2014]. Disponível em WWW. http://www.cecl.com.pt/workingpapers/files/ed3_cultura_media_espaco.pdf.

CUNHA E SILVA, Paulo (2009), "Tricontando a Pele ou a Arte da Deslocação", in *Joana Vasconcelos*, S. Mamede do Coronado: Bial. pp. 270-273.

CUNHA, Luís (2001), *A Nação nas Malhas da Sua Identidade: O Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional*, Porto: Afrontamento.

D'OREY, Carmo (2007), *O que é a Arte – Perspectiva Analítica*, Lisboa: Dinalivro.

DANTO, Arthur C. (1974), "The Transfiguration of the Commonplace" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XXXIII, Issue 2, Winter 1974, pp. 139-148, [em linha], [Consult. 03/06/2014]. Disponível em WWW. http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Transfiguration_Commonplace.pdf.

_____ (1992), *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York: Farrar Strauss & Giroux.

_____ (1997), *After the End of Art – Contemporary Art and The Pale of History*, New Jersey: Princeton University Press.

_____ (2007), "O Mundo da Arte", in Carmo D'Orey (ed.), *O que é a Arte? - A Perspectiva Analítica*, Lisboa: Dinalivro, pp. 79-99.

DASTON, Lorraine; GALISON (2007), Peter, *Objectivity*, New York: Zone Books.

DEAN, Warren (1991), "A Botânica e a Política Imperial: a introdução e a domesticação de plantas no Brasil", *Revista de Estudos Históricos* v.4 nº8, pp. 216-228.

DEBORD, Guy (1991), *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Mobilis en Mobile.

_____ (2008), "The Society of the Spectacle" in Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, New York: Routledge, pp. 142-144.

DELEUZE, Gilles (2000), *Lógica do Sentido*, São Paulo: Perspectiva.

_____ (2004), *A Imagem-Movimento*, Cinema 1, Lisboa: Assírio & Alvim.

DERRIDA, Jacques (1978), *Writing and Difference*. Trans. A. Bass. London & New York: Routledge.

_____ (1996), *Archive Fever. A Freudian Impression*, Chicago: The University of Chicago Press.

_____ (2009), “Différance”, in Paul du Gay; Jessica Evans; Peter Redman, *Identity: A Reader*, Los Angeles: The Open University, pp. 87- 93.

DIAS, Marina Tavares (1996), *Lisboa Desaparecida*, Vol.V, Coimbra: Quimera.

DICKIE, George (2007), “O Que é a Arte?”, in Carmo D’Orey (ed.), *O Que é a Arte?- A Perspectiva Analítica*, Lisboa: Dinalivro, pp. 101-118.

_____ (2008), *Introdução à Estética*, Lisboa: Bizâncio, 1997.

DIDEROT, Denis, D’ALEMBERT, Jean Le Rond, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, [em linha], [Consult. 18-01-2014]. Disponível em <http://encyclopedie.uchicago.edu/>.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2011a), *O que Nós Vemos, O que Nos Olha*, Porto: Dafne Editora.

_____ (2011b), *ATLAS – How to Carry the World on One’s Back?* (Folha de Sala), Madrid: Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofia.

_____ (2012), *Imagens Apesar de Tudo*, Lisboa: KKYM.

_____ (2013), *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, Lisboa, KKYM+EAUM.

DIEDERICHSEN, Diedrich (2001), “Os Limites da Crítica de Arte: Academismo, Visualismo e Fun”, in Jürgen Bock (ed.), *Da Obra ao Texto – Diálogos Sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, pp. 95-110.

DI MARTINO, Enzo (2007), *The History of the Venice Biennale: 1895 – 2007*, Milano: Papiro Arte.

DIKA, Vera (2003), *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: the Uses of Nostalgia*, Cambridge: Cambridge University Press.

DIKOVITSKAYA, Margaret (2005), *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MA: MIT Press.

DRAGUET, Michel (2014), *Magritte*, Édition Électronique: Gallimard.

ECO, Umberto (2008), *A Definição da Arte*, Lisboa: Edições 70.

EDENSOR, Tim (2002), *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Oxford & New York: Berg.

ELIOT, T. S. (1996), *Notas para uma Definição de Cultura*, Alpiarça: Século XXI.

ENWEZOR, Okwui (2014), “All the World’s Futures”, [em linha], [Consult. 18-03-2015]. Disponível em <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/enwezor/>.

ERIKSEN, Thomas Hylland (2007), *Globalization. The Key Concepts*, Oxford and New York: BERG.

FABIAN, Johannes (2005), “O Tempo e a Escrita sobre o Outro” in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Deslocalizar a Europa – Antropologia, Arte Literatura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia, pp. 63-101.

FANON, Frantz (2008), *Black Skin, White Masks*, New York: Grove Press.

FEATHERSTONE, Mike (1990), *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, London: Sage.

FEATHERSTONE, Mike (1997), *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity, A Theory*, Culture & Society Special Issue, London: Sage Publications.

FERNANDES DIAS, José António (2001), *Arte e Antropologia no Século XX: Modos de Relação Etnográfica*, Vol. V (1), CEAS/Celta: pp. 103-129.

_____ (2002), “The Ethnographic Turn as a Method of Analysis in Contemporary Art Practice”, in J. Bock (ed.) *From Work to Text: Dialogues on Practise and Criticism in Contemporary Art*, Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, pp. 203-333.

_____ (2006), “ Pós-Colonialismo nas Artes Visuais, Ou Talvez Não”, in Sanches, Manuela Ribeiro (org.), *Portugal Não é um País Pequeno. Contar o Império na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia, pp.317-338.

FERNANDES, João (2000), *Joana Vasconcelos. Ponto de Encontro*, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

_____ (2001), “Born to be Famous: a Condição do Jovem Artista, Entre o Sucesso Pop e as Ilusões Perdidas”, in Jürgen Bock (org.), *Da obra ao Texto – Diálogos Sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, pp. 159-164.

FERRAZ DE MATOS, Patrícia (2006), *As Côres do Império: Representações Raciais no Império Colonial Português*, Lisboa: ICS.

_____ (2014), “ A fotografia na obra de Mendes Correia (1888-1960): Modos de representar, diferenciar e classificar da “antropologia colonial””, in Filipa Lowndes Vicente (org.), *O Império da Visão, Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, Lisboa: Edições 70, pp. 45-66.

FERREIRA, Carolina (2013), *Os Media na Guerra Colonial, A Manipulação da Emissora Nacional como Altifalante do Regime*, Coimbra: Edições Minerva.

FERREIRA, Nuno Alexandre (2006), “Quem mais chora menos” [em linha] [consult. 10/10/14]. Disponível em <http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=74>.

FISKE, John (1992), “Cultural Studies and the Culture of Everyday Life” in *Cultural Studies*, Lawrence Grossberg; Cary Nelson; Paula A. Treicher (eds.), London: Routledge.

FLÓREZ, Fernando Castro (2007), *Notas de Rodapé acerca da obra de Pedro Barateiro*, [em linha], [consult. 02/11/2014] Disponível em WWW. http://dardonews.com/dardonews/sites/default/files/PedroBarateiro_0.pdf.

FORTUNA, Carlos (2013), “ Dentro da Arte”, in AAVV , *Joana Vasconcelos /Trafaria Praia*, Lisboa: Verbo, pp. 126-131.

FOSTER, Hal (1985), *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle: The Bay Press.

_____ (1996a), *The Return of the Real*, Cambridge & London: MIT Press.

_____ (1996b), “The Archive without Museums”, in *October 77*, pp. 97- 119.

_____ (2002), *Design And Crime (And Other Diatribes)*, London: Verso.

_____ (2003), “The Modern Fate of Art Criticism Through the Prism of America's Leading Journal of the Visual Arts in the Sixties:A Retrospect of the Time Beyond Abstract Expressionism”, in Amy Newman (ed.), *Challenging Art: Artforum 1962–1974*, Soho Press: New York.

