

digital

ARTE PÚBLICA NA ERA
DA CRIATIVIDADE DIGITAL
ATAS DO COLÓQUIO INTERNACIONAL 2017

PUBLIC ART IN THE
DIGITAL CREATIVITY ERA
INTERNATIONAL CONFERENCE
PROCEEDINGS 2017

Eds. **José Guilherme Abreu · Laura Castro**
VOLUME I





*ARTE PÚBLICA NA ERA DA CRIATIVIDADE DIGITAL—ATAS DO
COLÓQUIO INTERNACIONAL 2017 (VOL.I E VOL.II)
PUBLIC ART IN THE DIGITAL CREATIVITY ERA—INTERNATIONAL
CONFERENCE PROCEEDINGS 2017 (VOL.I E VOL.II)*
JOSÉ GUILHERME ABREU; LAURA CASTRO [EDS.]

© Universidade Católica Editora . Porto
Rua Diogo Botelho, 1327 | 4169-005 Porto | Portugal
+ 351 22 6196200 | uce@porto.ucp.pt
www.porto.ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt

Coleção · e-book
Coordenação gráfica da coleção · Olinda Martins
Capa · Olinda Martins
Imagem capa · Duarte Silva
Paginação do miolo · Ângela Monteiro

Data da edição · dezembro 2017
Tipografia da capa · Prelo Slab / Prelo
ISBN · 978-989-8835-38-3

ARTE PÚBLICA NA ERA
DA CRIATIVIDADE DIGITAL

ATAS DO COLÓQUIO INTERNACIONAL 2017

PUBLIC ART IN THE
DIGITAL CREATIVITY ERA

INTERNATIONAL CONFERENCE
PROCEEDINGS 2017

Eds. **José Guilherme Abreu · Laura Castro**
VOLUME I

NOTA DE ABERTURA OPENING REMARK	6
Pedro Duarte Pestana	

INTRODUÇÃO GERAL GENERAL INTRODUCTION	8
José Guilherme Abreu, Laura Castro	

COLÓQUIO INTERNACIONAL INTERNATIONAL CONFERENCE	14
--	-----------

I ARTE E CIDADE ART AND THE CITY	17
---	-----------

1. FROM SQUARES TO WALLS. WHERE DO PUBLIC ART ENDS AND URBAN ART STARTS?	20
Helena Elias, Inês Marques	

2. STREET ISOTOPIES. PUBLIC ART AND URBAN SEMIOTICS	
Giovanna Costanza Meli	31

3. O <i>SCRIPTO</i> - MONUMENTO COMO INSTAURAÇÃO POÉTICA E UTÓPICA – A MONUMENTALIDADE NA ERA DA DESMATERIALIZAÇÃO DA ARTE	
Adélia Santos Costa	39

4. ONE PERCENT FOR ART. STRATEGIES FOR CONTEMPORARY PUBLIC ART IN ESTONIA	62
Gregor Taul	

5. “NO NOS GUSTA EL CEMENTO” – DA REGULAÇÃO POLÍTICA DA ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO PORTUENSE	
Mário Mesquita	68

6. GRAFFITI, STREET ART E ARTE URBANA NA ERA DIGITAL	81
João Kendall	

II ARTE, NATUREZA E SACRALIDADE ART, NATURE AND THE SACRED	89
---	-----------

7. <i>JARDIM - ESCULTURA (1997-2014)</i> DE ALBERTO CARNEIRO. O LUGAR PRIVADO DE UMA ARTE PÚBLICA	92
Teresa Azevedo	

8. LAND ART EM PARALELO – BRASIL E ESPANHA	111
José Francisco Alves	

9. DO ESPIRITUAL NA CONTEMPORANEIDADE ARTÍSTICA. A ARTE PÚBLICA COMO “RELIGIÃO IMPLÍCITA”?	122
José Guilherme Abreu	

10.	A CAPELINHA DAS APARIÇÕES DO SANTUÁRIO DE FÁTIMA: A SACRALIZAÇÃO ATRAVÉS DO TEMPO E DO ESPAÇO — A INTERVENÇÃO DE JOSÉ CARLOS LOUREIRO Marco Daniel Duarte	149	
III ARTE E SOCIEDADE ART AND SOCIETY		158	
11.	A ARTE SÓ EXISTE COM REVOLUÇÕES A VERDADEIRA ARTE NÃO PODE NÃO SER REVOLUCIONÁRIA, NÃO PODE NÃO ASPIRAR A UMA RECONSTRUÇÃO COMPLETA RADICAL DA SOCIEDADE Luísa Santos	161	
12.	DE PÉ, Ó VOLUNTÁRIOS! CIDADANIA E AUTO-APRENDIZAGEM NO PLANISFÉRIO DA INTERCULTURALIDADE (ALMADA) Alexandra Rato, Gerbert Verheij, Mariana Fernandes	173	
13.	ARTE FUNCIONAL EM EXPOSIÇÃO NA ERA DA TECNOCULTURA: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE DESMODERNIZAÇÃO DO CONTEXTO MUSEAL Sofia Ponte	181	
14.	ARTE URBANA, ESPAÇO E ARQUITETURA. O FESTIVAL MURO E O BAIRRO PADRE CRUZ, LISBOA, 2016 Inês Marques, Helena Elias	190	
15.	REFLECTIONS ON THE PRESENT SITUATION OF DIGITAL ARTIST MANIFESTOS Pamela Geldmacher	213	5
IV ARTE E MEMÓRIA ART AND MEMORY		219	
16.	A EVOCAÇÃO TRÁGICA DO PESCADOR EM ALMADA OU A VISÃO DOUTRINÁRIA DO ESPAÇO PÚBLICO NO SÉCULO XX Sérgio Vicente	221	
17.	A PERSISTÊNCIA DE TRAÇOS MATERIAIS E IMATERIAIS DE INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS NO ESPAÇO PÚBLICO Filipa Cruz	233	
18.	<i>A GLIMMER OF FREEDOM</i> : UM PROJECTO CURATORIAL NO TARRAFAL Marzia Bruno	246	
19.	MEMÓRIA E IMAGINÁRIO DIGITAIS. AS PRÁTICAS DO ARQUIVO E DA NARRATIVA NA TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO DIGITAL Maria Teresa Cruz, Francisco Lima Soares	252	
20.	ALÉM DO ARQUIVO Orlando Vieira Francisco	264	

Numa época em que observamos um afastar progressivo entre o cidadão comum e o universo artístico, a Arte Pública tem-se assumido como uma área de enorme destaque, quer do ponto de vista cultural, quer social, ou mesmo político. De particular relevância para o Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, que organizou o simpósio que deu origem a este volume, é a abordagem multidisciplinar em ponto de vista que o estudo da Arte Pública possibilita. Os nossos investigadores, em colaboração com uma comunidade emergente, têm dado contributos sobre perspectivas técnicas, sociológicas, estéticas, interactivas e de preservação; e interessa-nos cada vez mais colaborar quer na criação quer na análise de obras desta esfera.

É visível alguma falta de sintonia entre a importância cultural desta manifestação e o estudo e diálogo que tem gerado do ponto de vista académico, sobretudo no que diz respeito a tendências mais recentes dentro da esfera da Arte Digital. Embora os últimos anos tenham permitido trilhar caminho, o presente texto pretende contribuir para um processo que colmate essa lacuna, num comprometimento de continuidade de discussão e divulgação de ideais, trazendo ao público o que é, por definição, um fenómeno público.

Gostaria de agradecer a colaboração de todos os envolvidos no evento original e na edição destas actas, em particular à Professora Laura Castro, cuja visão abrangente sobre a contemporaneidade artística e cultural tem marcado as actividades da nossa instituição, e aos Professores José Guilherme Abreu e Eduarda Vieira, cujo empenho e dinamismo inexoráveis permitiram a aproximação a uma área que consideramos agora vital no panorama global. Os meus votos de que seja um documento tão inspirador para o leitor como foi para nós a realização de todo o projecto que lhe deu origem.

6

Pedro Duarte Pestana

Director do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR)

OPENING REMARK

In an era in which we have witnessed a growing gulf between the average citizen and the artistic universe, Public Art has taken on enormous importance whether from a cultural, social or even political viewpoint. Of particular relevance to the Research Center for Science and Technology of the Arts, which organised the symposium that gave birth to this volume, is the multidisciplinary approach as regards the study of Public Art. Our researchers, in collaboration with an emerging community, have contributed their own perspectives on techniques, sociology, aesthetics, interactivity and conservation; and we are ever more interested in collaborating either in the creation or in the analysis of works of this nature.

It is possible to detect a slight lack of synchronicity between the cultural importance of this manifestation and the study and dialogue it has generated, academically speaking, above all in respect to the most recent tendencies in the sphere of Digital Art. While a trail has been broken in recent years, the present text aims to contribute to a process of remedying this omission by committing to continue the discussion and dissemination of ideas, bringing into the public sphere what is, by definition, a public phenomenon.

I would like to thank all of those collaborators involved in both the original event and in the publication of these minutes, in particular Professor Laura Castro, whose wide-reaching vision over contemporary artistic and cultural endeavours has set the course for our institution's activities, and Professors José Guilherme Abreu and Eduarda Vieira, whose inexorable commitment and dynamism have made it possible to take this step towards an area that we consider to be vital now in the global panorama. My firm wish is that this document proves to be as inspirational for its readers as the execution of the project that gave it life was for us.

Pedro Duarte Pestana

Director of the Research Center in Science and Technology of the Arts (CITAR)

CONCEÇÃO – ÂMBITO – INTENCIONALIDADE

Os novos suportes, meios técnicos, métodos de produção e espaços de apresentação vieram alargar o campo das possibilidades de criação artística, fazendo já não unicamente diluir e complicar as fronteiras entre as disciplinas artísticas, mas, o que é mais relevante, levando a problematizar e a interpelar o lugar e o estatuto do artista, a redefinir e a repensar o que nesse contexto pode entender-se por obra de arte, bem como a questionar e a sondar aquele que poderá ser o âmbito e o contributo do público para a prossecução dos fundamentos e caminhos da própria arte, público esse, por sua vez, ávido de fruir e de experienciar o admirável mundo novo da tecno-espetacularidade.

As mutações tecnológicas e os usos culturais que vêm condicionando a criação artística, exigem por isso uma reflexão sistemática, abrangente e cruzada, enriquecida por reflexões e práticas originárias de distintas modalidades de criação artística e consolidada através de diferentes áreas de investigação científica. Estruturalmente vocacionado para empreender esse cruzamento alargado, o CITAR chama a si a iniciativa de promover uma discussão alargada em torno do fenómeno da Arte Pública, considerado por Javier Maderuelo como “aquele que melhor caracteriza as manifestações do último terço do século XX”, embora o mesmo autor reconheça que, “nem os ensaios históricos, nem os artigos críticos [...] parecem fazer caso desta importância (Maderuelo 2000, 240).

