



Soará a silêncio o som de uma revolução dentro de um bunker?

O poder da (i)materialidade na arte contemporânea

LUÍSA SANTOS

Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC)
Universidade Católica Portuguesa

Resumo

A escolha da matéria, na arte, é determinante para a construção e veiculação da sua mensagem, como na famosa conceção de Marshall McLuhan de que “o meio é a mensagem” (1964). Na era contemporânea, recebemos e veiculamos incontáveis mensagens a um ritmo alucinante através do meio digital, por ecrãs com ligação à internet. E é neste contexto que emergiram os processos de produção artística nos quais um aparelho com ecrã e com ligação à internet é um meio para uma panóplia de metodologias visuais como a exposição, a apropriação e a recontextualização de informação.

Tendo emergido na década de noventa, quando a internet se apresentou como uma ferramenta desenvolvida de disseminação do trabalho dos artistas que, neste espaço, estaria – à partida – livre de constrangimentos políticos, sociais ou culturais, este tipo de produção artística tem-se desenvolvido como prática artística imaterial, subversiva, que transcende e desafia fronteiras geográficas e culturais ao mesmo tempo que reflete e critica a passividade da matéria. A imaterialidade na arte não é contudo, determinada apenas pela evolução da tecnologia mas também pelo interesse ultra-conceptual que coloca quase exclusivamente o enfoque no processo de pensamento em prole das características físicas do objeto artístico para uma fruição estética (Lippard e Chandler, 1968).

Nesta comunicação, propõe-se uma análise crítica de algumas das mudanças que a imaterialidade na arte veio trazer às noções de espaço, tempo e sociedade a partir do trabalho *Soará a silêncio o som de uma revolução dentro de um bunker?* (2018), de Maria Trabulo (Porto, 1989). Trata-se de perceber como é que a imaterialidade na arte é, por um lado, um reflexo das evoluções da sociedade contemporânea e, por outro lado, revela o potencial que tem de intervir nos sistemas que determinam a mesma sociedade. Na última parte da comunicação, propõe-se uma breve análise do poder da imaterialidade enquanto património cultural.

Palavras-chave: produção artística; arte contemporânea; mudança social; ativismo; imaterialidade

1. A(s) matéria(s) e o(s) lugar(es) da arte imaterial

A afirmação de Marshall McLuhan – o meio é a mensagem (1964) – ajuda-nos a perceber a importância da escolha do meio na prática artística. Na arte, em particular a partir da arte conceptual da segunda metade do século XX, os conteúdos (significados) têm a mesma importância que o veículo ou a materialidade através da qual estes conteúdos se manifestam.

Da mesma maneira que a experiência de ver uma pintura de uma paisagem não é a mesma do que ver uma fotografia fiel da mesma pintura (o meio ou a matéria), também o contexto (a relação entre o lugar ou o espaço e o tempo) onde o objeto artístico é apresentado, muda o modo (a mensagem) como lemos o mesmo objeto. Por outras palavras, na arte, matéria, espaço e tempo determinam a mensagem.

Walter Benjamin será provavelmente o autor mais citado para lembrar que a existência da obra de arte num espaço e tempo únicos são precisamente o que lhe concedem a aura, e que esta se perde em quaisquer atos de reprodução: “Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be” (Benjamin, 1968, p.222). O que Benjamin implica com esta ideia é que, ao reproduzir uma obra de arte, introduz-se, por um lado, uma reinterpretação da sua matéria e, por outro lado, uma recontextualização espacial e temporal. Seja pela evolução da tecnologia, como Benjamin afirmou na sua análise sobre a mudança de percepção associada ao advento da fotografia e do filme no século XX, pela possibilidade de poder chamar arte a um objeto produzido em massa (Mackenzie, 2000, p.154), (como o urinol de Duchamp – *Fountain*, 1917; as embalagens de sopa – *Campbell’s Soup Cans*, 1962 -; ou as caixas de sabão – *Brillo Box Soap Pads*, 1964 – de Andy Warhol), ou pela ideia de escultura social de Joseph Beuys¹, a partir dos modernismos da segunda metade do século XX, uma das maiores ruturas que

¹ Nos anos 70, a relação da arte com a sociedade surgiu quase sempre conotada com o termo escultura social, um conceito inventado pelo artista alemão Joseph Beuys a partir de uma série de seminários públicos que lecionou no início dos anos 70, e a que chamou de “Energy Plan for the Western Man”. O termo “escultura social” era dirigido a um tipo de arte que acontecia no domínio social e, para ser completo, precisava de participação de um público (Kuoni, 1990).

a arte implicou residiu em deixar de habitar exclusivamente os lugares sagrados para ocupar os lugares do quotidiano que melhor convenham às suas mensagens.