_____ (2005), “O Artista como Etnógrafo” in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Deslocalizar a Europa – Antropologia, Arte Literatura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia.

_____ (2006), “An Archival Impulse”, in Charles Merewether (ed.) *The Archive*, London, Cambridge, and Massachusetts: Whitehapel Gallery and The MIT PRESS, pp. 143-148.

FOUCAULT, Michel (1977), “Language, Counter-Memory, Practice”, Donald Bouchard (ed.), New York: Cornell University Press.

_____ (1994), “Sécurité,Territoire, Population”, in D. Defert; F. Ewald; J. Lagrange (eds.) *Dits et Écrits*, Vol. III, Paris: Gallimard.

_____ (1998), *As Palavras e as Coisas*, Lisboa Edições 70.

_____ (2006), *O que é um Autor?*, Lisboa: Nova Vega.

_____ (2008), *This is Not Pipe*, Los Angeles: University of Califórnia Press.

_____ (2014), *A Arqueologia do Saber*, Lisboa: Edições 70.

FRANÇA, José Augusto (2006), *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Livros Horizonte.

FREEDBERG, David (1989), *The Power of Images. Studies in History and Theory of Response*, Oxford: Oxford University Press.

FREUD, Sigmund (1998), “The Relation of the Poet to Day-Dreaming” in Eric Dayton (ed.) *Art and Interpretation: An Anthology of Readings in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Peterborough, Ont.: Broadview.

FREYRE, Gilberto (1940), *O Mundo que o Português Criou*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

_____ (1992), *Casa-Grande e Senzala. Formação da Família Brasileira Sob o Regime da Economia Patriarcal*, Vol. I, Introdução à História da Sociedade Patriarcal no Brasil, 29th Ed., Rio de Janeiro: Record.

FREYRE, Gilberto (1961), *O Luso e o Trópico: Sugestões em Torno dos Métodos Portugueses de Integração de Povos Autóctones e de Culturas Diferentes da Europeia num Complexo Novo de Civilização, o Luso-Tropical*. Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique.

FREYRE, Gilberto (2001), *Aventura e Rotina: Sugestões de uma Viagem à Procura das Constantes Portuguesas de Caráter e Acção*, Rio de Janeiro: Editora Topbooks.

FRIEDMAN, Jonathan (1997), “Being in the World: Globalization and Localization”, in Mike Featherstone, *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, A Theory, Culture & Society Special Issue, London: Sage Publications, pp. 311- 328.

FURIÓ, Vincenç (2000), *Sociología del Arte*, Madrid: Cátedra.

GADE, Rune; JERSLEV, Anne (2005), *Performative Realism*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press.

GALERIA 111 (2006), «Subbus», [press release], Lisboa: Galeria 111.

GASSET, José Ortega y (2008), *A Desumanização da Arte*, Lisboa: Vega.

GELLNER, Ernest (2011), *Nations and Nationalism*, Oxford: Blackwell Publishing.

GEUSS, Raymond (2009), *Politics and the Imagination*, New Jersey: Princeton University Press.

GIBBONS, Joan (2009), *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, Nova Iorque: Ib Tauris.

GIDDENS, Anthony (1992), *As Consequências da Modernidade*, Oeiras: Celta.

_____ (2010), *O Mundo na Era da Globalização*, Lisboa: Editorial Presença.

GIL, Isabel Capeloa (2002), *Mitografias. Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no Drama de Expressão Alemã do Século XX*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Católica.

_____ (2004), “Introduction: Landscapes of Memory”, in Isabel Capeloa Gil *et al.* (orgs.) *Landscapes of Memory*, Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 15-22.

_____ (2007), “ Introdução: Navegação e Cultura” in Isabel Capeloa Gil (org.), *Poéticas da Navegação*, Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 5-10.

_____ (2008a), “O que Significa Estudos de Cultura?, Um Diagnóstico Cosmopolita Sobre o Caso da Cultura Alemã”, *Comunicação & Cultura*, nº 6, Lisboa: Quimera Editores, pp. 137 – 166.

_____ (2008b), “As Interculturalidades da Multiculturalidade”, in Mário Lages; Artur Teodoro de Matos (orgs.), *Portugal: Percursos de Interculturalidade*, Vol. IV - Desafios à Identidade, Lisboa: Acidi, pp. 29-48.

_____ (2011a), *Literacia Visual – Estudos Sobre a Inquietude das Imagens*, Lisboa: Edições 70.

GIL, Isabel Capelo (2011b), “Psicanálise e Cultura Portuguesa”, in Isabel Capelo Gil; Adriana Martins (orgs.), *A Cultura Portuguesa no Divã*, Lisboa: CECC – Universidade Católica Portuguesa.

GIL, Isabel Capelo; MARTINS, Adriana (2011) (orgs.), *A Cultura Portuguesa no Divã*, Lisboa: CECC – Universidade Católica Portuguesa.

GIL, José (1989), “Nação”, in Fernando Gil (org.) *Enciclopédia Einaudi*, Vol. XIV, Estado-Guerra, pp. 276-305, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (2005), «*Sem Título*» – *Escritos Sobre Arte e Artistas*, Lisboa: Relógio de Água.

_____ (2007), *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*, Lisboa: Relógio D’Água.

_____ (2009), *Em Busca da Identidade – O Desnorte*, Lisboa: Relógio d’Água.

GILLIS, John (1994), “Memory and Identity: The History of a Relationship”, in John Gillis *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton: Princeton University Press, pp. 3-24.

GILROY, Paul (1995), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London: Verso.

_____ (2004), *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?*, Abingdon: Routledge.

GODINHO, Vitorino Magalhães (2004), *Portugal: a Emergência de uma Nação*, Lisboa: Colibri.

GOLDSTEIN, Ann (2010), “Foreword”, in Jelle Bouwhuis; Magriet Schavemaker, *Monumentalism. History, National Identity and Contemporary Art*, Stedelijk Museum, Amsterdam: NAI Publishers, pp. 56-63.

GOMES, Hélder (2004), *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea*, Porto: Afrontamento.

GOMES, Sérgio (2007), *As Identidades Nacionais nos Regimes Ditatoriais: O Caso da Romanità na Itália Fascista e o Reaportuguesamento Salazarista*, Revista da Faculdade de Letras do Porto, Ciências e Técnicas do Património, I Série, Vol. V-VI, pp. 184-224, [em linha], [consult. 19/05/14] em WWW. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6628.pdf>.

GRABE, Maria Elizabeth; BUCY, Erik Page (2009), *Image Bite Politics: News and the Visual Framing of Elections*, Oxford and New York: Oxford University Press.

GREENBERG, Clement (1961), “Modernist Painting”, *Arts Yearbook*, nº4.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (1996), *Thinking About Exhibitions*, London & New York: Routledge.

GROSSBERG, Lawrence (1996), “Identity and Cultural Studies-Is That All There Is?”, in Stuart Hall; Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, London: Sage, pp. 87-107.

_____ (2008), “Será que os Estudos Culturais Têm Futuro? E Deverão Tê-los? (ou o que se passa em Nova Iorque?)”, *Culturalite, Comunicação e Cultura*, nº6, Lisboa: CECC, Quimera.

GROYS, Boris (2008), *Art Power*, London & Cambridge: MIT Press.

_____ (2010), “The Fate of Art in the Age of Terror”, in AAVV, *Concerning War: A Critical Reader in Contemporary Art*, Rotterdam: Post-Editions.

GRUSIN, Richard (2004), “Premediation”, *Criticism*, Vol. XLVI, 1, pp. 17-39.

_____ (2010), *Premediation: Affect and Mediality after 9/11*, New York: Palgrave Macmillan.

GUARDA, Dinis; FIGUEIREDO, Nuno (2008) (orgs.), *Videoarte e Filme de Arte & Ensaio em Portugal*. Lisboa: Número – Arte e Cultura.