Ciente da complexidade do tema, mas seguro dos benefícios do cruzamento de perspetivas que o mesmo congrega, o Colóquio Internacional Arte Pública na Era da Criatividade Digital visa debater as questões da criação artística e da sua receção e interação pública, agregando investigadores, artistas e especialistas empenhados nos seguintes objetivos:

- Indagar e elucidar o quadro contemporâneo da criação artística, discutindo as alterações que a cultura digital introduziu e as possibilidades abertas.
- Refletir e debater as questões da conservação da obra de arte no espaço público, independentemente da sua cronologia e da sua natureza material e formal.
- Discutir as problemáticas da relação entre arte, memória e património, sem perder de vista os laços de carácter social e comunitário que independentemente da sua natureza detém cada projeto artístico.

O Colóquio Internacional Arte Pública na Era da Criatividade Digital estrutura-se por isso em grandes áreas temáticas, podendo cada uma delas ser abordada a partir de diversas incidências, como sejam a criação artística, o discurso crítico, o estudo histórico ou a reflexão teórica.

Em correspondência com os propósitos enunciados, verificou-se, da parte da Comissão Científica, um critério lato, fruto da complexidade já referida, mas também da necessidade de não estruturar um colóquio que ficasse refém de eventuais falsas expectativas que o título pudesse gerar. Este aspeto merece algumas observações. A presença da expressão “criatividade digital” poderia suscitar um entendimento redutor do assunto, trazendo para o centro da discussão as questões relacionadas com a tecnologia envolvida nos processos e projetos de arte pública, remetendo para segundo plano comunicações focadas sobre modos convencionais de intervenção que persistem neste tempo de criatividade digital e que coexistem com intervenções estruturadas a partir da tecnologia mais recente ao serviço da prática e do pensamento artísticos.

Felizmente, assim não aconteceu, o que faz destas Atas um espelho da assinalável heterogeneidade e multiplicidade de perspetivas que a arte pública desperta. Os artigos abordam tópicos muito diversos: escultura e mobiliário urbano no espaço público; projetos de base comunitária; relação da arte pública com a musealização, com os processos de criação de património e com a esfera do sagrado; aproximações ao universo do espetáculo e do entretenimento; preservação e risco; inovações matéricas; curadoria, gestão, encomenda e financiamento; permanência e efemeridade; rejeição e apropriação; subversão e vigilância. E, no que toca à tecnologia, que acabou, não sem dúvidas e debate, por merecer uma secção própria, ela foi encarada nas suas múltiplas facetas de criação, produção e facilitação, de arquivo e disseminação, de receção e mediatização, relacionalidade e transformação da experiência quotidiana e estética.

Ao encontro do que, em livro recente (Bianchini; Verhagen, 2016) se afirmava sobre o facto de uma certa categoria de fenómenos artísticos, a dos designados novos media, ter perdido pertinência, uma vez que se registara já a sua assimilação pela arte contemporânea, também estas Atas manifestam a noção de que a Arte Pública se desenvolve e é analisada, independentemente dos meios respetivos que nunca poderiam funcionar como critério de inclusão ou de exclusão.

Um olhar panorâmico identificará artigos de investigadores portugueses ou sedeados em Portugal (vindos da Estónia, Itália e Irão), bem como contributos de Espanha, França, Itália, Alemanha e Brasil.

Entre o lançamento da chamada para participações, terminada a 24 de Novembro de 2016, a estabilização do programa do colóquio, que teve lugar em 27 e 28 de Abril de 2017, e a presente edição, ocorreram ligeiras alterações que gostaríamos de mencionar porque também elas exprimem a realidade da investigação nesta área. As secções “Arte e Natureza” e “Arte e Sagrado” foram as que menos propostas de comunicações registaram. Analisados os artigos finais, ficaram patentes certos traços de ligação, que justificaram que, nas Atas, se tivesse optado por uma única secção intitulada “Arte, Natureza e Sacralidade”. A configuração final resulta em 40 artigos distribuídos por VI secções: Arte e Cidade; Arte, Natureza e Sacralidade; Arte e Sociedade; Arte e Memória; Arte e Tecnologia; Arte e Património.

9

Optámos por abrir cada secção com os artigos de maior fôlego teórico e maior densidade conceptual, quando existem, e evoluir para a abordagem de problemáticas de maior especificidade ou para o tratamento de casos particulares, conscientes da dificuldade desta divisão, até porque cada situação concreta convoca reflexões e especulações determinantes para produzir teoria. Cada secção abre com uma Introdução específica que sumariza as problemáticas tratadas, as teses defendidas e os contributos apresentados, constituindo um primeiro nível de análise crítica do resultado do colóquio, a aprofundar por cada leitor.

No final do volume regista-se a memória e a ficha técnica do programa artístico “Concerto da Formação Variável de Laptops do CITAR”, que teve curadoria de dois criadores e investigadores do CITAR e intervenção de estudantes da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e foi apresentado no Auditório Ilídio Pinho da UCP - Pólo da Foz.

Além dos dados informativos, será ainda disponibilizado o acesso ao registo vídeo do referido concerto, o qual importa referir constituiu uma restituição e uma interpretação do espaço público que rodeia o Campus da UCP, bem como da multiplicidade de vivências e particularidades que o caracterizam, apresentando apontamentos que sendo reveladores dessas vivências e particularidades, têm por outro lado o dom de respeitar a privacidade e o direito à imagem de que cada um, facto que torna este concerto um documento do potencial estético das artes digitais, quando estas escolhem o espaço público, e os cidadãos que o animam, como foco da sua criatividade.

A importância de que se revestiu o Colóquio Internacional leva-nos a formular votos de que se retome a iniciativa com periodicidade regular que permita acompanhar as transformações de um campo tão vasto de experiência artística e social como é o da Arte Pública nas suas diferentes manifestações.

REFERÊNCIAS

Bianchini, Samuel; Verhagen, Erik (2016). *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*. Cambridge, London: The MIT Press.

Maderuelo, Javier, O Fenómeno da Arte nos Espaços Públicos/Fenomenologia del Arte en los Espacios Públicos, In, Brandão, Pedro; Remesar, Antoni (coord.) (2000). *Espaço Público e a Interdisciplinaridade/ Espacio Público y la Interdisciplinaridad*, Lisboa: Centro Português de Design.

José Guilherme Abreu

Laura Castro

(Editores)

New media and technologies, as well as new production methods and presentation spaces, have widened the field of possibilities for artistic creation, diluting and blurring the borders between different artistic disciplines and, most importantly, have led to the place and status of the artist to be put into doubt. What is understood as a work of art in this context has had to be redefined and rethought out. Likewise the contribution and place of the audience in relation to the pursuit of principles and approaches in public art itself, which is, in turn, eager to benefit from and experiment with the brave new world of the techno-spectacle. The technological mutations and cultural usages that are influencing artistic creation demand a systematic, wide-reaching and multi-disciplinarian reflection, one that is nourished by beliefs and practices from varied modes of artistic creation and consolidated by areas of scientific research.

CITAR, being as it is structurally suited to taking on exactly this type of multi-disciplinarian investigation, will undertake to promote a wide-ranging discussion around the phenomenon of public art, which Javier Maderuelo has described as “that which best characterizes the events of the final third of the twentieth century”, even while acknowledging that, “neither historical essays nor critic’s articles seem to recognise its importance.” (Maderuelo 2000, 240).

Whilst being aware of the complexity of the subject matter it was created to debate, the International Conference on Public Art in the Era of Digital Creativity could confidently draw on a wealth of varied perspectives from its participants while they discussed the questions surrounding artistic creation and its reception by and interaction with the public. The conference would draw together researchers, artists and specialists dedicated to the following aims:

- Research and shed light on the contemporary scene of artistic creation, with emphasis on the alterations introduced by digital culture and the possibilities it has opened.
- Reflect on and debate the questions surrounding the preservation of artworks in the public space, independent of their chronology, material or formal nature.
- Discuss the problematic relationship between art, memory and patrimony without losing sight of the social and community bonds that, whatever their nature, all artistic projects have.

The International Conference on Public Art in the Era of Digital Creativity therefore encompasses major thematic areas that can be tackled via a range of different interventions, from artistic creation, to critical discussion, to historical study or theoretical reflection.

In accordance with the stated aims, the Scientific Committee established a broad criteria, fruit of the aforementioned complexity of the subject matter, but also of the necessity to avoid holding the conference hostage to any false expectations that its name might create. This aspect deserves closer attention. The presence of the phrase “digital creativity” might give rise to a reductive understanding of the matter, centring on a discussion of the various technologies involved in the processes and projects of public art, and pushing aside debate of the place of conventional methods of intervention which are still being used in this digital age and which coexist with projects that draw on new technologies to explore artistic thoughts and practices.

Happily, this has been avoided, and these minutes act as a mirror that reflects the remarkable heterogeneity and multiplicity of perspectives that public art provokes. The articles collected here encompass a

broad range of topics: sculpture and street furniture in public spaces; community-based projects; the relationships between public art and museumization, the processes that lead to the creation of patrimony, and the sphere of the sacred; approaches to the universe of spectacle and entertainment; conservation and risk; innovative materials; curating, managing, commissioning and financing; permanence and transience; rejection and appropriation; subversion and surveillance. Finally, technology, which, not without hesitation nor discussion, merited a section unto itself in which were tackled the themes of creation, production and facilitation; archiving and dissemination; reception and mediation; relatability and the transformation of experience, both everyday and aesthetic.

In accordance with the belief that, as stated recently (Bianchini; Verhagen, 2016), a certain category of artistic phenomena, the so-called new media, has lost relevance as a consequence of being assimilated by contemporary art, these minutes maintain that Public Art should be developed and analysed independently from the media in which it is practised which can never serve as criteria for its inclusion or exclusion.

A glance at the contributors will reveal content from Portuguese researchers and researchers based in Portugal originally from Estonia, Italy and Iran, while other content was crafted in Spain, France, Italy, Germany or Brazil.

Between the call for articles, which closed on November 24, 2016, and the drawing up of the program of the conference, which took place on April 27 and 28, 2017, and the present edition, some alterations have occurred which will be explained here as they help convey the present reality of research in this area. The sections “Art and Nature” and “Art and the Sacred” received the fewest proposals for contributions. When the final articles were analysed certain connections were revealed that justified them appearing together in a single section called “Art, Nature and the Sacred”. The final configuration resulted in 40 articles across six sections: Art and the City; Art, Nature and the Sacred; Art and Society; Art and Memory; Art and Technology; Art and Heritage.