Também os materiais escolhidos pelos artistas têm mudado ao longo da História. Se pensarmos na segunda metade do século XX e no século XXI, o próprio corpo, excrementos humanos ou de animais são matéria tão adequada como uma pedra mármore por lapidar. Um dos exemplos mais icónicos do uso destas matérias é o *Merda d'artista* (1961), de Piero Manzoni, cujo conteúdo é revelado no texto do rótulo da embalagem: merda de artista, contém 30g preservadas produzidas e embaladas em Maio de 1961. O uso da matéria no trabalho de Manzoni tem uma intenção crítica de olhar para o processo de produção artística e autoral e, mais relevante do que isso, é indubitavelmente a matéria que melhor traduz a mensagem do artista. Qualquer outra matéria não teria a mesma eficácia para descrever o ato criativo enquanto algo que é expelido pelo corpo do artista num ciclo sem fim, como em qualquer ato de consumo. Também exemplos recentes como a instalação de Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love* (2013-14), no WIELS, em Bruxelas, demonstram a relação entre conceito e matéria. As histórias possíveis dos objetos da instalação de Halilaj multiplicam-se ao longo do espaço no qual ficamos entre a surpresa e a estranheza ao encontrar animais castanhos, feitos de terra e de dejetos, que, só depois de uma leitura atenta e de ver o filme do segundo piso, percebemos serem o que resta dos animais empalhados do Museu de História Natural do Kosovo. A escolha da terra para cobrir e refazer os animais não foi arbitrária nem inocente, trata-se de uma referência à guerra territorial que deixou o espólio do museu ao abandono, escondido numa cave húmida e escura. Esta representação de um processo que travou a missão de um Museu de História Natural – preservar e mostrar uma identidade, que no caso do Kosovo, era rica em espécies e culturas diversas –, surge assim como a metáfora perfeita para a imagem de um povo silenciado, apagado e destrutivamente modificado pela guerra (Santos, 2013).

Este tipo de escolha da matéria, coincidente com o surgimento de um tipo de arte ultra-conceptual que coloca quase exclusivamente o enfoque no processo de pensamento e perde as suas características físicas enquanto objeto artístico para uma fruição estética, foi cunhada de “desmaterialização da arte” em 1968 por Lucy Lippard e John Chandler

(1968, p.34). Desde a ideia de Lippard e Chandler, o estatuto do objeto artístico na sua fisicalidade evoluiu para o que Rosalind Krauss denominou de “arte pós-objeto” ou de “condição pós-meio” (Krauss, 1999, p.296), ou seja, uma arte que vive para lá da existência de qualquer forma, materialidade ou fisicalidade.

Mas a matéria (ou a sua ausência) da arte não é determinada apenas pelas escolhas conceptuais e subjetivas inerentes ao ato criativo. A escolha da matéria muda também, inevitavelmente, com o avanço das tecnologias. Se traçarmos uma linha muito curta e simplificada desta relação podemos citar exemplos como o autorretrato Renascentista que só foi possível com a superfície do espelho; a pintura de paisagem ao ar livre (em vez de no atelier) possível pelo surgimento da tinta em tubo, que permitiu uma portabilidade do material a par da possibilidade de manter-se seco e usável em quaisquer locais; a liberdade representativa da pintura que só foi viabilizada com o surgimento da fotografia (Batchen, 1994; Mirzoeff, 1999, p.1); e, na contemporaneidade, a desmaterialização da arte possível pela existência dos novos media, fruto do desenvolvimento das tecnologias digitais.