GUEDES, Fernando (1997), *António Ferro e a Sua Política do Espírito*, Lisboa: Academia Portuguesa de História.

HAAN, R. Beier de (2006), “Re-staging Histories and Identities”, in Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell Publishing.

HALBWACHS, Maurice (1995 [1950]), *La Mémoire Collective*, Paris: Press Universitaire de France.

HACKER, Kenneth (1995), “Interpersonal Communication and the Construction of Candidate Images” in Kenneth Hacker, *Candidate Images in Presidential Elections*, Westport: Praeger.

HALL, Stuart (1987), “Minimal Selves”, in *Identity: The Real Me*, ICA Documents 6, pp. 44-46.

_____ (1992), “Cultural Studies and its Theoretical Legacies” in Lawrence Grossberg; Cary Nelson; Paula A. Treicher (eds.), *Cultural Studies*, London: Routledge.

_____ (2006), “Identidade Cultural e Diáspora”, *Comunicação & Cultura*, n.º 1, Lisboa: Quimera Editores, pp. 21-35.

_____ (2009), “Who Needs ‘Identity’?”, in Paul du Gay; Jessica Evans; Peter Redman, *Identity: A Reader*, Los Angeles & London: The Open University, pp. 15-30.

_____ (2010) (ed.), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, London: Sage.

HALL, Stuart; GAY, Paul du (1996), *Questions of Cultural Identity*, London: Sage.

HALL, Stuart; EVANS, Jessica (2009), *Visual Culture: A Reader*, London: Sage.

HARKNESS, James (2008), “Translator’s Introduction” in Michel Foucault, *This is Not a Pipe*, Los Angeles: University of California Press.

HAUSER, Arnold (1988), *Teorias da Arte*, Lisboa: Editorial Presença, 1958.

_____ (2003), *História Social da Arte e da Literatura*, São Paulo: Martins Fontes, 1953.

HEALY, Ciara (2010), *A Multiple Belonging. New Representations of National Identity in Contemporary International and Irish Art Practice*, Saarbrücken: Lambert.

HEIDEGGER, Martin (2008), *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70.

HEINICH, Nathalie (2014), *Le Paradigme de L'Art Contemporain: Structures D'Une Révolution Artistique*, Paris: Éditions Gallimard (Kindle Edition).

HELFENSTEIN, Josef; ELLIOT, Claire (2013), “A Lightning Flash is Smoldering Beneath the Bowler Hats” in Anne Umland (ed.), *Magritte – The Mystery of the Ordinary*, New York: The Museum of Modern Art, pp 70-87.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel (2006), “O(s) Discurso(s) dos Museus de Arte: Da Celebração Aurática e da Sua Questionação”, in Alice Semedo (org.); *Museus, Discursos e Representações*, Porto: Afrontamento, pp. 95-101.

_____ (2011), “Joana Vasconcelos: Vias para uma Arte Relacional”, in AAVV , *Joana Vasconcelos*, Porto: Livraria Fernando Machado, pp. 281-290.

_____ (2013), “ Lisboa com Veneza Dentro: Convés do Trafaria Praia”, in AAVV , *Joana Vasconcelos /Trafaria Praia*, Lisboa: Verbo, pp. 72-77.

HENRIQUES, Luís (2011), “Mar Português, Ready Made”, in André Barata; António Santos Pereira; José Ricardo Carvalheiro (orgs.), *Representações da Portugalidade*, Alfragide: Caminho, pp. 221-230.

HENRIQUES, Raquel Pereira (1990), *António Ferro: Estudo e Antologia*, Lisboa: Publicações Alfa S.A., Testemunhos Contemporâneos.

HEVIA, James L. (2014), “The Photography Complex: Exposing Boxer-Era China (1900-1901), Making Civilization”, in Martin Jay; Sumathi Ramaswamy (eds.), *Empire of Vision – A Reader*, Durham & London: Duke University Press, pp. 283- 309 (Kindle Edition).

HEYWOOD, Ian; SANDYWELL, Barry (2012) (eds.), *The Handbook of Visual Culture*, London & New York: Bloomsbury (Kindle Edition).

HIRSCH, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative and PostMemory*, Cambridge: Harvard University Press.

_____ (2012), *The Generation of PostMemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia University Press (Kindle Edition).

HOBSBAWM, Eric (2002), *A Era dos Extremos – História Breve do Século XX 1914-1991*, Lisboa: Presença, 1994.

_____ (2010), *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge: University Press.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (2010 [1983]), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.

HOOPER-GREENHILL, Eilean (1992), *Museums and the Shaping of Knowledge*, London & New York: Routledge (Kindle Edition).

HUGGAN, G. (2001), *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, New York & London: Routledge.

HULME, Frederick Edward (2014), *The flags of the World: Their History, Blazonry, and Associations*, London: Frederick Warne & CO (Kindle Edition).

HUTCHEON, Linda (2002), *The Politics of PostModernism*, London & New York: Routledge (Kindle Edition).

HUYSEN, Andreas (1987), *After The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

_____ (1995), *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York & London: Routledge.

_____ (1998), "Mapping the Postmodern", in *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford and New York: Oxford University Press.

_____ (1999) "Monumental Seduction", in M. Bal; J. Crewe; L. Spitzer (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover & London: University Press of New England, pp. 191-207.

_____ (2003), *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press.

ISER, Wolfgang (1996), *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*, Rio de Janeiro: EdUERJ.

JACOBS, Jane (1996), *Edge of Empire, Postcolonialism and the City*, London & New York: Routledge.

JAMESON, Fredric (1991), *PostModernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press (Kindle Edition).

JAY, Martin (1988), "Scopic Regimes of Modernity", in Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, New York: The New Press, pp. 3-23.

_____ (2002), "Cultural Relativism and the Visual Turn", *Journal of Visual Culture*, Vol. I, nº3, pp. 267-278.

_____ (2012), "Scopic Regimes of Modernity Revisited", in Ian Heywood; Barry Sandywell (eds.), *The Handbook of Visual Culture*, London & New York: Bloomsbury, pp. 2962-3208 (Kindle Edition).

_____ (2014), "Conclusion: A Parting Glance: Empire and Visuality", in Martin Jay; Sumathi Ramaswamy (eds.), *Empire of Vision – A Reader*, Durham & London: Duke University Press, pp. 609-618 (Kindle Edition).

JAY, Martin; RAMASWAMY, Sumathi (2014) (eds.), *Empire of Vision – A Reader*, Durham & London: Duke University Press (Kindle Edition).

JENKS, Chris (1995), 'The centrality of the eye in Western culture', in Chris Jenks (ed.) *Visual Culture*. London: Routledge, pp. 1–12.

JIMENEZ, Marc (2005), *La Querelle de l'Art Contemporain*, Paris: Gallimard.