12

While aware that each concrete situation discussed in the articles herein may provoke reflections and thoughts leading to the development of complex theory, we made the difficult decision and chose to open each section with the most theoretically broad-reaching and conceptually dense articles and then move to articles that dealt with more specific problems or particular cases. Each section begins with its own Introduction that summarises the issues dealt with, the ideas defended and the contributions presented within the section, thereby constituting a first level of critical analysis of the results of the conference, and a stepping off point for the reader.

We close the volume with the synopsis of and production credits for the artistic program, “Concert by the Variable Lineup of Laptops of CITAR”, which was curated by two CITAR authors and researchers in collaboration with students from the Art Faculty of the Universidade Católica Portuguesa, and was performed in the Ilídio Pinho Auditorium at the UCP’s Foz campus.

Besides the information given here, the video recording of the aforementioned concert will also be made available. The concert served as a restoration and a rendering of the public space that surrounds UCP’s Foz Campus, as well as of the multiple experiences and particularities that define it, through a performance that at once reveals those experiences and particularities and respects the privacy and the right to protect one’s own image of each individual, which makes of the concert a document of the aesthetic potential of the digital arts when they choose to focus their creativity on the public sphere and the citizens who bring it to life.

The importance of the International Conference leads us to express the hope that it is repeated regularly in order to keep abreast of the transformations in the enormous field of social and artistic experiences which is Public Art in all its forms.

REFERENCES

Bianchini, Samuel; Verhagen, Erik (2016). *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*. Cambridge, London: The MIT Press.

Maderuelo, Javier, O Fenómeno da Arte nos Espaços Públicos/Fenomenologia del Arte en los Espacios Públicos, In, Brandão, Pedro; Remesar, Antoni (coord.) (2000). *Espaço Público e a Interdisciplinaridade/Espacio Público y la Interdisciplinaridad*, Lisboa: Centro Português de Design.

José Guilherme Abreu

Laura Castro

(Editors)

COLÓQUIO INTERNACIONAL INTERNATIONAL CONFERENCE

COLÓQUIO INTERNACIONAL | INTERNATIONAL CONFERENCE

27 - 28 Abril / April 2017

Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes / School of Arts

ORGANIZAÇÃO | ORGANIZATION

CITAR

Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes

Research Center for Science and Technology of the Arts

COMISSÃO CIENTÍFICA | SCIENTIFIC COMMITTEE

Alberto de Tagle

Álvaro Domingues (CEAU-FAUP)

André Rangel (CITAR)

Antoni Remesar (U Barcelona)

Carlos Alberto Augusto

Eduarda Vieira (UCP-CITAR-EA)

Elena Gayo (GE-IIC)

Ester Giner Cordero (SUPSI)

Frederico Henriques (UCP-CITAR-EA)

Gabriela Vaz-Pinheiro (i2ADS-FBAUP)

Helena Elias (CICANT-ULHT/VICARTE-FBAUL)

João Cordeiro (FCI-USJ/CITAR)

José Guilherme Abreu (UCP-CITAR-EA)

José Tolentino Mendonça (UCP-CERC-FT)

Laura Castro (UCP-CITAR-EA)

Marco Daniel Duarte (Serviço de Estudos do Santuário de Fátima; CEIS20 - UC)

Margarida Brito Alves (UNL-IHA-FCSH)

Paulo Ferreira Lopes (UCP-CITAR-EA)

Pedro Lorente (U Saragossa - Observatorio Aragonés del Arte Público)

Pedro Pestana (UCP-CITAR-EA)

Pedro Soares Neves (CIEBA-FBAUL)

Pedro Tudela (i2ADS-FBAUP)

Pilar Aumente Ribas (U Complutense-FCC)

Raquel Castro (UNL- FCSH)

Raquel Henriques da Silva (UNL-IHA-FCSH)

COMISSÃO EXECUTIVA | EXECUTIVE COMMITTEE (UCP-CITAR-EA)

Cristina Sá

Eduarda Vieira

José Guilherme Abreu

Laura Castro

Paulo Ferreira Lopes

José Vasco Carvalho

Vítor Joaquim

PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA | ARTISTIC PROGRAMME (UCP-CITAR-EA)

Vítor Joaquim

José Vasco Carvalho

I ARTE E CIDADE I ART AND THE CITY

INTRODUÇÃO | INTRODUCTION

Encarando a cidade, o tecido urbano e o espaço público como território para a integração da obra de arte, ou como temática, senão mesmo como pretexto, para a exploração das tensões latentes e patentes entre a marcação do espaço público e a intervenção artística, é notório o impacto manifestado na alteração da imagem, da visibilidade e da vivência e sociabilidade urbana que caracterizam os programas artísticos e/ou as marcações estéticas analisadas.

Nesta secção, agregando contributos nacionais e internacionais, reúne-se um conjunto de reflexões que abarcam problemáticas de âmbito alargado, ou se fixam em casos de incidência focada. Por um lado, são interrogados os mecanismos e problemas da mediatização do espaço urbano, as relações entre Arte Pública e o entendimento da cidade como texto e discurso ou a escrita como instrumento de expressão e inscrição do ser humano. Por outro, discute-se a introdução da norma 1% para a arte, a partir de 30 casos de estudo, na Estónia, ou reflete-se sobre a situação das expressões artísticas no espaço público, a partir da análise do caso portuense na contemporaneidade. Para finalmente, se abordar a problemática do graffiti, encarado como cultura urbana contemporânea, no âmbito da qual a chamada *street art* passa a ser vista como uma prática artística legitimada.

As problemáticas abordadas incidem sobre o enquadramento teórico flutuante entre *street art*, *urban art* e *public art*, debruçando-se sobre a transição da estátua-mania para a mural-mania. Ou sobre a questão do espaço "polilógico" da cidade, onde tudo está conectado a si mesmo e a estrutura foi substituída pela infraestrutura, de tal forma que limites perderam a sua finalidade de um ponto de vista geográfico e semântico. Ou então questionam-se a escrita como meio de qualificação do espaço público, e o registo anónimo e interior como reformulação do conceito de monumento. Ou o impacto da ideologia e da pragmática neoliberal na definição das políticas culturais europeias, em geral, e na estoniana em particular. E também, a problemática da vigilância e punição das intervenções no espaço público e inclusão nos roteiros turísticos, com regras, regulamentos e normatização, e o respetivo impacto no desaparecimento de uma arte urbana que construía espaços e lhes dava significado. Ou enfim, a problemática da transição da cultura do graffiti, para formas independentes dessa cultura que a têm como base, mas que se dirigem a um público alargado, usando linguagens mais facilmente reconhecíveis.

Destas reflexões e análises resultaram frutuosas e vivas discussões que aqui não podem registar-se, mas que são por si só testemunho do interesse bem vincado por estas problemáticas, tendo algumas destas análises, reflexões e discussões trazido relevantes contributos para o estudo e debate das questões assinaladas.

Sem obviamente pretendermos ser exaustivos, pois a isso nos obriga o caráter introdutório e preliminar da presente súmula, limitamo-nos a referir algumas das teses que nesta área foram propostas e desenvolvidas:

- A necessidade de trabalhar para um horizonte epistemológico de pesquisa e conhecimento. Contrastar o exercício de práticas urbanas recentes e arte pública apenas enfatiza uma visão direcional dela.
- O discurso como prática de pessoas na cidade pode interagir com o texto. O caminho das pessoas e das comunidades ressignifica o espaço e cria narrativas.
- O *Scripto-Monumento* define-se como um dispositivo poético de indução de um futuro utópico.
- A decisão do artista foi substituída pela sugestão ou exigência da incumbência e encomenda. Na *street art*, o contrato tende a sobrepor-se à conceção.

Da mesma forma, referimos também alguns dos contributos originais/ pessoais apresentados:

- Reconhecer o espaço público como o local onde projetos contra-hegemónicos se materializam e onde ocorre oposição. Praticantes urbanos rejeitados no passado são hoje eleitos e colocados em destaque.
- Considerar, para lá da especificidade do sítio, a especificidade da duração. A validação do fator tempo é crucial em projetos de curto prazo.
- Conceito de scripto-Monumento, e produção scripto-monumental.
- A Associação Estoniana de Artistas devia compilar as condições para melhores práticas, a partir da amostra de um concurso.
- Erros iniciais em projectos de arte pública podem ser corrigidos, desde que haja suficiente vontade política.
- Promover uma abordagem metodológica qualitativa, de matriz etnográfica, para a reflexão geral sobre arte pública.
- A passagem de *writers* e artistas de rua para espaços legitimados.

José Guilherme Abreu

Laura Castro

(Editores)

INTRODUCTION

18

If we consider the city, its urban fabric and public spaces as a territory in which to integrate art, or as the setting or even the pretext in which to explore the latent and manifest tensions that exist in the delineation between public space and artistic intervention, the impact that characterizes the artistic programs and aesthetic labels analysed herein in terms of alteration of image, visibility, liveability and urban sociability is remarkable.

In this section we draw together national and international contributions that form a set of reflections that cover issues ranging from broad scope to narrow focus. On the one hand there are investigations into the problems of mediating urban space, the relationships between Public Art and an understanding of the city as a text or speech that serves as an instrument of human expression and inscription. On the other hand our contributors look into the introduction of the 1% for art rule in Estonia, based on 30 case studies, and reflect on the reality of artistic expression in the public space through a study of the current situation in Porto. What is more we tackle the issue of graffiti, viewed as an element of contemporary urban culture known as *street art* which has come to be seen as a legitimate artistic endeavour.

Light is also shed on the fluctuating theoretical framework within which reside *street art*, *urban art* and *public art*, and we elaborate on the recent transition from statue-mania to mural-mania. We discuss the question of “polylogical” spaces in the city, in which everything is connected to everything else and structure is subsumed by infrastructure until boundaries become meaningless in a geographical and semantic sense. The use of the written word as means of qualifying public space is brought into question, as is the anonymous and interior register as reformulation of the concept of a monument. The impact of neoliberal ideology and pragmatism in defining European political cultures in general and the Estonian in particular is investigated. Also studied is the issue of the surveillance and punishment of interventions in the public space and their inclusion in guided tours with rules, regulations and normalisation, and the respective impact in the disappearance of an urban art that constructed spaces and gave them meaning. Furthermore, we discuss the transition of the culture of graffiti into forms that are independent of the base culture and that are directed at a wider audience, utilising a more readily recognised language.

From these reflections and analyses sprang fruitful and vivid discussions that we do not have space to include here but that are themselves witnesses of the pronounced interest in these issues, the discussion of some of which brought relevant contributions to their study and future debate.

By no means pretending to be an exhaustive account, this is after all an introductory summary, we nevertheless present the following as a guide of some of the theories that have been presented in this area:

- The need to work towards an epistemological future for research and knowledge. Contrasting the exercise of recent urban practices with public art merely emphasises a limited vision of the same.
- Speech as a practice of city dwellers can interact with text. The pathways of people and communities resignify spaces and create narratives.
- The Scripto-Monument can be defined as a poetic induction device for a utopian future.
- The decision of the artist has been substituted by the suggestion or demand of stasis and commission. In *street art*, contracts tend to upstage concepts.