O que estes dois modos de desmaterialização – ultra-conceptualismo e desenvolvimentos tecnológicos – implicam é uma interdependência entre as dimensões conceptuais e materiais da arte. A (i)materialidade na arte corresponde a um processo contínuo de codificação, organização, distribuição, contextualização e interpretação (Jacob Lillmose, 2006) de tudo o que compõe o espaço e o tempo nos quais vivemos. Neste processo contínuo, num mundo mediado por ecrãs, a arte traduz e actua sobre as mudanças dos sistemas sociais, políticos e económicos que determinam as nossas vidas. Esta afirmação fará, provavelmente, mais sentido com a análise de práticas de artistas contemporâneos, como o *Soará a silêncio, o som de uma revolução no interior de um bunker?* (2018), de Maria Trabulo (Porto, 1989).

2. Soará a silêncio, o som de uma revolução no interior de um bunker?

Soará a silêncio, o som de uma revolução no interior de um bunker?, de Maria Trabulo, é uma instalação, uma performance e um trabalho produzido especificamente para o ecrã no contexto do trabalho final dos alunos do seminário de Curatorship, do ano lectivo 2017-18, do programa

internacional de Mestrado e Doutoramento em Estudos de Cultura do The Lisbon Consortium, Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa.

Começamos pelo título do trabalho, na pergunta que formula sobre o impacto de uma revolução a partir do interior de um bunker. A origem da palavra revolução situa-se na astronomia, com o texto “De revolutionibus orbium coelestium” (Sobre as revoluções dos corpos celestes), de Copérnico, publicado em 1543, para descrever o movimento cíclico e recorrente dos astros nas suas órbitas. A utilização da expressão no domínio da política correspondia na época, então, às formas de governo que se repetiam num ciclo de recorrência sem fim determinado. A origem da palavra revolução detém assim um significado oposto ao conceito que conhecemos em contextos sociais e políticos hoje e que tem origem a partir do século XVIII – sendo o momento mais determinante em 1789, quando o símbolo do regime absolutista, a Bastilha, foi tomado pela população, para exigir reformas no sistema político em França – período a partir do qual este termo passou a ser usado para nomear tudo que implicava rutura radical com uma realidade que jamais poderia voltar ao passado.

Pensando na origem da ideia de revolução, é difícil situá-la num movimento silencioso e no interior de um espaço fechado. *Soará a silêncio, o som de uma revolução no interior de um bunker?* refere-se a um tipo de revolução mediada pelo ecrã, na era contemporânea. Numa época na qual os canais de televisão oferecem o serviço *live* (em directo) aos seus seguidores no *facebook*, e na qual os cidadãos partilham protestos na tentativa de combater censura imposta aos meios de comunicação (como os vídeos partilhados no *YouTube* sobre os protestos na praça Taksim, na Turquia, em 2013), “gostamos” (com o botão *like*) e “partilhamos” (com o botão *share*) imagens e textos, num processo de apropriação e disseminação *ad infinitum*.

A partir de uma peça sonora com vozes que lêem discursos ou textos políticos e de um conjunto de imagens-poster em forma de *memes* inspirados na noção dos Metahaven (2013, p.3) de que os *memes* são os cartazes políticos de hoje, na sua incorporação de ideias partilhadas por uma comunidade, Maria Trabulo coloca-nos perante um conjunto de questões. Por um lado, o que é que estes atos de gostar e partilhar fazem de nós (seremos participantes ativistas ou parte de um sistema de

vigilância e de partilha de imagens?) e, por outro lado, se esta participação virtual na sua existência espacial e temporal múltipla, pode ou não ter impacto num discurso social e político inscritos num espaço e tempo concretos.

A escolha da (i)matéria – o som gravado, os *screenshots* de câmaras *web* e as imagens de arquivo digital que compõem os *memes* – em *Soará a silêncio, o som de uma revolução no interior de um bunker?* revela uma resposta possível sobre a relação entre os domínios virtual e real. Os *memes* têm origem na Biologia evolucionista de Richard Dawkins para descrever o que designou de “gene cultural”, que se propaga, com vírus, através dos seus transmissores corpóreos (1976). A definição de Dawkins surgiu a partir da procura de um modelo que explicasse a disseminação de cultura nas pessoas. Os *memes* de Dawkins são unidades de cultura e de comportamento que sobrevivem e se propagam através da adaptação e da imitação. Os *memes* da internet, imagens de baixa resolução com letras brancas com contorno preto, quase invariavelmente digitadas com o tipo de letra *impact*, partem do mesmo pressuposto: propagação viral. A maneira como vemos arte mudou ao longo do tempo: é mais improvável vermos arte em museus, bienais, galerias e, ainda mais improvável, em visitas de atelier do que num ecrã de um aparelho ligado à internet, sentados no aparente conforto de uma sociedade contemporânea global que nos permite visualizar a Bienal de Gwangju sem sair de uma sala em Lisboa. Em vez de dizermos a alguém para ir ver uma exposição, partilhamos uma fotografia de uma exposição numa qualquer rede social. Alguém a visualiza, em qualquer parte da aldeia global que McLuhan antecipou, e (re)partilha-a. E assim sucessivamente, numa propagação viral. O mesmo acontece com as imagens de eventos sociais e políticos. Muitas vezes, comentamos e partilhamos protestos políticos de um determinado contexto em conflito a partir de um qualquer outro lugar.