- JOLY, Martine (2000), *A Imagem e a Sua Interpretação*, Lisboa: Edições 70.
- _____ (2005), *A Imagem e os Signos*, Lisboa: Edições 70.
- JONES, Caroline A. (1996), *Machine in the Studio – Constructing the Postwar American Artist*, Chicago: University of Chicago.
- JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew (2005), *Performing The Body Performing The Text*, London & New York: Routledge.
- JÜRGENS, Sandra Vieira (2005), “Terra Mágica”, *João Pedro Vale*, Porto: Ed. Mimesis.
- _____ (2007), “Identidades”, *L+Artes*, nº 36, Maio.
- _____ (2012), “Entrevista a Pedro Lapa”, *Arte Capital* (26-09-2015) [em linha] [consult. 14/02/15]. Disponível em <http://www.artecapital.net/entrevista-143-pedro-lapa>.
- KANDINSKY, Wassily (2008), *Gramática da Criação*, Lisboa: Edições 70.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (2008), *The Other*, London & New York: Verso.
- KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (1991), “Introduction: Museums and Multiculturalism” in Ivan Karp; Steven D. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington: Smithsonian Institution, pp. 1-10 (Kindle Edition).
- KAYE, Nick (2008), *Site-specific Art: Performance, Place and Documentation*. London & New York: Routledge.
- KING, Anthony D. (1991), *Culture, Globalization and the Worlds-System, Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, New York: State University of New York.
- KRAMER, Arjo (2003), “Value of Culture”, in Ruth Towse (ed.), *A Handbook of Cultural Economics*, Massachusetts: Edward Elgar Publishing, pp. 465-469.
- KRAUSS, Rosalind (1993), *The Optical Unconscious*, October Books, Cambridge: MIT Press.
- _____ (1996), “Welcome to the Cultural Revolution”, *October* 77, pp. 83-96.
- KWON, Miwon (2004), *One Place After Another – Site-Specific Art Locational Identity*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- LACAN, Jacques (1973), *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, Paris: Seuil.
- _____ (2009), “The Mirror Stage”, in Paul du Gay; Jessica Evans; Peter Redman, *Identity: A Reader*, Los Angeles & London: The Open University, pp. 44-50.
- LAGEIRA, Jacinto; AGUSTÍN PÉREZ, Rubio, (2007), *Joana Vasconcelos*, Lisboa: ADIAC.
- LANDAU, Paul (2002), “Introduction: An Amazing Distance: Pictures and People in Africa”, in Paul Landau Deborah Kaspin, *Images and empires: visuality in colonial and postcolonial Africa*. Berkeley: University of California Press, pp. 1-40.

LAPA, Pedro (2008), “O Vício da História - Pedro Lapa em Conversa com João Pedro Vale”, in *Nascido a 5 de Outubro*, Lisboa: ADIAC - Portugal, Tugalândia, pp. 10-99.

LAVAUD, Laurent (1999), *L'Image*, Paris: GF Flammarion.

LEAL, João (2000), *Etnografias Portuguesas (1870-1970), Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

LEEUWEN, Theo Van; JEWITT, Carey (2010), *Handbook of Visual Analysis*, London: Sage.

LEOUSSI, Athena. S. (2004), “The Ethno-Cultural Roots of National Art”, *Nations and Nationalism*, 10 (1/2): pp. 143-159.

LESLIE, Esther (2009), *Walter Benjamin*, Porto: Fio da Palavra.

LEUTHOLD, Steven M. (2011), *Cross-Cultural Issues in Art. Frames For Understanding*, New York: Routledge.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2010), *A Cultura-Mundo Resposta a uma Sociedade Desorientada*, Lisboa: Edições 70.

_____ (2011), “Joana Vasconcelos: L’Art Réenchanté”, in AAVV , *Joana Vasconcelos*, Porto: Livraria Fernando Machado, pp. 269-280.

LOOMBA, Ania (2007), *Colonialism / PostColonialism*, London & New York: Routledge (Kindle Edition).

LOPES, João Teixeira (2004), “Experiência Estética e Formação de Públicos” in *Públicos da Cultura – Actas do Encontro Organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa: Observatórios das Actividades Culturais, pp. 43 -54.

LOTRINGER, Roberta (2005), “The Piracy of Art”, in Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art*, New York: Semiotext(e), pp. 9-29.

LOURENÇO, Eduardo (1999), *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa: Gradiva.

_____ (2009 [1978]), *O Labirinto da Saudade*, Lisboa: Gradiva, 1984.

_____ (2014), *Do Colonialismo como Nosso Impensado*, Lisboa: Gradiva.

LOWENTHAL David (1994), “Identity, Heritage, and History”, in John Gillis (ed.), *The Politics of National Identity*, Princeton: Princeton University Press, pp. 41-57.

LUHMANN, Niklas (2000), *Art as a Social System*, California: Stanford, 1995.

LYOTARD, Jean-François (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester: Manchester University Press.

_____ (1988), *The Differend: Phrases in Dispute*, Manchester: Manchester University Press.

_____ (1989), “Universal history and cultural differences”, in Andrew Benjamin (ed.), *The Lyotard reader*. Oxford: Blackwell Publishers.

MACHIDA, Margo (1996), *Identities in Contemporary Asian American Art*, New York: The New Press.

MACDONALD, Sharon (2003), “Museums, national, postnational and transcultural identities”, *Museum and Society* 1:1, pp. 1-16.

MACLEOD, Suzanne (2005) (ed.), *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, Oxon: Routledge.

MADERUELO, Javier (2008), *La Idea del Espacio en la Arquitectura y el Arte Contemporáneos: 1960-1989*, Madrid: Akal.

MAGRITTE, René (2001), *Écrits Complets*, Paris: Flammarion.

MALRAUX, André (2000), *O Museu Imaginário*, Lisboa: Edições 70, 1965.

MARCHI, Ricardo (2007), “W.J.T. Mitchell,” in Diarmuid Costello and Jonathan Vickery (eds.), *Art: Key Contemporary Thinkers*, Oxford: Berg Publishers, pp. 82-86.

MARIN, Louis (1993), *Des pouvoirs de l'image*, Paris: Seuil.

MARRINER, Robin (2012), “Visual Culture and Contemporary Art: Reframing the Picture, Recasting the Object”, in Ian Heywood; Barry Sandywell (eds.), *The Handbook of Visual Culture*, London & New York: Bloomsbury, pp. 4453-4621 (Kindle Edition).

MARTINS, Celso (2002), *Joana Vasconcelos, F.A.T. Fátima. Azulejos. Tricot.*, Lisboa: Galeria 111, 2002.

_____ (2006), *Toison D'Or, Joana Vasconcelos*. Óbidos: Nova Ogiva Arte Contemporânea.

MARTINS, Leonor Pires (2014), *Um Império de Papel, Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)*, Lisboa: Edições 70.

MARTINS, Susana; PINTO RIBEIRO, António (2014), “A Fotografia Artística Contemporânea como Identidade Pós-Colonial”, in Filipa Lowndes Vicente (org.), *O Império da Visão, Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, Lisboa: Edições 70, pp. 461-474.

MATA, Inocência (2006), “Estranhos em Permanência: A Negociação da Identidade Portuguesa na Pós-Colonialidade”, in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Portugal Não é um País Pequeno. Contar o Império na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia, pp.285-316.

MATOS, Helena (2010), *A Propaganda 1934-1938*, Temas e Debates, Lisboa: Círculo de Leitores.

MATOS, Sérgio Campos (2008), *Consciência Histórica e Nacionalismo (Portugal – Séculos XIX e XX)*, Lisboa: Livros Horizonte.

MATTOSO, José (1992), *História de Portugal*, Lisboa: Círculo de Leitores.

_____ (1994) (org.), *História de Portugal: O Estado Novo (1926-1974)*, Vol. VII, Lisboa: Editorial Estampa.

_____ (1995), *Identificação de um País. Ensaio Sobre as Origens de Portugal*, Lisboa: Estampa, 1985.

_____ (2008), *A Identidade Nacional*, Lisboa: Gradiva.

MBEMBE, Achille (2001), *On The PostColony*, Berkley: University of California Press (Kindle Edition).

MCCLINTOCK, A. (1995), “The Angel of Progress”, in *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York & London: Routledge, pp. 391–396.

MCSHINE, Kynaston (1999), *The Museum as Muse: Artists Reflect*, New York: The Museum of Modern Art.

MEDEIROS, Paulo de (2002), “War Pics: Photographic Representations of the Colonial War”, *Luso-Brazilian Review* 39/2, pp. 91-106. [em linha], [consult. 07/07/2014] Disponível em WWW. <http://lbr.uwpress.org/content/39/2/91.full.pdf>.

_____ (2005), “PostColonial Memories and Lusophone Literatures”, *European Review* 13, pp. 151-161.

_____ (2012), “Spectral PostColoniality: Lusophone PostColonial Film and the Imaginary of the Nation”, in Sandra Ponzanesi; Marguerite Waller (eds.), *PostColonial Cinema Studies*, London & New York: Routledge, pp. 129-139 (Kindle Edition).