Likewise, we refer below to some of the original/personal contributions that were presented:

- Recognising the public space as a place where counter-hegemonic projects appear and opposition occurs. Previously rejected urban practitioners are presently elected and celebrated.
- A consideration, beyond the specificity of place, of the specificity of duration. The validation of the time factor is crucial to projects of a short-term nature.
- The Scripto-Monument concept, and Scripto-Monumental production.
- The Estonian Association of Artists should draw up a list of conditions for better practices, based on a sample from a competition.
- Initial errors in public art projects can be corrected, providing there is sufficient political will to do so.
- The promotion of a qualitative methodological approach on an ethnographic matrix for a general reflection on public art.
- The transfer of street writers and artists to legitimate spaces.

José Guilherme Abreu

Laura Castro

(Editors)

FROM SQUARES TO WALLS. WHERE DO PUBLIC ART ENDS AND URBAN ART STARTS?

HELENA ELIAS

CICANT - ULHT - Centro de Investigação em Comunicação Aplicada,
Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias;
VICARTE - FBAUL - Vidro e Cerâmica para as Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

INÊS MARQUES

CICANT - ULHT - Centro de Investigação em Comunicação Aplicada,
Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias;
LEAU - ULHT - Laboratório Experimental de Arquitectura e Urbanismo,
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

ABSTRACT

Mediatized urban landscape has broadened the ways of engagement with the city and popularized other artefacts, namely urban murals. In recent literature, at the sake of defining street art and urban art, public art definition is being stigmatized and reduced to a commissioned and programmed practice well framed and supported by culture institutions, local authorities, and global companies. We will review and reflect upon the framing of public art, and offer other approaches to it. Our experience as artists, teachers, and practitioners in public spaces, will provide an insight to unveil current assumptions about such urban manifestations.

20 KEYWORDS

Public Art; Street Art; Urban Art; Urban Mural.

RESUMO

A paisagem urbana mediatizada expandiu as formas de relacionamento com a cidade e popularizou outros artefactos, nomeadamente os murais urbanos. Na literatura recente sobre práticas visuais urbanas associadas a este fenómeno, a definição de arte pública tem sido resumida a práticas suportadas por programas e encomendas gerados por instituições culturais, autoridades locais e multinacionais. No sentido de inverter esta tendência unidirecional, faremos uma revisão e reflexão sobre o enquadramento da arte pública na literatura dedicada à street art e arte urbana, oferecendo outras perspetivas sobre estes conceitos. A nossa experiência como investigadoras, professoras, artistas, e praticantes nos espaços públicos, contribui com outra aproximação a estas manifestações urbanas.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Pública; Street Art; Arte Urbana; Mural Urbano.

INTRODUCTION

One of the objectives of this paper is to foreground issues less covered when we speak of contemporary urban [art] practices referring to concepts of street/urban/public art. First, we will explain our background research approach towards issues regarding interventions in public spaces framed by these concepts. At a second stage, given our art/teaching/research approach to practice, we will consider the definitions

spread in recent literature concerned with these concepts, but looking more closely to examples that, while addressing the practices of street art and urban art, position public art as a practice anchored in a certain historical conception.

When literature discusses street and urban art against the background of public art, it does not speak much about such interventions as murals and their concern with materiality, because a sociological or anthropological subject is, at stance (even in the field of the history of art), where artists are often the object of research rather than the researchers. These insights highlight social and cultural processes, groups and individuals, their content messages, identities, and authorships issues.

We are aware that the above concepts may be influenced by the knowledge filiation, academic background, or research perspectives, and so, we do not avoid these territorialities to construct our argument.

Rather, we wish to offer and add another insight based on the working practices of artists, teachers, and researchers. For so, we feel that we need to approach the discussion of several definitions of public, urban, street art, in order to point how some issues are being dismissed, setting boundaries for practices in public spaces. That is why we have entitled the paper: Where do public art ends and urban art starts? Of course, we may say that these differentiations in the public space have now a great level of visibility, and feed the increasing of literature dedicated to such perspectives. As artists that also practice in public spaces without commissions and are not framed by the institutionalized public art machine, we believe that we are practicing public art rather street art (without the need to reinforce illegal or legal constrains).

We argue that the contrasting exercises, at stake of trying to preserve the origins of these contested urban practices, reduce the public art practice to a stigmatized definition much aligned with the purposes of place making and the branding of cities. Such perspectives avoid further research insights on the topic, overcome dichotomies and highlights orthodox academic perspectives. Our argument is rooted in our reflexive practice as artists/teachers/researchers where the physical site of the work, materiality, and engagement with the environment, should be a matter of concern when discussing these interventions with the lens of research. Rather than categorizing materials and techniques according to identity groups, which we feel that reduces the latent creativity of the practitioners and the ways of engagement with the environment, we prefer to enhance the aesthetic quality of processes and meaningful relations of the practitioners and work with the urban environments. Finally, we address the singularity of the urban mural referring the dimensions that could enrich the research in these issues.

21

OUR RESEARCH APPROACH TO INTERVENTIONS IN PUBLIC SPACES

Artists have always played with the city, the street and public spaces. In the framework of the analysis of the urban (art) practices that swing between private spaces of exhibition and the street, artists have criticized ruling classes, dominant power, and the establishment in different contexts. At least, if we follow an artist who took the city as matter, material work and working site, we can trace such motivations back to the art critique of the bourgeoisie city, promoted under the avant-garde strategies of anti-art. The dada urban readymade (Careri, 2000), the street photos of statues from surrealist authors (Baker, 2007) are examples that preceded the urban derive of the situationists. At that time, artists challenged the boundaries between the arts, the fine art and common culture (Bouchier, 2006; Hollevoet, 1995). They embraced technologies to promote their social and political visions of and for the city (as Dziga Vertov, Rodchenko or Leger), swapping from the fine arts formats and technologies to capture a wider audience and follow a more direct approach towards the city spaces (Hobsbawm, 1998).

In this paper, we adopted a critical vision informed by our artistic and academic learning paths. As an Erasmus native generation who have lived and studied in cities such as Lisbon, Aberdeen or Barcelona, we have immersed in various art education systems and their fine art schools, which helped us to position our research culture regarding art practice in public spaces. Within a former academic training as fine artists, particularly as sculptors, we were taught to learn the making, to express ourselves as practitioners and

to get references from the academics that thought about art objects, their practices and reception (e.g. sociology of art, anthropology of art, history of art, aesthetics). We have also embraced reflexive practice, making, thinking and publishing whether as an artwork or written piece. We have just practiced thinking and writing, with thesis documents about the public artwork produced by other practitioners. In so, we have experienced the research in arts, through and for the arts (Frayling, 1993), the various research positions of the reflexive practitioner (Douglas, 2003), assisting as well to the artistic turn in research (Coessens *et al.* 2009).

As researchers, we deal with the protocol of the academia, practices of investigation and their procedures for dissemination, and, therefore, we adopted a reflexive perspective with things produced in public spaces (Elias & Marques). As teachers, we deal with project work as problem solving, in order to find and overcome constraining of the learning practice (Elias e Vasconcelos, 2008; Elias, 2015; Vasconcelos, Marques e Elias, 2012) and give students competences (frequently an action research approach). Within this framework of practices, the making informed and fed us, even if we are not art practicing but reflecting on the works of others. Here, we understand the making as learning with practice, as exploring connections between perception, creativity and skills, rather than just following procedures, such as doing (Ingold, 2013). At the end, we feel we operate through a constellation of artists/teachers/researchers who work within a praxis and reflexion basis, and these three activities surely mould our perspective towards the object of study and, simultaneously, feed themselves through the practice and reflexion of practice. Therefore, we cannot dissociate the experience of our reflexive practice as artists/teachers/researchers (Elias, 2016), even when we analyse the works and marks of other urban practitioners in public spaces.

22 To come back to our initial exposure, working with praxis gives the possibility to foreground issues that are less relevant to other fields of knowledge, for instance, the insights at the core of the literature about street art or urban art. The very nature and contexts, where these expressions have come to birth, in literature have been mostly concerned with the production, ways of engagement, and artists as subjects of research, thus, arising mainly social, political, and anthropological questions and frameworks. Due to our background, we propose the further expand of the field of analysis by considering the pertinence of the practitioner as a researcher (Douglas *et al.* 2003), the process and the object produced in the making. This insight emphasises performance, materiality, and experience of it in public space – not disregarding the urban practitioner that intervenes in public (legal or illegal sanctioned or unsanctioned). In such, as researchers, we must consider evidences such as the live experience of analysing the work in the urban fabric where is embedded, not restricting materiality only to the urban culture tribe ascribed to it and instances of the work as it spread through the web. Even if the work is no longer there, the display of intervention is still important. Urban space calls for the impulse of the urban practitioner to trace, inscribe, or deposit something, the meaningful space (even if empty). Besides the physical site, which implies to consider the urban set, where the work dialogues with the city, we also identify the making and materiality of a work as an issue in need to be foregrounded. If someone pastes a drawing as an advert in a certain place and repeats it along a path, it is because this element can communicate to the users of that space. If this is part of the procedure of the practitioner in every corner of the world, it may also fall on the discursive paradigm of site-specificity as described by Kwon.

Today we assist to the enhancement of crafts and skills, the analogical drawing and photographs, and the popularity of the “do it yourself” in all sorts of products, as a parallel and complemented activity of the existing “computer world” of practice that was spread at the end of the 20th century. This enhancement is evident if we look to the virtuosity of the practitioners inscribing and depositing their works in the city (the revival of murals, crafts, small objects, exhibitions of the halls of fame, an urban window of the virtuosity and analogical skills of the practitioner then spread digitally). Moreover, the technique applied that reflects the authorized/non-authorized nature of the work, is an index to study illegal expression and their aesthetic realm. When it comes to large works such as commissioned murals, sometimes the participation of the passers-by occurs, as accidents, trial, errors, and so improvisation may lead to different results. Such heuristic and tacit knowledge is of great value when we analyse the representation of these works and levels of participation that the work embodies (Helguera 2011).

Today, process owns an aesthetic quality, which imposes us to consider the performative aspects of the making insitu, the archiving and dissemination of these manifestations in the real-time public spaces. From Proust description of the process of writing, to process oriented art practices and time-based art, we assist to the remaining of process as crucial to practitioners.