Numa análise crítica à transformação dos modos de participar na construção do discurso social e político, Maria Trabulo apropria-se de imagens da internet, imprime-as e coloca-as na rua para as digitalizar das paredes públicas e (re)inseri-las nas paredes digitais da revista *online* Contemporânea. As imagens que nos chegam neste processo são sempre mediadas – nas paredes da rua, pelas seleções inerentes ao arquivo digital da artista e, nas paredes digitais da revista, pela (segunda) recontextualização a que foi sujeita. Na verdade, seria impossível chegar às

imagens originais, puras, já que as primeiras imagens, do arquivo da artista, têm origem na internet, em imagens provenientes de câmaras *online* e de redes sociais, provenientes de um processo constante de partilha de cópias de cópias, num processo análogo às fotocópias mas em meio digital. A mediação das imagens opera aqui como um filtro que as altera e reconfigura. Contudo, aqui, a mediação implícita à transposição dos *memes* para as ruas, confere-lhes outro tipo de mutação: ao retirar os *memes* do meio digital para inseri-los no meio real das ruas, Maria Trábulo junta o domínio digital e intangível com o espaço público na sua fisicalidade palpável para reforçar a passagem cíclica do imaterial para o material, do digital para o real, da observação passiva para o movimento ativo.

Esta dinâmica entre os mundos digital e real e as múltiplas consequências que implicam nas transferências de objetos de um domínio para o outro é um tema recorrente no corpo de trabalho de Maria Trábulo. No caso deste trabalho, a versão concebida especificamente para o ecrã nasce de uma instalação e performance anterior com o mesmo título no Teatro Rivoli, no Porto.

Na performance e instalação no Teatro Rivoli, o público foi confrontado com uma parede de cimento remanescente de uma ruína de um bunker. À frente da parede, seis *performers* liam textos com seis microfones que estavam ligados à mesma parede. Os textos, resultantes da apropriação de conteúdos oriundos de leituras diversas e de material do quotidiano como vídeos no *YouTube*, letras de músicas, anúncios, *tweets*, e *posts* no *Facebook*, sobrepunham-se nas vozes que os liam, de tal modo que, por vezes, anulavam-se mutuamente equivalendo-se a silêncio.

Já na sua versão *online*, *Soará a silêncio o som de uma revolução dentro de um bunker?*, cada voz surge independente das restantes, numa faixa que lhe é dedicada. Contudo, cabe ao utilizador/leitor/espectador ligar e desligar cada faixa, podendo experienciar o som na sua plenitude abstracta, silenciar partes ou o todo, ou simplesmente passar à frente. Ou seja, tal como na performance no espaço real do Rivoli, também na sua versão digital na Revista Contemporânea, as leituras anulam-se e criam silêncios.

As paredes de um bunker de cimento protegem quem (e o que) está no seu interior mas também escondem. As paredes das redes digitais funcionam de um modo análogo: protegem a nossa identidade (se assim

o entendermos) para podermos fazer-nos ouvir em segurança e livremente a partir deste espaço que nos protege, através de ações virtuais como “publicar”, “gostar” e “partilhar”. Contudo, este processo aparentemente protegido e livre de disseminar as nossas vozes como as dos outros, implica uma pré-seleção cuidada que nos escapa: numa primeira instância, são pré-selecionadas por todos nós quando colocamos material num ambiente *online*, um material que nunca será mais do que um fragmento de uma totalidade que escapa a quem visualiza no espaço virtual mas não vê no espaço e tempo concretos; num segundo momento, as vozes que dizemos e ouvimos *online* estão a ser trabalhadas em canais restritos por algoritmos cuidadosamente criados para este efeito, a partir das preferências que projetamos *online* através das paredes do nosso bunker imaterial. Mais do que vozes, ouvimos então ecos das nossas preferências, gostos, e ideologias.