_____ (2006), “ ‘Apontamentos’ para Conceptualizar uma Europa Pós-Colonial”, in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Portugal Não é um País Pequeno. Contar o Império na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia, pp. 339-358.

MELO, Alexandre (1998), *Artes Plásticas em Portugal – Dos Anos 70 aos Nossos Dias*, Lisboa: Difel.

_____ (2001), *O Que é a Arte*, Lisboa: Quimera Editores, 1994.

_____ (2002), *O Que é a Globalização Cultural*, Lisboa: Quimera Editores.

_____ (2005), *Neobarroco / João Pedro Vale*, Artforum International, pp.274, Outubro 2005.

_____ (2007), *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa: Bertrand.

MELO, João de (1998) (org.), *Os Anos da Guerra 1961-1975. Os Portugueses em África, Crónica, Ficção e História*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

MENGER, Pierre-Michel (2003), “Sociology of Art”, in Ruth Towse (ed.), *A Handbook of Cultural Economics*, Massachusetts: Edward Elgar Publishing, pp. 415-430.

MEREWETHER Charles (2006) (ed.), *The Archive*, London, Cambridge, and Massachusetts: Whitehapel Gallery and The MIT PRESS, pp. 143-148.

METZ, Christian (1981), *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

MIGNOLO, Walter D. (2012), *Local Histories / Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton & Oxford: Princeton University Press (Kindle Edition).

MIGNOLO, Walter D.; ESCOBAR, Arturo (2013) (eds.), *Globalization and the Decolonial Option*, London & New York: Routledge (Kindle Edition).

MIRZOEFF, Nicholas (2002), *An Introduction to Visual Culture*, New York: Routledge.

_____ (2008) (ed.), *The Visual Culture Reader*, New York: Routledge.

MITCHELL, W.J.T. (1990) "The Violence of Public Art: Do the Right Thing," *Critical Inquiry* 16:4 (Summer, 1990), pp. 880-899.

_____ (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.

MITCHELL, W.J.T. (1995), "Interdisciplinarity and Visual Culture", *Art Bulletin*, 77 (4), pp. 540-544.

_____ (1996), 'What Do Pictures Want?', *October* 77 (Summer).

_____ (2008), "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", in Nicholas Mirzoeff (ed.), *Visual Cultural Reader*, London: Routledge, pp. 86- 101.

MONSAINGEON, Guillaume (2011), *MAPPAMUNDI*, Museu Coleção Berardo: Lisboa.

MOULIN, Raymonde (1992), *L'artiste, l' Institution et le Marché*, Paris: Flammarion.

MULLER, Hans-Joachim (2004), "João Pedro Vale , La Alegria de Mis Sueños", *Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla*, Sevilla: Bienal.

MULVEY, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, Vol. XVI, nº3, pp. 6-18.

NAZARÉ, Leonor (2010), "O Devir Comum", in *Res Publica – 1910 e 2010 Face a Face*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República.

NEVES, Joana (2003), "Nostalgia for the Present", *Dia Di Bai*, Lisboa (Catálogo).

NEVES, José (2010) (org.), *Como Se Faz Um Povo*, Tinta-da-China: Lisboa.

NOGUEIRA, Franco (1995), *O Último Combate (1964-1970)*, Vol. VI, Porto: Livraria Civilização.

NOGUEIRA, Isabel (2007), *Do Pós-Modernismo à Exposição Alternativa Zero*, Lisboa: Vega.

_____ (2013), *Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos Anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-Modernismo*, Coimbra: Coimbra University Press.

NOGUEIRA DA SILVA, Cristina (2014), “O registo da diferença: fotografia e classificação jurídica das populações coloniais (Moçambique, primeira metade do século XX)” in Filipa Lowndes Vicente (org.), *O Império da Visão, Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, Lisboa: Edições 70, pp. 67-84.

NORA, Pierre (1984-93) (ed.), *Les Lieux de Mémoires*, Vol. VII: (1984) I. La République; (1986) II. Le Nation (1,2,3); (1993) III. Les France (1,2,3), Paris: Gallimard.

_____ (1993), “Entre Memória e História. A Problemática dos Lugares”, *Proj. História*, São Paulo (10) dez., pp. 7-28.

Nota Pública da Universidade do Algarve sobre o Julgamento do artista Élsio Menau, [em linha], [Consult. 18-03-2014]. Disponível em <https://www.ualg.pt/home/pt/content/nota-publica-da-universidade-do-algarve-sobre-julgamento-do-artista-elsio-menau>.

NUNES, Sofia (2009), “Amalia”, [em linha], [Consult. 38-08-2014]. Disponível em <http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&Txt=81>.

OCTOBER (1996), 77, “Visual Culture Questionnaire”.

O’ DOHERTY, Brian (1999), “Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space” in *Artforum*, Abril, Nova Iorque: Artforum Editorial and Bussines Offices.

OLICK, Jeffrey K. (2008), “From Collective Memory to the Sociology of Mnemonic Practices and Products” in Erll; Nünning Ansgar (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin & New York: Walter de Gruyter,

OLIVEIRA MARTINS, Guilherme d’ (2007), *Portugal, Identidade e Diferença*, Lisboa: Gradiva.

ONÉSIMO, Teotónio Almeida (2013), “ Portugal: Um Olhar, de Relance , Sobre uma Longa História”, in AAVV , *Joana Vasconcelos /Trafaria Praia*, Lisboa: Verbo, pp. 20-25.

OSTHOFF, Simone (2009), *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, New York: Atropos Press.

PADRÓN, Ricardo (2014), “Mapping Plus Ultra: Cartography, Space, and Hispanic Modernity”, in Martin Jay; Sumathi Ramaswamy (eds.), *Empire of Vision – A Reader*, Durham & London: Duke University Press, pp. 221-238 (Kindle Edition).

PAKENHAM, Thomas (1991), *The Scramble for Africa: White Man’s Conquest of the Dark Continent from to 1876 to 1912*, New York: Avon Books.

PARKER Rozsika; POLLOCK, Griselda (1987), *Framing feminism, art and the women’s movement 1970-85*, London: Routledge.

PAULO, João Carlos (1996), “Exposições Coloniais”, in Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. I, Venda Nova: Bertrand, pp. 327-329.

PAVÃO DOS SANTOS, Pedro (2008), “ Importância e Compromissos Modernistas na Dúbia Política do Espírito do Estado Novo”, in *Arte & Poder*, Lisboa: Estudos de Arte Contemporânea, pp. 345-362.

PEIXE, Bruno; NEVES, José (2010) (orgs.), *A Política dos Muitos: Povo, Classes e Multidão*, Tinta-da-China: Lisboa.

PERALTA, Elsa (2008), *A Memória do Mar: Património, Tradição e (Re)imaginação Identitária na Contemporaneidade*, Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

PERALTA, Elsa (2011), “Fictions of a Creole Nation: (Re) Presenting Portugal's Imperial Past”, in H. V. Bonavita (eds.), *Negotiating Identities: Constructed Selves and Others*, Amsterdam & New York: Rodop, pp. 193-217.

PEREIRA, Fernando José (1995), *Práticas Pós-Atelier, Instalações*, Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

PEREIRA Bastos, José Gabriel; PEREIRA Bastos, Susana (1999), *PORTUGAL MULTICULTURAL: Situação e Estratégias Identitárias das Minorias Étnicas*, Lisboa: Fim de Século Edições.

PEREIRA, Paulo (2006), “Lisboa Manuelina”, in *Revista de História da Arte*, nº 2, Lisboa: FCSH-UNL.

PERNIOLA, Mario (2004), *Art and Its Shadow*, London & New York: Continuum Press.

PESSOA, Fernando (1980), *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa: Ática.

PIÇARRA, Maria do Carmo (2006), *Salazar Vai ao Cinema – O Jornal Português De Actualidades Filmadas*, Coimbra: Edições Minerva, [em linha], [consult. 10/01/2014] Disponível em WWW. <http://www.bertrand.pt/ficha/salazar-vai-ao-cinema?id=14745099>.