The urban display of the work matters, as it matters the difference between a paste-up poster and a mural painting. Both are placed differently, holding diverse purposes, materials employed, discourses, physical and communication scales. A black and white paste up may be more effective at a personal distance but a mural captures the passer-by attention at long distance. This does not mean to disregard the result, the instances and multimodality of a work and images produced (Kress and Van Leewen 1996) and as a mean to access knowledge (Mirzoeff 1998). On the contrary, we argue for a multidisciplinary approach to the urban interventions phenomenon. We consider visual methodologies as a way of organizing elements for research (production, the site work and its dissemination). We see that today's murals are more, and simultaneously, spread, with a monumental scale and with many instances in the digital environment. Technology that assist this typology of intervention has changed when compared with the technology and techniques of production that assisted murals in the past.

We feel there is an opportunity to stimulate knowledge in various disciplinary fields, whether to investigate the works ontologically, as Alain Badiou explores with his eventual site in Being and Event (2008), or prompting the research onto an epistemological territory, with the topological mapping debate of expanding fields of disciplines (Elias, 2016).

THE FLOAT FRAMING OF STREET, URBAN AND PUBLIC ART

Recent visual urban practices have prompted mural at the frontline of the art works displayed in the cities worldwide. Literature avoids or attempts to frame these mural interventions in the concepts of street, urban, or public art. The issue is not consensual and depends much on the territory of the academic disciplines and backgrounds that investigate this phenomenon. We have investigated urban mural, whether from art teaching or art research perspective, and we have found that this type of intervention is named after street art, urban art and graffiti, as well as practice already inscribed in the diverse manifestations that compound public art interventions. For so, we feel that the study of contemporary urban mural deserves a review of terminologies and concepts that frame street art, urban art, public art. Particularly, we are interested in the literature where the descriptions of public art contrast with the definitions of urban art and street art.

Digital media have speeded the creation, circulation, transformation of terminologies around these concepts. Concepts maybe described as images or symbolic representations of abstract ideas, as "complex mental formulation of experience" (Chinn and Kramer, 1999) may develop accordingly to the soma, contrasts, mixtures of formulations over time, just as De Landa observed the interaction of historic processes and constructions that surround us (De Landa, 1997). Indeed, life patterns and behaviors may vary across social and cultural contexts and times, so the associated concepts may likely to vary and change as well. Major mixtures and changes have included adaptations, agglutinations, and many other sorts of combinations for the on line tagging of terms, merging diverse natures of co-authorship, from academics, artists, urban practitioners, to the anonymous public. In what concerns street art, academic researchers, artists, journalists researching this phenomenon through the media, have contributed to the definition and the changing of the concept of street art (Blanché, 2015). Lewisohn (2011) states that terms street art and graffiti are media-fed, thus inducing confusion when one attempts to define their concepts. In doing so, he reveals the dynamics changes of a concept. While avoiding a clear definition, he adopts a perspective of street art being the cousin of graffiti but the illegal issues removed from this practice.

According to Peter Bengsten (2014), street art produces self-authorized images, namely characters and shapes, created or displayed in urban surfaces in public space. It is a manifestation that is understandable

and relies on figurative elements, with references to popular culture, catching the members of the general public and, thus, engaging a wider audience. The author states that the street art as unsanctioned is a perceived status and not necessarily a factual one. Another assumption is that street art is ephemeral and participative whereas in public art, commissions support the works and, thus, they cannot be participative and changed. Both adverts and public art are permanent in their use (Blanché, 2015).

The perspective of academics who study urban practices related to street art and, more closely, to graffiti, may reinforce graffiti as an independent practice. In such setting, public art is addressed according to the arts commissioning system and the controlling of public space, centering the issues on matters that gave origin to its production. A dichotomy is partly assumed between what is official and what is not, separating official public art from independent public art (Abarca in Schacter, 2016). This form corresponds to the activity of the independent public artists that work at their expenses, without the approval of entities that control public space, so they need to work covertly and use ephemeral materials (Abarca in Schacter, 2016). The example of the most independent public art is graffiti. In such premises, public art is understood as the art that takes place in the street, or anywhere else outside of the spaces where one expects to see art – that is, the gallery, the museum or any other white cube.

As for the contrast of the street art, graffiti and street art as three different practices, Bacharach (2016) states that street art occupies a space between institutionally supported public art and the illegal mark making. To contrast street art with public art, the author assumes that “public art is sponsored, supported and funded by government agencies (...) and typically ignores and disregards the opinion of the public who inhabit or use the spaces in which the public art exists”.

Authors also contrast the definition of urban art and public art in the context of the urban practices of street art and graffiti. Urban art would group different forms of art as street art, style writing or mural art (Blanché 2015). Contrary to public art, urban art can be inside the gallery or museum. Urban art is partly constituted as commercial art products associated with artists who have or had a background as street artists (Bengsten 2016). In such panorama, public art seems portrayed as a permanent object, commissioned, legal and shucked to public spaces. However, what can we say about the swinging works of Barbara Kruger billboard and posters as well as Jenny Holzer's truisms installations? We feel that, at stake of preserving certain roots, former practices and genealogical paths of these recent urban practices, literature is picturing a narrow concept of public art, rooted in a certain historical view of art practices in public spaces.

In short, these assumptions point towards a definition of public art that is centred in the commissioned and programmed practice well framed and supported by cultural institutions, local authorities and global companies. As Bengsten (2014) points: *“when discussing public art there is still an inclination towards focusing on precisely the curated and sanctioned work of professional artists, while unsanctioned expressions such as graffiti and street art are largely left at the margins of the debate.”* Although Bengsten is essentially speaking about how the public art system and institutional agents frame and define what public art is, we consider that literature concerning recent urban visual practices often assumes this institutionalized view to contrast with other urban visual practices, in order to reinforce the illegal origins and nature of these, against the established urban art practices.

In addition, confusion may arise if we neglect distinctive approaches to public art, urban art and art in/with/for public spaces, the public interest, in which public art moved from the functional and aesthetical realm to social issues, activism and counter-hegemonic struggle (Cartiere 2016 or Bishop 2009). Therefore, what public art are we speaking of? If street art may change over the time in a constant identity negotiation with other practices, so does public art. Most of the attempts to contrast public art to street or urban art, define public art coincident with art commissions for public spaces, namely the US programme of National Endowment for the Arts, starting in 1965.

While mapping the diverse public art concepts that street art, urban art, and graffiti literature offer, we have shift from street, urban, public, definitions, but the word “art” remains when discussing terminologies. When we speak of art in such contexts, we do not think art as an exclusive activity of artists regarding the fabric of a city. To discuss such issues, we may return to the origin of the terms public art and urban art.

Recent research on the historical origins of public art does not centre the phenomenon on a practice with a commissioned programme for arts, which seems to have the referential paradigm for the current literature on such recent practices. Rather, places its birth on the 19th century civic art as, for instance, Cameron & Willis (2009) with the USA Fairmont Park Association, the first non-profit organization dedicated to public art and urban planning (Philadelphia 1872), and, also other singular interventions such as ceramic plates and first memorials dedicated to ordinary people (1899). To give another example of the need to examine closer the practice of public art are the everyday responses of activism, participatory and social engaged manifestations and antagonisms in such practices (Cartiere & Zebracki 2016, Bishop 2009). Abreu (2015) has also referred the origin of public art in the 19th century and, thus, allowing us to understand the historical processes that paved the way to different manifestations of public art. The origins of public art emerged from the context of the arts and crafts. In such context, Public art opposed itself to the systems of merchantable collections and / or Institutionalized works of art. For the author, public art should not be taken as a concept but rather as a conceptual complex with a corpus and modus operandi. According to Abreu, public art is not a topological definition ascribed to the space where such manifestation takes place. Rather, public art defines itself as autonomous entity, while not separated from the space where it takes place and presented to the public. Although the first expressions of public art failed to provide new aesthetic solutions that matched modernity aspirations, they included a range of objects such as furniture, thus, not restricted only to the field of the fine arts. However, the author understands that modernity has rejected this utilitarian mission of public art positioning the practice under the aesthetic realm. More recently, public art has released its social, utilitarian and ludic function that links such manifestation to life.

As for urban art, we cannot simply rely on a specific view of art as urban and a connection between the street and the gallery systems of recent urban practices. It is also related with other professions and it has also to do with urban design and urban planning. The term was first associated with the urban town planning of the cities of the late 19th and 20th century. Remesar (2016), quoting Choey (1989: 84), states that Art Urbain (Urban Art) means building and planning the space of cities such as they were theorised from Quattrocento and, gradually, put into practice during the Renaissance, the Classical Age and the Neoclassical Period. Thus, urban art does not refer only to art. In the minds of the public and even of many technicians, planning and urban art are one, and the same, and the city is considered a work of art. Moreover, accordingly to the author, the Art Public movement, in the late nineteenth century, has brought the emergence of concepts such as Art Public (in the Francophone area), Civic Art (in the States) and Civic Design (in Britain). These concepts revolve around the idea of the need for a “civic aesthetics” (Remesar, 2016). Accordingly, urbanism directs the evolution of a city. Urban Art is the complement: it achieves the harmonious composition of spaces and traffic and the study of volumes in relation with the free spaces for the public. Widely applied in the reconstruction of the cities, urban art will be one of the possible solutions to equip cities and rural areas. Again, as we mention in relation to public art, references to urban art should take in consideration other previous terminologies even if not meaning the same urban practices. And again, the exercise of contrasting to define something must also need a more completed knowledge of what such is not.

Swapping street, to public or urban, the word art remains. If we trace back such meaning to antiquity, we may found it as the human activity of a skilled person that is incised in a certain practice recognised by others. Indeed, in the words of Henri Lefebvre: it is a “supreme illusion to defer to architects, urbanists or planners as being experts or ultimate authorities in matters relating to space”. Rather, as urban practitioners, we may understand the city as an historical structure rooted in geography, myths, and the economic dynamics. It is also a live experience product moulded by societal, political, and cultural hegemonic projects. It surpasses the human time lives but stands for the memories of the people that habited and

confronted in it. In short, a live palimpsest. Therefore, the space of a city is a three-dimensional text of live history, messages and discursive practices, and many of the marks and traces remaining or archived stand for the representation of collective identities and cultures that contribute to this living experience.

Public art is a dynamic object of research, a conceptualization that changes over time due to its purpose for a given context, whether, social, cultural, or political. References to this terminology should consider the complexity of the contexts, object, and practices in public space. Antoni Remesar (2003) point to the social and cultural dynamics and fluxes of public art, allowing for a broader definition and interpretation, which accepts multiple combinations of interrelations between actors that participate, mould and are moulded by public spaces. Whether commissioned or not, street/urban artists act in the street and urban space is still the first site of the work. Even, if a private or public domain displays public artwork, we can see it and perceive the work, whether in a visible private space.