O coletivo Metahaven identificou três qualidades que definem o sucesso dos *memes*: longevidade; fecundidade; e fidelidade à cópia. A longevidade indica quanto tempo um *meme* pode durar. A fecundidade aplica-se ao encanto de um *meme*, se é atrativo e, como tal, se tem o potencial de reproduzir-se. A fidelidade à cópia refere-se à força de um *meme* para suportar a mutação implícita ao processo de cópia e imitação. Determina quanto do original se mantém intacto quando o *meme* está em transmissão (2013). Todos estes critérios podem aplicar-se à disseminação de vozes – *memes*, imagens fixas, vídeos ou ficheiros de som – *online*. Quanto mais duradouras, apelativas e resistentes forem as vozes individuais (como as ideias e os protestos), mais potencial de propagação global terão.

Mas qual é a importância de propagar vozes num bunker criado à volta de preferências, gostos e ideologias pessoais? Os *memes* invadem o espaço das ideias e, ao copiarem-se e propagarem-se *ad infinitum*, apropriam-se de uma grande parte desse espaço. Neste processo de apropriação, criam novos sentidos que são adotados coletivamente enquanto verdade e memória. Quantas pessoas estiveram na praça Taksim, nos protestos do Parque Gezi? Cerca de três milhões e meio de pessoas (de acordo com a *Wikipedia*). Quantas pessoas comentam, com a familiaridade de quem assistiu, sobre os mesmos protestos? Não é possível contarmos.

Este tipo de memória e conhecimento coletivos partilhados, facilitados pela propagação viral de imagens, tem o potencial de mostrar-nos

frações das identidades e narrativas de mundo que não partilhamos e, assim, retirar-nos da vida subterrânea do bunker que nos protege. Mas, para podermos emergir desse espaço não basta ouvir a nossa própria voz ou vozes semelhantes à nossa. Se optamos pela ambiciosa – e talvez impossível – escolha de ouvir tudo o que está à nossa disposição, ouvir apenas uma parte de cada vez, ou simplesmente silenciar todas as vozes, é da nossa inteira responsabilidade.

3. O poder da imaterialidade enquanto património cultural

Apesar da reflexão em torno da ideia de património cultural não se circunscrever só ao século XX (Sherkin, 2001), a sua aplicação concreta é relativamente jovem, existindo apenas a partir da adoção da Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural, em 1972, através da qual se procurava ativamente fomentar a proteção e valorização de um património cultural que seria materializado em objetos nos domínios da arquitetura (em particular dos monumentos), da escultura e da pintura bem como da natureza humanizada com reconhecido valor histórico-estético-antropológico (Unesco, Paris, 1972). Este entendimento de património cultural assenta na existência de uma matéria ignorando, por um lado, áreas como a música, a performance, a dança e o conhecimento, e, por outro lado, as mudanças tecnológicas que são determinantes para o surgimento de novos tipos de produção artística, o ultra-conceptualismo na arte que pretere a forma estética e material em prole do conceito, e o reconhecimento das artes enquanto práticas sociais. O entendimento das limitações desta conceção de património cultural levou a mudanças sucessivas na legislação de 1972 e, em 2003, a 32ª Sessão da Conferência Geral da Unesco, em Paris, adotou a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (PCI) que entrou em vigor em 2006 e à qual Portugal aderiu dois anos depois.

Segundo a UNESCO, de acordo com a definição expressa no artigo 2º/1 da Convenção de 2003:

Entende-se por “património cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais

que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana. (UNESCO, 2003).