_____ (2011), *Salazar Vai ao Cinema II: A Política do Espírito no Jornal Português - 1ª ed.* - Lisboa: Drella Design.

_____ (2014), “Cinema Império: Contributos para uma Genealogia da Imagem Colonial”, in Filipa Lowndes Vicente (org.), *O Império da Visão, Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, Lisboa: Edições 70, pp. 367-386.

PICKERING, Michael (2010) (ed.), *Research Methods for Cultural Studies*, Edinburgh: University Press.

PINHARANDA, João Lima (2000), *Joana Vasconcelos, Inside Out*, Porto: Galeria Presença.

_____ (2007), *Colecção António Cachola: Um Roteiro*, Elvas: MACE.

_____ (2008), “Lisboa: o teatro da guerra”, (manuscrito não publicado).
plantas no Brasil”, *Estudos Históricos*, pp. 4-8.

_____ (2010), “Vamos Ver o Povo...”, in José Neves (org.), *Como se faz um Povo*, Lisboa: Edições Tinta - da - China, pp. 385-399.

PINHARANDA, João Lima; BARRETO, Jorge Lima (2001), *Joana Vasconcelos, Medley*, Lisboa: Electricidade de Portugal/Comissão Instaladora da Fundação EDP.

- PINTO SANTOS, Mariana (2011), “Estou Atrasado!Estou Atrasado!, Sobre o Atraso da Arte Portuguesa Diagnosticado pela Historiografia”, in André Barata; António Santos Pereira; José Ricardo Carvalheiro (orgs.), *Representações da Portugalidade*, Alfragide: Caminho, pp. 231-242.
- PIRES DO VALE, Paulo (2010), “Breve Sumário da História do Futuro”, in Vasco Araújo, *Debret*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PIRES, Maria Laura (2006), *Teorias da Cultura*, Lisboa: Universidade Católica Editora, 2004.
- PITTA E CUNHA, Tiago (2011), *Portugal e o Mar*, Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos
- PLATÃO (2001), *A República*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- POLLOCK, Griselda (2013), *After-Affects I After-Images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, Manchester: Manchester University Press.
- PRATT, Andy C. (2007), “O Estado da Economia Cultural: O Crescimento da Economia e os Desafios da Definição de uma Política Cultural”, in A.A.V.V., *A Urgência da Teoria*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Tinta-da-China.
- PRATT, Marie Louise (2008), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London & New York: Routledge (Kindle Edition).
- RADSOTNE, Susannah (2000), *Memory and Methodology*, Oxford: Berg.
- RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (2002) (orgs.), *Entre Ser e Estar - Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto: Edições Afrontamento.
- RAMASWAMY, Sumathi (2014),” Introduction: The Work of Vision in the Age of European Empires”, in Martin Jay; Sumathi Ramaswamy (eds.), *Empire of Vision – A Reader*, Durham & London: Duke University Press, pp. 1-14 (Kindle Edition).
- RAMOS DO Ó, Jorge (1999), *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural Durante a “Política do Espírito” 1933-1949 - Ideologia, Instituições, Agentes e Práticas*, Lisboa: Editorial Estampa.
- RANCIÈRE, Jacques (2010a), *Estética e Política: A Partilha do Sensível*, Porto: Dafne Editora.
- _____ (2010b), *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro
- _____ (2011), *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- REAL, Miguel (2007), *A Morte de Portugal*, Porto: Campo das Letras.
- REBELO, José (1999), *Formas de Legitimação do Poder no Salazarismo*, Lisboa: Livros e Leituras.
- REGATÃO, José Pedro (2007), *Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Urbano*, Lisboa: Bond.

REIS, Paulo (2007), *É a Verdade que a Oculta que Não Há Verdade*, Santiago de Compostela: Ed. Dardo.

REMÉDIO, Maria Margarida Rodrigues (2012), *A Lição de Salazar e a Iconografia do Estado Novo: Contributo Para a História da Educação em Portugal (1933-1939)*, Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013. [em linha], [consult. 13/03/2014] Disponível em WWW. <http://hdl.handle.net/10451/9382>.

RENAN, Ernest (1990), “What is a nation?” in Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*, London and New York: Routledge, pp. 275-618.

RIAS, Ana Paula (2007), “O Mar na História de Portugal: Sonho, Poder, Desespero”, in Isabel Capela Gil (org.), *Poéticas da Navegação*, Lisboa: Universidade Católica Editora, pp.11-36.

RIBEIRO, António Pinto (2007), *Um Atlas de Acontecimentos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

RICOEUR, Paul (1988), *Time and Narrative*, Vol. III, Chicago: University of Chicago Press.

RIEGL, Alois (2013), *O Culto Moderno dos Monumentos e Outros Ensaios Estéticos*, Lisboa: Edições 70.

ROBERTS, Adam (2007), *Fredric Jameson*, London & New York: Routledge.

ROBERTSON, Roland (1991), “Mapping the Global Condition: Globalization as the Central Concept”, in Featherstone, Mike, *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity, A Theory, Culture & Society Special Issue*, London: Sage Publications, pp.15-30.

_____ (1992), *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London: Sage Publications.

ROBINSON, Richard A. H. (2003), “The Influence of Overseas Issues in Portugal’s Transition to Democracy”, in Steward Lloyd-Jones; António Costa Pinto (eds.), *The Last Empire – Thirty Years of Portuguese Decolonization*, Intellect Books: Bristol.

ROCKHILL, Gabriel (2010), “Glossário”, in Jacques Rancière, *Estética e Política: A Partilha do Sensível*, Porto: Dafne Editora, pp. 89-98.

RODRÍGUEZ, Joaquín Barriendos (2010), “Representation”, in Zbynek Baladrán; Vit Havránek (eds.), *An atlas of transformation*, Zurich: JRP, pp. 530-533.

ROEDER, George H. (2006), “War as a Way of Seeing”, David Slocum (ed.), *Hollywood and War. A Film Reader*, London: Routledge, pp. 69-80.

ROGOFF, Irit (2008), “Studying Visual Culture”, in Nicholas Mirzoeff (ed.) *Visual Cultural Reader*, London: Routledge, pp. 24–36.

ROSAS, Fernando; BRANDÃO DE BRITO, J.M. (1992), *Dicionário de História do Estado Novo (1930-1960)*, Vol. I e II, Lisboa: Círculo dos Leitores.

ROSE, Gillian (2007), *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London: Sage.

ROSAS, Fernando (1994), *História de Portugal*, Vol. VII, O Estado Novo (1926-1974), Lisboa: Círculo de Leitores.