Historically, public spaces have been used as pedagogical places, even in dictatorships. Therefore, we cannot say that the Portuguese New State (1933-1969) public sculptures are not public art examples. This would demand the assumption that public art only happens in a democratic environment. Of course, this means that Portuguese public spaces of that time were rather political, then public (Mouffe 2009). However, regardless this dictatorship, as we argue, public art of the new state also performed counter hegemonic projects. An authoritarian state commissioned such production and used public spaces as national history classrooms, which made people to identify the heroes of the nation for such political regime. Artists who were against such political regime have use the governmental opportunity of commissioning to express their commitment with the people and express such social function of art.

Our understanding of public art goes beyond the definition of a practice that is sanctioned, commissioned and good for the public. Public art reflects dominant powers as it reflects the negativity of such. It may not be approved by the public and be imposed to people, through models of society that are learned, apprehended, understood, practiced, rejected, contested and undermined. Public space is a play of antagonist practices and hegemonic forces. This means to consider antagonist practices across time and space, not excluding the conflicts they embodied and recognize the need for a plurality of interventions to act. As Mouffe points out (2009), the identity of a given public space is a function of its public, and reciprocally the identity of the public is at stake in the way the public space is constructed, through processes of identification. She specifies that, within such processes, “the ‘them’ is the condition of possibility of the ‘we’, its ‘constitutive outside’”. In that, the composition of a specific ‘we’ is always determined by the type of ‘them’ “from which it is distinguished.

We think that by stigmatizing public art in order to establish a contrast to street art, we are erasing the hegemonic forces at play and the battles that lead to the dominant public art expressions, as if such denouncing expressions hold the truth. We agree with Mouffe when she says: “there is too much emphasis on ‘dis-identification’ at the expense of ‘re-identification’”. Such perspectives, while claiming to be very radical, remain trapped within a very deterministic framework according to which the negative gesture is, in itself, enough to bring about the emergence of a new form of subjectivity; as if this subjectivity was already latent, ready to emerge as soon as the weight of the dominant ideology would have been lifted.

FROM STATUEMANIA TO MURALMANIA

Let us reflect from the point of a singularity that holds the issues we have previously addressed by foregrounding the potentialities of considering the physical site of the work, materiality, process, and ways of engagement the work performs: the recent phenomenon of mural.

The urban landscape offers us representation of many typologies of artistic intervention, which were meaningful for different hegemonic projects represented in public spaces. Statuemanía, a phenomenon occurring in the statuary of the 19th century and 20th century European public spaces, has led to controversial perspectives against decoration and placement of art works in public spaces (Agullion, 1988 or Pessard,

1911]). Nevertheless, today, busts and statues continued to be a form of remembrance of a person and represent certain collective identities. Abstract public sculpture has made its entry into the 20th century and commissioned initiatives; today, this form was adopted for different purposes and spaces. Nowadays, we also assist the rebirth of mural whether as an illegal or legal intervention. If we compare to other materializations in public spaces, murals are fitting the demands of a digital society, framed by the globalized city environment, as we argued previously. Another attribute for its popular materialization resides in the easy way to happen (illegal or legal) and the powerful communication tool, both being understood simultaneously as work in progress and as result, and the documentation of the process of making as product, which is now part of the aesthetic experience.

Indeed, certain public art initiatives may be strongly dependent on political and administrative divisions. The budgets for the making and siting of public art may represent very high costs that are prohibitive for several communities. In part, mural work depends much more on the virtuosity of the practitioner and both self-authorized and commissioned projects involve affordable budgets whether for the municipalities, community neighborhoods, or the self-practitioner. Within the conditions of creating an ephemeral work, there is no initial pressure and demand for a regular maintenance of it. In addition, mural have the potential to create in a few weeks, in front of the passers-by, a theatrical change in the visual landscape happens across time and space. Affordable budgets, powerful instrument of and for communication, and suitable for urban digital culture are main ingredients for its popularity today. Due to this, such typology of intervention gave rise to a contagious *muralmania* across many cities and villages, as cities of tattoos. Today, the urban murals image also reflects the immediate modes of reading the city in order to catch meanings, thus, echoing the shift from the linguistic world towards an image readable world. Modern urban murals did often-privileged groups of people compositions, sequences of characters, symbolic objects in a setting, integrated in the architectural design of a building, and readable from left to right as written elements of a page. A great part of recent murals discards one point perspective as a compositional scheme, and privileged single elaborated characters axonometric or two points perspective, especially, regarding a *tromp l'oeil* or birds eye view. In such, the naked wall, the solid colors, or graphic patterns stand as the background scenario.

27

Web search engines evidence mural as the most foregrounded intervention of public art, urban art or street art. The recent rebirth of mural has also been called as new muralism (Besser 2009) acknowledging that we are facing a phenomenon that verdicts death to old muralism, referred as the Mexican muralism movement and its afterwards effects on mural practice. Again, in this case, we think that we are only identifying a mural activity, as we can point other mural expressions as contemporary to the Mexican muralist movement of the 20th century. Mural metal assemblages, concrete bas-reliefs, tiles and sgraffito are examples of other media assisting such interventions and sometimes inscribed in other collective identities. We understand that mural is an activity that is just not restricted to painting and the practitioner can express his or her practice in different media. The opposition between muralism/new muralism as a “we” and “others” exercise, is only reduced to mural painting examples.

Besides a practice comprising much of the techniques of the fine arts painting, we also acknowledge that mural is also a typology of intervention in public spaces with a long life in the virtual environment. If we look to reception and dissemination of public, urban, or street art, on the Internet search engines and social networks, where globally lies the visibility of these expressions to the audiences, we recognise that most of the images are of urban murals. Technologies of communication play here a decisive role in the dissemination of such urban artifacts and potentiate other levels of interaction and engagement. Nevertheless, public art dissemination has always depended on the existing technology and immersed in visual culture. As we saw, the images of public art, the postcards, telegrams, stereoscopic books of monuments, or even the wrapping papers of pastries, in the era of analogic printing, we see now the social networks, web 2.0, geo-referenced systems, and devices and touch screens, disseminate and altered the perception of time and space of the work displayed in public spaces. Digital landscape has change the cities but smart cities are still cities with physical and virtual infrastructures as channels of complementary and contaminated dissemination. Acknowledging that we are facing a new paradigm with the digital medialization of the urban landscape, do we need to change the word “city”?

FINAL REMARKS

Recent literature that explores the phenomenon of visual urban manifestations, practices, groups and individuals, offers a description of one of the possible frames and concepts for public art. Public art is roughly an intervention that beautifies the urban landscape, arises civic engagement and public safety, and promotes new economic development to the area. We have argued that this is just a picture of one of the collective identities that express their practices through public art. Regarding radicalizing difference, we neglect many instances that are at play as antagonist to such picture. Another aspect we bring is the need to enlarge the epistemological horizon when considering such recent visual urban art practices. The making, the type of interventions, the urban fabric displays are not the core subject, because the research insight is dominated by the observation and role-playing as "if", in the field of social sciences and humanities.

Our aim is not to devise and recommend a conceptual framework or methodological rules for the investigation on urban (art) practices. It is, rather, to enhance and work also with dimensions that as researchers/artists/teachers we feel that are at need to unfold correspondences, interrelations for other/and with other fields of knowledge. It is to work towards an expanded epistemological horizon of research and knowledge. In our perspective, the exercise of contrasting recent urban practices and public art only emphasises one directional view of it. This is partly true if we consider public art definition driven from the national endowment for the arts, the 1% regulations for interventions in building façades, as commissioned and sanctioned works within a public art system, through the instances that control and regulate public spaces. Nevertheless, mainly focused on defining urban art or street art, literature in urban and visual studies examines public art as a static object, as if such practice corresponds to a commissioned and programmed activity well framed and supported by cultural institutions, local authorities, and global companies. Such framing of public art certainly helps to foreground the origins and reasons to its birth and from contestation. In such reflexions, the arguments need to play visibly with ambiguity, transgression, the speculations about authorship and legitimization and contrast with institutionalized practices. In the era of the post-truth, the tracing of the origins and reviews of such terminologies are in need to the study and reflexion about urban art practices. Cities, as lived palimpsests, offer us materiality and indexations of messages, discursive practices, dominant and counter hegemonic powers, and their moulded identities. We acknowledge public space as the site where different counter-hegemonic projects play and opposition occurs.

The digital media highlight precisely the communicational function of the walls of the cities, which brought mural as a communication tool of the voice of those who intervene in the urban environment and picture the city mood. We consider mural as a city screen for political dialogue and agonist visual practices. As a typology of intervention with aesthetic qualities and with a functionality, mural practice possesses ancestral roots in human activities and it is inscribed in the history of painting, which is appropriated today, in dismiss of other typologies, from urban practitioners that have been elected, foregrounded, missed or erased in past. Although, there is an excluded part in the research frame of recent urban visual practices, mural is an activity foregrounded in different urban practices and a typology of intervention in which individuals inscribe their beliefs and thoughts, expressing their communicational, political, societal, instrumental nature, and views of the world.

BIBLIOGRAPHY

- ABREU, J. G. As Origens Históricas da Arte Pública, *Convocarte*, nº 1, Arte Pública, 2015, [Consultado 02-02-2017] Disponível em http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2015/12/Convocarte_1_site.pdf
- AGULHON, M. *La statuomanie et l'histoire*. In : *Histoire Vagabonde I: Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris : Gallimard, 1988, p. 137-185.
- [BACHARACH](#), S. Street Art and Consent, *British Journal of Aesthetics* (2015) 55 (4): 481- 495, *Oxford: Journal of Aesthetics*, 2015, Cambridge: *Journal of Economics*, 2010.
- BADIOU, A. *Being and Event*. London: Continuum, 2007.