Esta noção de património é assim mais alargada, diversificada e opera, muitas vezes, em relações de interdependência (Bouchenaki, 2004, p.7) não só entre os vários domínios que convoca mas também com a sociedade, a política e a economia. Um exemplo é o fado Português, considerado PIC desde 2011, que cruza a música, a língua (o reportório dos fadistas com temas, tanto melancólicos – como a saudade, a nostalgia do passado, e as dificuldades da vida –, como alegres – o amor e cenas do quotidiano), as técnicas artesanais tradicionais (o fazer da guitarra portuguesa), e a identidade cultural. Também a roda de Capoeira Brasileira, considerada PIC desde 2008, é uma prática social (na mistura de dança e luta com origens no período da escravidão, desenvolvida como ritual social e de solidariedade entre os escravos), mas é também uma manifestação cultural que reúne canto, toque de instrumentos, dança, golpes, jogo, brincadeira, símbolos e rituais africanos, e ainda passagem de conhecimento (na roda de capoeira, os mestres, formados na tradição, transmitem o saber aos demais).

O que esta ideia de património cultural traz de novo à conceção de 1972, essencialmente, é o lugar em que coloca a matéria. Em vez de dar primazia ao objeto sobre as práticas que lhe estão associadas, coloca o foco nestas práticas que tornam-se assim a essência patrimonial por excelência que deve ser valorizado, preservado e transmitido entre gerações. As versões materiais das práticas passam então para segundo plano, apesar de ser reconhecido o seu papel indispensável para a existência e continuidade das mesmas práticas (Hottin, 2008).

Se esquecermos por um momento as classificações e listas oficiais do PIC e voltarmos ao exemplo de *Poisoned by men in need of some love*

(2013-14), de Petrit Halilaj, percebemos também relações de interdependência entre património material e imaterial (o espaço físico do Museu de História Natural do Kosovo e a identidade que os seus objetos revelam e contêm), e entre sociedade e política (a guerra que veio mudar os objetivos oficiais do país – em vez de uma identidade feita de diversidade cultural, passou a interessar transmitir a mensagem de um país uno, num processo de silenciamento). O mesmo acontece com o trabalho de Maria Trabulo. Se por um lado questiona sistemas de transmissão de memórias e de conhecimento, por outro lado questiona os processos como estas memórias e conhecimento são constantemente recriados pelas pessoas (a que a UNESCO chama de comunidades e grupos) em função das suas próprias referências. Por outras palavras, estes trabalhos questionam os processos inerentes à definição de património cultural.

O que importa sublinhar é o modo como, embora nos documentos da UNESCO não haja citações da escultura social de Joseph Beuys ou sociológicas sobre arte enquanto prática social (como os sistemas sociais de Luhmann), é flagrante o modo como o conceito de PCI prolonga o papel da arte na sociedade contemporânea. Beuys foi pioneiro no posicionamento ativo da arte na sociedade: criou a ideia de escultura social, um tipo de arte que só estava completa com a participação do público num ato que tornava os espectadores em participantes (como em *Soará a silêncio, o som de uma revolução no interior de um bunker?* de Maria Trabulo, que se completa pela decisão do público de silenciar ou de ouvir as vozes) e, assim, em catalisadores para uma mudança social e cultural que transformaria a sociedade pela libertação da criatividade popular. A associação à ideia de escultura em Beuys justifica-se com o ato de esculpir implicar uma mudança de uma determinada matéria (como a pedra, o barro, ou a madeira) – analogamente, também a ação humana implicaria uma mudança da matéria (o tecido social, económico e político) no qual habita. Assim definida a arte não se limitaria à matéria física ou a princípios estéticos mas referir-se-ia a um conjunto variado de aspetos da vida em sociedade. Também os sistemas sociais de Luhmann referem o papel da arte na sociedade: a sua função seria o de oferecer perceções de uma determinada realidade (Luhmann, 1984), sendo estas perceções determinantes para a criação de narrativas alternativas às grandes narrativas que determinam o mundo (no caso de *Soará a silêncio, o som de uma revolução no interior de um bunker?* de Maria Trabulo, o modo como

entendemos e fazemos revoluções numa contemporaneidade mediada por ecrãs). Esta ideia é adoptada – consciente ou inconscientemente – em versões mais recentes de estudos da relevância da arte na sociedade como as práticas parasíticas de Janna Graham (2012) ou os *undercommons* de Fred Moten e Stefano Harney (2013).