- _____ (2012), *Salazar e o Poder: A Arte de Saber Durar*, Lisboa: Tinta-da-China.
- ROSENGARTEN, Ruth (2013), *Between Memory and Document: The Archival Turn in Contemporary Art*, Lisboa: Museu Coleção Berardo, Lisbon (e- book).
- _____ (2014), “ Do Arquivo à Instalação, No Trabalho de Umrao Singh Sher-Gil e do Neto Vivian Sundaram”, in Filipa Lowndes Vicente (org.), *O Império da Visão, Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, Lisboa: Edições 70, pp. 475-486.
- ROSSINGTON, M.; WHITEHEAD, A. (2007), *Theories of Memory: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- RORTY, Richard M. (1992) (ed.), *The Linguistic Turn, Essays in Philosophical Method*, Chicago: University of Chicago Press.
- ROTHKOPF, Scott (1997), “Krauss and the Art of Cultural Controversy”, *The Harvard Crimson*, [em linha], [Consult. 10-02-2014]. Disponível em <http://www.thecrimson.com/article/1997/5/16/krauss-and-the-art-of-cultural/>.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1996), *O Contrato Social*, São Paulo: Martins Fontes,
- RUBIN, David (1994), *Old Glory: The American Flag in Contemporary Art*, Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art.
- RUBIO, Agustín Pérez (2004), *Joana Vasconcelos*, Porto: Mimesis.
- _____ (2007), “Do Micro ao Macro e Vice-Versa uma Conversa Entre Agustín Pérez Rubio e Joana Vasconcelos”, in *Joana Vasconcelos*, Lisboa: ADIAC-Portugal, pp.38-61.
- RUSH, Michael (2006), *Novas Mídias na Arte Contemporânea*, São Paulo: Martins Fontes.
- RYAN, James R. (1998), *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, Chicago: University of Chicago Press
- _____ - (2014), “ Introdução. Fotografia Colonial”, in Filipa Lowndes Vicente (org.), *O Império da Visão, Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, Lisboa: Edições 70, pp. 31- 44.
- RYDELL, Robert W. (2006), “World Fairs and Museums”, in Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, [UK]: Blackwell Publishing, pp. 135-151 (Kindle Edition).
- SAID, Edward W. (1994), *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf.
- _____ (2004), *Orientalismo*, Lisboa: Cotovia.
- SALEMA DE CARVALHO, Rosário (2013), “ Grandes Panoramas de Lisboa: Do Barroco ao Contemporâneo”, in AAVV , *Joana Vasconcelos /Trafaria Praia*, Lisboa: Verbo, pp. 94-105.
- SALTZMAN, Lisa (2006), *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Chicago: Chicago University Press.
- SALTZMAN, Lisa; ROSENBERG, Eric (2006), *Trauma and Visuality in Modernity*, Dartmouth: Dartmouth College.

SANCHES, Manuela Ribeiro (2005) (org.), *Deslocalizar a Europa – Antropologia, Arte Literatura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia.

_____ (2006), “Introdução”, in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Portugal Não é Um País Pequeno. Contar o Império na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia, pp. 7 -21.

_____ (2006) (org.), *Portugal Não é Um País Pequeno. Contar o Império na Pós-colonialidade*, Lisboa: Cotovia.

SANCHES, Manuela Ribeiro (2011) (org.), *Malhas que os Impérios Tecem*, Lisboa: Edições 70.

SOUSA SANTOS, Boaventura de (1994), *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Porto: Afrontamento.

_____ (2001), "El fin de los descubrimientos imperiales", *Chiapas*, 11, pp. 17-27.

SOUSA SANTOS, Boaventura de (2007), “Para Além do Pensamento Abissal: Das Linhas Globais a uma Ecologia de Saberes”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, pp. 3-46.

SOUSA SANTOS, Boaventura de (2002), “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Inter-identidade”, in M. I. Ramalho; A. S. Ribeiro (orgs.), *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto: Afrontamento, pp. 23-85.

_____ (2008), *Para Além do Pensamento Abissal – Das Linhas Globais a uma Ecologia dos Saberes*, *Revista Crítica de Ciências Sociais*.

SANTOS, Graça dos (2008), ““Política do Espírito”: O Bom Gosto Obrigatório Para Embelezar a Realidade”, *Media & Jornalismo*, (12), pp. 59-72.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre (2001), *Galerias de Arte em Lisboa*, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

SANTOS, Reynaldo dos (1952) *O Estilo Manuelino*, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

SANTOS, Rogério (2007), *Indústrias Culturais - Imagens Valores e Consumo*, Lisboa: Edições 70.

SAUSSURE, Ferdinand de (1974), *Course in General Linguistics*, London: Fontana/Collins.

SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher (2006), *Contemporary Art and Antropology*, New York: Berg.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik (2012), “Realismo afetivo: evocar o realismo além da representação” in *Estudos de Literatura Brasileira*, nº 39, Janeiro – Junho 2012. [em linha], [consult. Em 17/06/2013]. Disponível em WWW.http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S231640182012000100008&lng=es&nrm=iso&tlng=pt.

SÉCIO, Ana (2012), *África enquanto lugar de memória em Portugal: o espaço e o tempo nas obras de Pedro Valdez Cardoso, Vasco Araújo e Francisco Vidal*, Tese de Mestrado apresentada à Universidade Católica Portuguesa (manuscrito não publicado).

SEKULA, Allan (2003), “Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism”, in Liz Wells (ed.), *The Photography Reader*, London: Routledge, pp. 443-452.

SHARP, Chris (2008), “Arte e Mentiras”, in *Nascido a 5 de Outubro*. Lisboa: ADIAC - Portugal, Tugalândia, pp. 99-126.

SHOHAT Ella; STAM, Robert (2008), “Narrativizing Visual Culture. Towards a polycentric aesthetics”, in Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, New York: Routledge, pp. 27-49.

SKAPINAKIS, Nikias (2010), “Paisagem – Bandeira Portuguesa”, *Visão* (12-10-10), [em linha], [Consult. 18-03-2014]. Disponível em <http://visao.sapo.pt/paisagem-bandeira-portuguesa=f547765>.

SEMEDO, Alice (2006) (org.), *Museus, Discursos e Representações*, Porto: Afrontamento.

SILVA, Sandra Gonçalves da (2008), *A Exposição de Belém – Novos Elementos para a Construção de uma “Memória”*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Aberta.

SMITH, Anthony (1991), *National Identity*, London: Penguin Books.

_____ (2011), “National Identity and Vernacular Mobilisation in Europe”, *Nation and Nationalism*. 17 (2), pp. 223-256.

_____ (2013), *The Nation Made Real: Art and National Identity in Western Europe, 1600-1850*, Oxford: Oxford University Press.

SMITH, Laurajane (2006), *Uses of Heritage*, London and New York: Routledge.

SMITH, Marquard (2008), “Introduction: Visual Culture Studies: History, Theory, Practice”, Marquard Smith (ed.), *Visual Culture Studies*, London: SAGE Publications, pp. 1-17.

SMITH, Roberta (2006), “Conceptual Art” in Nikos Stangos, *Concepts of Modern Art – From Fauvism to Postmodernism*, London: Tames & Hudson, pp. 256-270.

SMITH, Terry (2009), *What Is Contemporary Art?*, Chicago: Chicago University Press.

_____ (2014), “Visual Regimes Of Colonization: European and Aboriginal Seeing in Australia”, in Martin Jay; Sumathi Ramaswamy (eds.), *Empire of Vision – A Reader*, Durham & London: Duke University Press, pp. 267-278 (Kindle Edition).

SCHMITH, Benjamin (2014), “Mapping an Exotic World: The Global Project of Dutch Geography, circa 1700”, in Martin Jay; Sumathi Ramaswamy (eds.), *Empire of Vision – A Reader*, Durham & London: Duke University Press, pp. 246-262 (Kindle Edition).

SOBRAL, José Manuel; VALA, Jorge (2010) (orgs.), *Identidade Nacional, Inclusão e Exclusão Social*, Lisboa: ICS.

SONTAG, Susan (2002), *On Photography*, London: Penguin Books, 1977.

SPIEKER, Sven (2008), *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge: MIT Press.

- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988), "Can the Subaltern Speak?" in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign: University of Illinois Press, pp. 271-313.
- STEIN, Gertrude (1926), *Composition as Explanation*, London: The Hogarth Press.
- STERLING, Charles (1985), *La Nature morte de l'Antiquité au XXe siècle*, Paris: Macula.
- STOLER, Ann Laura (2002), "Colonial Archives and the Arts of Governance", *Archival Science*, Issue 2, pp. 87-109.
- _____ (2009), *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton & Oxford: Princeton University Press (Kindle Edition).
- STOREY, John (2001), *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, London: Prentice Hall.
- STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa (2009), *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford: Oxford University Press.
- SYLVESTER, David (1992) (ed.), *René Magritte: Catalogue Raisonné*, Vol. I, Oil Paintings 1916-1930, Houston: Menil Foundation.
- TAVARES, Emília (2014), "Quando o Rio Congo Submergiu a Acrópole " in Vasco Araújo, *Botânica*, Lisboa: Documenta, pp. 15-41.
- TEIXEIRA, Nuno Severiano (1991), "Do Azul-Branco ao Verde-Rubro: a Simbólica da Bandeira Nacional", in *A Memória da Nação*. [em linha], [Consult. 10012014]. Disponível em <http://jorgesampaio.arquivo.presidencia.pt/pt/republica/simbolos/simbolica.html>.
- THIESSE, A. M. (2000), *A Criação das Identidades Nacionais*, Lisboa: Temas e Debates.
- THOMAS, Nicholas (2005), "Cultura e Poder. Teorias do Discurso Colonial" in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Deslocalizar a Europa – Antropologia, Arte Literatura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia, pp. 167-208.
- THORNTON, Sarah (2008), *Seven Days in the Art World*, London: Granta Publications.
- TOWNSEND, Chris (2008), *Art & Death*, London & New York: I.B. Tauris.
- TRAQUINO, Marta Isabel Barreto (2006), *A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea*, Lisboa: Instituto Superior do Trabalho e da Empresa.
- TRAVERSO, Enzo (2012), *O Passado, Modos de Usar. História, Memória e Política*, Lisboa: Edições Unipop.
- TRINDADE, Luís (2008), *O Estranho Caso do Nacionalismo Português. O Salazarismo entre a Literatura e a Política*, Lisboa: ICS.
- UMLAND, Anne (2013) (ed.), *Magritte – The Mystery of the Ordinary*, New York: The Museum of Modern Art, pp. 16-25.

UMLAND, Anne; D’ALESSANDRO Stephanie; HELFENSTEIN, Josef (2013), “Magritte’s Essential Surrealist Years 1926-1938” in Anne Umland (ed.), *Magritte – The Mystery of the Ordinary*, New York: The Museum of Modern Art, pp. 16-25.

VALA, J.; BRITO, R.; LOPES, D. (1999), *Expressões dos Racismos em Portugal: Perspectivas Psicossociológicas*, Lisboa: Editora do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

VALE DE ALMEIDA, Miguel (2000), *Um Mar da Cor da Terra: ‘Raça’, Cultura e Política da Identidade*, Oeiras: Celta.

_____ (2004), “Crioulidade e Fantasmagoria”, *Anuário Antropológico/2004*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp 33-49.

_____ (2006), “Comentário”, in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Portugal Não é Um País Pequeno. Contar o Império na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia, pp. 359-367.

_____ (2007), “Da Diferença e da Desigualdade: Lições da Experiência Etnográfica” in *Estado do Mundo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Tinta-da-China.

_____ (2012), “‘After the Big Sweep’: Colonial Narratives and Second Class Citizens in Contemporary Portugal”, in *The Lusotropical Tempest: Postcolonial Debates in Portuguese*, Sheila Kahn, Ana Margarida Dias Martins, Hilary Owen e Carmen Ramos Villar (orgs.), *Lusophone Studies* 7, pp 17-28.

VAN ALPHEN, Ernst (2007), “Visual Archives as Preposterous History”, *Art History*, 30, pp. 364-82.

VARGAFTIG, Nadia (2014), “ Para Ver, Para Vender: O Papel da Imagem Fotográfica nas Exposições Coloniais Portuguesas (1929-1940)”, in Filipa Lowndes Vicente (org.), *O Império da Visão, Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, Lisboa: Edições 70, pp. 343-352.

VAZ DE CARVALHO, Jorge (2013), “ Editorial” , *Comunicação & Cultura*, nº. 15 (Primavera Verão 2013) Lisboa: Quimera Editores, pp. 151 – 169.

VECCHI, Roberto (2010), *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial*, Porto: Edições Afrontamento.

_____ (2013), “Legados das memórias da Guerra Colonial: algumas reflexões conceituais sobre a transmissão intergeracional do trauma”, *Revista Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* , pp. 15 – 23.

VELOTTI, Stefano (2009), “Abstracção”, in Gianni Carchia e Paolo D’Angelo, *Dicionário de Estética*, Lisboa: Edições 70.

VELTHUIS, Olav (2003), “Visual Arts” in Ruth Towse (ed.), *A Handbook of Cultural Economics*, Massachusetts: Edward Elgar Publishing.

VENTURI, Lionello (2007), *História da Crítica de Arte*, Lisboa: Edições 70.

VESPEIRA DE ALMEIDA, Sónia (2012), “Que Nação é esta? Tramas Identitárias nas Artes Visuais Portuguesas”, *Visualidades*, Vol. X, nº 1, Programa de Pós-graduação em Cultura Visual - Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás: Brasil, pp. 39- 61.

- VICENTE, Filipa Lowndes (2014) (org.), *O Império da Visão, Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, Lisboa: Edições 70.
- VICENTE, Filipa Lowndes (2014), “O Império da Visão: Histórias de um Livro”, in Filipa Lowndes Vicente (org.), *O Império da Visão, Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, Lisboa: Edições 70, pp.11-30.
- VILLAC, Isabel (2010), “Comunidade Política no espaço público”, in AA VV, *Arte Pública e Cidadania. Novas leituras da cidade criativa*, Casal de Cambra: Caleidoscópico.
- VINCI, Leonardo da (1987), *Traité de la Peinture*, Paris: Berger-Levrault.
- WALDER, Dennis (2011), *PostColonial Nostalgias: Writing, Representation, and Memory*, New York & London: Routledge (Kindle Edition).
- WALKER, John A. (2001), *Art in the Age of Mass Media*, London: Pluto Press.
- _____ (2003), *Art and Celebrity*, London: Pluto Press.
- WALLERSTEIN, Immanuel *et al.* (1996), *Para abrir as ciências sociais- Relatório da Comissão Gulbenkian sobre a reestruturação das ciências sociais*. Lisboa: Europa-América.
- WALLIS, Brian (1991 [1984]) (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York: The New Museum of Contemporary Art.
- WALLIS, Brian (2003), “Selling Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy” in Daniel J. Sherma, Irit Rogoff, *Museum Culture – Histories Discourses Spectacles*, London: Routledge.
- WARBURTON, Nigel (2007), *O Que é a Arte?*, Lisboa: Bizâncio, 2003.
- WHITE, Hayden (2005), “Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality”, *Rethinking History* 9, pp. 147–57.
- WILKINSON, Richard (2002), *Louis XIV, France and Europe 1661-1715*, London: Hodder Education.
- WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. (1994) (eds.), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*, New York: Columbia University Press.
- WILLIAMS, Raymond (1961), “Culture is Ordinary”, in Imre Szeman; Timothy Kaposy, *Cultural Theory: An Anthology*, [UK]: Blackwell Publishing, pp. 53 – 59.
- WILSON, Mick (2007), “Curatorial Moments and Discursive Turns”, in Paul O’Neill (ed.), *Curating Subjects*. London-Amsterdam: Open Editions de Appel, pp. 201-216.
- WILSON, Simon, LACK, Jessica (2008), *The Tate Guide to Modern Art Terms*, London: TATE Publishing.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2008), *Tratado Lógico-Filosófico – Investigações Filosóficas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

WODAK, *et al.* (2009), *The Discursive Construction of National Identity*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

WOLFGANG, Ernst (2013), *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis: University of Minnesota Press (Kindle Edition).

WOODFIELD, Richard (2014), *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, London & New York: Routledge.

WOODWARD, Kath (2004) (ed.), *Questioning Identity: Gender, Class, and Ethnicity*, London: Routledge.

YOUNG, James E. (2000), *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press.

YOUNG, Robert J. C. (2003), *PostColonialism: A Very Short Introduction*, Oxford: University Press (Kindle Edition).

ZIZEK, Slavoj (2002), *Welcome to the Desert of the Real*, London: Verso.

Filmografia

Fantasia Lusitana (2010), realização de João Canijo.

Le Roi Danse (2000), realização de Gérard Corbiau.