- BAKER, S. *Surrealism, History and Revolution*, Oxford: Peter Lang, 2007.
- BENGSTEN, P. Beyond the Public Art Machine: A Critical Examination of Street Art as Public Art, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 82:2, 63-80, Järfälla: Journal of Art History Taylor & Francis Group, 2014.
- BENGSTEN, P. *Stealing from the public: The value of street art taken from the street*, In the Routledge Handbook of Graffiti and Street Art, pp.416-428, London: Routledge, 2016.
- BESSER, J. *Muralismo Morte: The Rebirth of Muralism in Contemporary Urban Art*. Berlin: From Here to Fame Publishing, 2010.
- BISHOP, C. *Antagonism and Relational Aesthetics*, [Consultado 05-02-2017] Disponível em <http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf>
- BOUCHIER, M. Visites, Déambulations, Dérives – Paris, une Ville sans Coordonnées. In : *Cartographies Littéraire*, [sous la direction de Crystel Poinçonnet et Chantal, Paris : Editions Le manuscrit, 2006 <https://territoiresthetiques.files.wordpress.com/2014/01/visites-dc3a9ambulations-dc3a9rives-paris-une-ville-sans-coordonnc3a9e-2006.pdf>
- CARERI, F. *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- CARTIERE, C. & [ZEBRACKI](#), M. *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion*, Oxon: Routledge, 2016.
- CARTIERE, C. & WILLIS, S. *The Practice of Public Art*, New York: Routledge, 2008.
- COESSENS, K., Darla C. and Douglas, A. *The Artistic Turn*, Ghent: Orpheus Institute, 2009.
- FRAYLING, C. Research in Art and Design, London: *Research Papers of the College of Art and Design* n°1, 1993.
- DE LANDA, M. *A Thousand Years of Nonlinear History*, New York: Zone
- DOUGLAS, A., Scopa, Gray, C. *Research through practice: positioning the practitioner as researcher*, University of Dundee, UK, [Consultado 21-01-2017] Disponível em https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0018/12285/WPIAAD_vol1_douglas_scopa_gray.pdf
- ELIAS, H. & MARQUES, I. *El arte publico durante el regimen del Estado Novo en Lisboa, in El artista ante la ditadura: La representación del dolor*, Granada: Ed. Universitarias, 2017, ISBN é 978-84-944433-4-3
- ELIAS, H. [C] Artografias de uma prática artística reflexiva, *Actas da conferência do O cru e o Cozido*, Montemor o Novo, 2015.
- ELIAS, H. *Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa : Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2008. Tese de Doutoramento [Consultado 21-01-2017] Disponível em <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35438>
- ELIAS, H. From squares to walls: contemporary murals of Os Gémeos, Nunca and Bicicleta sem Freio in Lisbon. In: *Urban Creativity journal n. 1 vol 2 Places and non-places*. Lisbon: Urban Creativity, pp. 42-49. [Consultado 02-02-2017] Disponível em www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/210727553/journal2015_v1_n2_web_final_upt1.pdf
- ELIAS, H., MARQUES, I., & LEONOR, S, Public Art in the Portuguese - Brazilian cultural relationships: themes, means and discourses. (1940-2010). In: *Public Art in Latin America*. Santiago: Ed. Universitarias Adolfo Ibanez, Santiago do Chile, 2013.
- ELIAS, Helena; MARQUES, Inês. «Interventions in situ à Lisbonne : étude des cas d'Os Gémeos, de Vhils, de Bicicleta sem Freio et de Nunca». In *Cahiers de Narratologie – Analyse et Theorie narratives - 2016 Street Art – 2* [Consultado 10-02-2017] Disponível em <http://narratologie.revues.org/7515>
- HELGUERA, P. *Education for social engaged art*, New York, Jorge Pinto Books, 2011.
- HOLLEVOET, C. (1995) Quand l'objet de l'art est la démarche – Flâneries, dérives et autres déambulations. In *Exposé, n° 2*, p. 112-123.
- HOBSBAWM, E. *Declínio e queda das vanguardas do século XX, atrás dos tempos*, Porto: Campo das Letras, 2001.
- [INGOLD](#), T. The textility of making, *Journal of Economics*, n 34, pp 91-102, Cambridge: Cambridge press, 2013.
- KRESS, G. & van LEEUWEEN, *Reading images: the grammar of visual design*, London: Routledge, 1996.
- KWON, M., *One Place after another, Site-specific art and locational identity*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2002.

- LEWISOHN, C. *Street Art: The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing, 2008.
- MARQUES, Inês. *Arte e habitação em Lisboa 1945-1965*. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2012, Tese de Doutoramento.
- MIRZOEFF, *The visual culture reader*, London: Routledge, 1998.
- MOUFFE, C. Which public space for critical artistic practices? Conference paper [Consultado 14-02-2017] Disponível em, https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf
- National Endowment for the Arts: a history, 1965–2008/ [Consultado 12-02-2017] Disponível em <https://www.arts.gov/sites/default/files/nea-history-1965-2008.pdf>
- PESSARD, G. *Statuomanie Parisienne – Etude critique sur l’abus des statues*, Paris, 1911.
- REMESAR, A. City Aesthetics to and from. On new urban decorium? In Wioletta Kazimierska -Jerzick and Agnieszka Gralinska-Toborek (ED) *The Aesthetic Energy of the City*”, Lodz: University of Lodz, 2016.
- SCHACTER, R, *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon*, Oxon: Routledge, 2016.

STREET ISOTOPIES. PUBLIC ART AND URBAN SEMIOTICS

GIOVANNA COSTANZA MELI

University of Rome La Sapienza

ABSTRACT

This research focuses on the relationship between Public Art and the city understood as a text and as a discours. By considering the narrative structure of the city from a semiotic perspective, we will highlight some of the isotopies (fundamental primary relations) which are responsible for the coherence of meaning within the urban landscape. The case studies analysed in the paper suggest that art practices always share the same narration with the city. We aim to show how these art projects are able to interact with the urban text, with its representation and consolidated images in order to employ different and contradictory interpretations or reformulate common space. By using polysemic languages, critical cartography and performative strategies, these workshop based practices aim to stimulate an unconventional mode of inhabitation and new visions of the future.

KEYWORDS

Language; Polylogic Space; Urban Semiotics; Isotopy; Relational Art; Workshop; Cartography.

RESUMO

A pesquisa apresentada aborda a relação entre a Arte Pública e a cidade entendida como texto e discurso. Considerando a estrutura narrativa da cidade, de uma perspectiva semiótica, destacaremos algumas isotopias (relações primárias fundamentais) responsáveis pela coerência de significado na paisagem urbana. Os casos analisados que a arte partilha sempre a mesma narrativa no interior da cidade. Pretendemos mostrar como os projectos artísticos interagem com o texto urbano, com a sua representação e com imagens consolidadas, com recurso a diferentes e contraditórias interpretações com reformulando o espaço comum. Utilizando linguagens polissêmicas, cartografia crítica e estratégias performativas, as práticas de workshop pretendem estimular modos não convencionais do habitar e novas visões do futuro.

PALAVRAS-CHAVE

Linguagem; Espaço Polilógico; Semiótica Urbana; Isotopia; Arte Relacional; Workshop; Cartografia.

INTRODUCTION

In an age where the image of the city, together with the most coherent modern spacial arrangements focused on the idea of a controllable progress have shattered, it is always difficult to define the urban landscape. New socio economic equilibriums have determined the expansion and fragmentation of the resources, which the urban structure had previously contained. The essence of the city has started to fall apart, creating a model of cohabitation and organization, which contradicts every static representation. In the analysis of this concept, architectural theory employ the notion of "infinite city" or *Anticittà* (Boeri 2011). In this study we refer to the researchers of urban semiotics. They define the city as a "polylogic" space, where everything is potentially connected to itself. In this context, common spaces such as squares, streets and markets have lost centrality in favour of the so called *infra-luoghi* (Trillo, Zanni 2010). Structure has been superseded by infra-structure and the confines have lost their purpose from a geographic and semantic point of view.

Presented with an unstable context in constant redefinition, which then is the reference point for contemporary art?

In the 1980s and 90s, the artistic actions in public space come in two types, the first is characterized by celebrative or commemorative function (institutional commissions), and the second by "Institutional critique" or processes of re-appropriation. In this paper we propose a third avenue: that which here we define as "narrative" which is expressed by workshop practice. The term "narrative" does not refer to the artwork in itself, but to the capacity of the interaction with the city, understood as a text [stated], and as a discourse [utterance]. The discourse, understood as peoples everyday practice in the city, can interact with the text as a reformulation. The path of individuals and communities [real, virtual, nomadic, provisional or intercultural] re-semanticises the space and creates narratives.

The artistic workshop practices which we show analyze manifestations and characters of any of the contexts to reach the most profound level of this narrative: or rather, the Isotopies of the city. These are fundamental primary relations such as nature/culture, individual/society, liberty/responsibility, speed/slowness and text/context. From these we derive other specific relations, which we identify in the proposed examples.

CRITICAL CARTOGRAPHY ON THE WEB - THE WORKSHOPS OF ROGELIO LÓPEZ CUENCA

Isotopies: chaos/order; place/non-place; real/virtual; artist/community; centre/peripheral; artwork/beneficiary; memory/repression.

Thematic roles: inhabitant/citizen; artist/community

The reflexion of Rogelio López Cuenca focuses on the concept of place and non-place, of inhabitant and citizen, of social identity and of inter-culture. According to him these notions should be discussed as artistic research that conjugate theory and praxis. For many years the artist has carried out historic-anthropologic research concerning the subject of maps, with particular attention paid to the ideological components which accompany the writings of the urban space. His research has been developed in an international context, from his place of birth, Spain, to his experiences in Rome, Mexico City, Mataró and Valparaíso.

32



Figure 1 - Rogelio Lopez Cuenca - *Mataró*.

Common to this project is the analysis of the dynamic of the citizens, tourists and institutions within the urban evolution. The artist focuses on highlighting the specifics (economic condition, social class divisions) and the crucial moments of local history. The purpose of this research is to access the recent memory of the city to verify thereabouts from the events what is kept and what disappears from the collective conscience. As a result of this contemporary art assumes the role of witness to public or individual actions, which characterize community life.

THE MAP

Ambiguous *dispositif*, conscious tools, view of the world. Rogelio López Cuenca analyses the map for its political and social implications, and defines it as “place of contradiction”. The study of the map of the city is concerned with urban space although it is carried out in a different, virtual, public space: the internet. According to Cuenca the participation of the inhabitants is important. Throughout the workshops he invites inhabitants to contribute to the design of the map, from the preliminary phase of the study of the territory, to the graphic elaboration. The authors choice inevitably deals with the complexity of the city reality where the pre established histories, official presentations and consolidated images (in most cases the dominant culture) are present.

The artist highlights the mimetic characteristics and collective participation in the cartography. This ensures that the work is inserted in the non specific artistic distribution channels and the participants benefit from the artworks without prejudice. The map has other strengths, which can support a non-linear narrative and can employ different and contradictory perspectives. The map is “a multiple, reticular and rhizomatic narrative whose paternity comes from the reader” (López Cuenca, interviewed by the author).

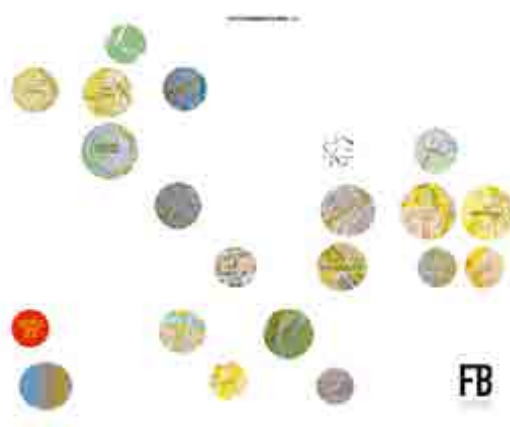


Figure 2 - Rogelio Lopez Cuenca - *Mappa di Roma*, 2007.