Onde Beuys foca na interação entre artistas e públicos, numa produção artística e cultural diversa em públicos, intenções pedagógicas e temas políticos, a UNESCO fala das práticas sociais – e na importância de preservá-las e transmiti-las entre gerações – associadas à arte e à cultura. Onde Luhmann fala de percepções [do mundo], a UNESCO de respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana. A lógica é semelhante: mesmo que remetendo para espaços culturais (incluindo espaços virtuais) como lugares de concentração de produção artística, o potencial de mudança social da arte e da cultura não reside em objetos ou em quaisquer usos de matéria mas em ações imateriais de seres humanos que aplicam o seu potencial criativo. Em ambos os casos, a imaterialidade é uma ferramenta social, económica e política que atua – por vezes, como um vírus – nos sistemas que determinam o mundo.

Bibliografia

- Batchen, G. (1994). *Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography*. *Aperture*, (136), 46-51.
- Benjamin, Walter (1968). *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- Bouchenaki, Mounir (2004). “Editorial”. *Museum International*. Vol. 56, n.º 221-222, p. 7.
- Dawkins, Richard (1976). *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press.
- Davidson, L., Tosti, M., Steinvorth, S., Alves, M. (2018). “Maria Trabulo: Soará a silêncio o som de uma revolução dentro de um bunker?” In Santos, L. (2018) (ed.). *Artivism=Capital*. Revista Contemporânea, Março. [Consultado 15 Agosto 2018]. Disponível em: <https://contemporanea.pt/edicoes/especial-03-2018/soara-silencio-o-som-de-uma-revolucao-dentro-de-um-bunker-2018>
- Graham, Janna (2012). “Target Practice vs. Para-sites”, presented at Gare du Nord, Basel, November 7.
- Hegel, G. W Friedrich (1820-29; 1993). *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro, Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editora.

- Hofstadter, Douglas R. (1979). *Gödel, Escher, Bach: an eternal golden braid*, New York: Basic Books.
- Hottin, Christian (2008). “Une nouvelle perception du patrimoine”. *Culture & Recherche*. ISSN 1950-6295. n.º 116-117 (2008), pp. 15-16.
- Krauss, Rosalind E. (1999). “Reinventing the Medium,” *Critical Inquiry* 25, n.º 2: 289-305. <https://doi.org/10.1086/448921>
- Kurin, Richard (2004). “La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica”. *Museum International*. Vol. 56, n.º 221 e 222, pp. 69-70.
- Lillemose, J. (2006). “Conceptual Transformations of art: From the Dematerialisation of the Object to Immateriality in Networks”. In J. Krysa (Ed.), *Curationing Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems* (1 ed., Vol. 1, pp. 113-135). New York: Autonomedia.
- Lippard, L. & Chandler, J. (1968). “The Dematerialization of Art”, *Art International* 12:2, New York, Feb 1968, pp. 31-36; repr. in Lippard, *Changing: Essays in Art Criticism*, 1971, pp. 255-276.
- Luhmann, Niklas (1984). *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp (Traduzido em Inglês: *Social Systems*, Stanford: Stanford University Press, 1995)
- Manzoni, Piero (1998). *Piero Manzoni* (catálogo exposição), London: Serpentine Gallery.
- Metahaven (2013). Can jokes bring down governments? [Consultado 1 Maio 2018]. <http://theorytuesdays.com/wp-content/uploads/2016/12/Can-Jokes-Bring-Down-Governments-Metahaven.pdf>
- Mcluhan, Marshall (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: Sphere Books.
- Mirzoeff, Nicholas (1999). *An Introduction to Visual Culture*, London: Psychology Press.
- Moten, Fred & Harney, Stefano (2013). *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, UK: Minor Compositions.
- Santos, Luísa (2013). “Petrit Halilaj, Poisoned by men in need of some love: Uma exposição de histórias que contam a história de um País”. *Estúdio*, vol.4, n.8, pp.298-309. ISSN 1647-6158.
- Sherkin, Samantha (2001). “A historical study on the preparation of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore”. In *Safeguarding Traditional Cultures: a global assessment of the 1989 UNESCO Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*

- [online]. Washington D.C.: Smithsonian Institution, 2001. [Consultado 15 Agosto 2018]. Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/00112-EN.pdf>
- UNESCO (1972). Convenção para a protecção do Património mundial, cultural e natural [Consultado 12 Julho 2018], Paris, 17 Outubro a 21 Novembro 1972 – <https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>
- UNESCO (2003). Convention for the safeguarding of the Intangible Cultural Heritage [Consultado 12 Julho 2018], Paris, 17 de Outubro de 2003 – <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>