Figure 3 - Rogelio Lopez Cuenca - *Mappa di Roma*, 2007.



Figure 4 - Rogelio Lopez Cuenca - *Mappa di Roma*, 2007.

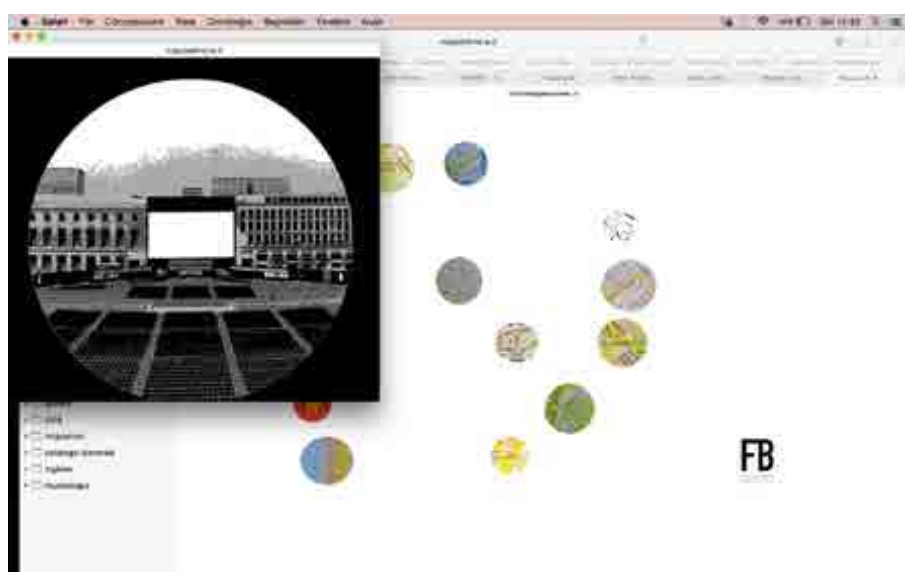


Figure 5 - Rogelio Lopez Cuenca - *Mappa di Roma*, 2007.

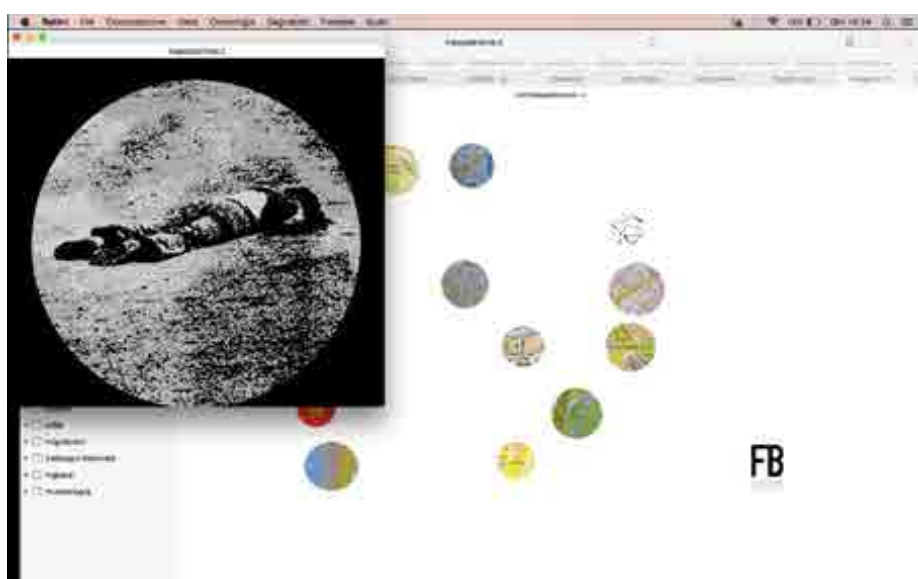


Figure 6 - Rogelio Lopez Cuenca - *Mappa di Roma*, 2007.

The project "Mappa di Roma" was carried out in 2007 under commission of the Fondazione Baruchello in Rome during a research seminar curated by Carla Subrizi. During this event the city of Rome and its tense political situation (student protests and terrorist attempts) in the 1970s were discussed.

The home page of the website is a map which allows you travel virtually through a geographic space. With each movement of the mouse the scene is activated and modified as it would with an interactive tourist map but with a slight difference. In place of the names and icons, which indicate the monuments, we find uncommon images: portraits of people, photographs of anonymous buildings and unrecognizable places. Each of these images has a link, which allows you to begin the exploration. It is not a linear itinerary; the city does not appear in an immediately intuitive way. Even though the structure of the website is simple, it can be confusing for the user to decipher information: fragments of history, images, road signs, newspaper photographs and cuttings, glimpses of streets and buildings. Each element superimposes itself over the other preventing immediate comprehension. Each place which the visitor decides to virtually enter is characterized by an icon, continually acquiring clarity between the text and the image as the search advances.

The texts from newspapers, books and magazines have the same graphic set up of equal importance so as not to give preference to any particular subject which may, in the original order of their sources, have political motivations.

As the curator of the project has highlighted, working with periods characterized by dispute, creative revolt, self organization and counter culture, one is urged to reason in a way where the collective imagination selects the historic events, and decides what is conveyed by its visual form. On the other hand it invites one to question the way in which these events become void and transform to become "iconic", synthesizing and annulling their meaning. The artist wants to shed light on how, on the one hand, society selects and celebrates, and on the other, how it marginalizes and forgets.

The cartographic rewrite recognizes and problematizes the identity of places by means of accumulated signs, and those forgotten through suppression. In this way, the factors, which determine this suppression can be investigated. The narrative of the city by the current subjects develops by means of a new code, which belongs equally to the workshop collective as to the global internet users. This code has in itself an ulterior contradiction, which is linguistic being that the internet is constructed in a language which is considered shared, but has a hidden communicative strategy within the smallest details. In 2007, before the appearance of social networks, the construction of a network as a critical and non illustrative map, without commercial purposes or propaganda, was a perceptive short circuit aimed towards a complex reading of the deeper levels of urban narrative.

35

THE BODY AND THE CITY - THE WORKSHOP AND THE PERFORMANCE OF ELISABETTA CONSONNI IN MILAN

Isotopies: space/time, speed/slowness, individual/society

Thematic role: inhabitant/citizen, artist/community

May 15th 2016, in the urban area of Solari-Tortona in Milan, a group of astronauts dressed in their white, bulky space suits with transparent helmets, moved in slow motion through the streets. This performance was devised by choreographer Elisabetta Consonni and curated by the cultural association, Connecting Cultures in Milan.



Figure 7 - Elisabetta Consonni - *Il Secondo Paradosso di Zenone*, 2016.

The performance “Il Secondo Paradosso di Zenone” only lasted an afternoon but is the result of 8 months work, carried out by the social and artistic project Dencity, in collaboration with MuseoLab6/MUMI-Eco-museo, Milano Sud.

According to the author, this performance is an opportunity to distance oneself from the frenetic rhythm of the city, and to enjoy its resources at a slower pace. The aim of the project is to stimulate an unconventional mode of inhabitation. For the artist, the slowness is not a limitation but is something which allows “profundity gain, reflexion, and quality of relations”.

36

The project is aimed towards the residents of the neighborhood; children, customers of local businesses, visitors of the areas museums, and also young artists, dancers and students.

We can see in this project two main aspects: slowness as a philosophical praxis and the body-city relationship. The parade is in fact an event, which is characterized by soft mobility, but at the same time is a discipline whose main methodology is in the workshop. The artist involves diverse groups of inhabitants in courses in education in slowness. As a result of the collective play people are stimulated so as to enjoy their city, reclaiming the public space thanks to their own bodies.

In this project, the body-city relationship has an ambivalent function: on the one hand it aims to stimulate the awareness of urban resources and contradictions, and on the other hand it proposes an interaction with public politics directed towards “soft mobility”, recently introduced to the area. The route of the performance passed through recently regenerated areas, including a stage of the new cycle lane. One of the aims is to raise awareness of the processes of change taking place in the landscape, what they mean and what they entail in a specific context.

The area of Solari-Savona-Tortona has undergone different stages of gentrification over the last 25 years that have enhanced the local economy through the design industry, fashion and communication. At the same time, as noted by the research agency Connecting Cultures, responsible for the artistic project, the redevelopment of important buildings by prestigious architects, has “stiffened” the area and has therefore lost its experimental nature. Much of the industrial archaeological heritage has in fact turned into a series of “closed fortresses”.

The objective of this artistic intervention was to bring together the different local people to promote a common project. The associations and the different players in the territory were therefore invited to contribute to/participate in all stages of the preliminary investigation and to benefit from the final results. The stu-

dents of Aesthetic Anthropology from the Milano Bicocca University carried out research about slowness as a measure of time of relationships; Connecting Cultures proposed a seminar lasting two days about the dynamics of groups; the aim of the involved theatrical companies, dance schools, and social mediators was to create activities to raise awareness amongst the inhabitants towards artistic practices. The creation of the costumes worn by the astronauts in the performance was also the result of a tailoring workshop in the Milan prison of San Vittore.

SPACE/TIME

This experiment by Elisabetta Consonni was a way of verifying the various meanings that corporeality expresses within a certain space and time. The space-time relationship is an essential isotopy of the narration, which this project develops on an individual and collective path within the city. This experience is often assumed rather than acted by individuals because it depends on standards, which regulate behaviour and establish the daily use of the city and the streets, which are characterized by efficiency and functionality. Learning to make a very slow movement and use it collectively can help to confirm its own presence inside its own space in order to escape a frenetic rhythm and hetero-direction and to practice the exercise of difference.

The body is the first place of cultural representation and also of repression, of censorship and of the norms, which characterize the urban experience as social experience. Thanks to its real and physical dimension, the performance can act directly upon people's lives, contributing on an emotional level to highlight perceptions and customs and reinforcing awareness of its own role within the space.

On the afternoon of 15th May 2016, as the group of astronauts crossed the city, a part of the neighbourhood exercised their own daily activities using an alternative rhythm. The slow gesture of an ice-cream seller giving a customer an ice-cream cone, using a pedestrian crossing extremely slowly and waiting for a bus are some of the actions which halted the city of Milan. Throughout this practice of slowness, the elderly, the children, the inhabitants, the shop owners and the tourists were linked by this experience, which disturbed the rhythm of activities. Is a city in slow motion perhaps a non-city? How many experiences and narratives are hidden within the practice of an oxymoron?

37

CONCLUSION

The art-society relationship is the basis of artistic practice "community based", which is directed towards the urban space. These projects carry with them different types of commission, production, fruition and communication that are an articulation of that primary relationship and its meaning. The hypothesis of this proposed analysis within urban semiotics interprets the art-city relationship as a narration, underlining the isotopies. The poetic, aesthetic and social components of an artistic practice that is constructed throughout by means of a web of relationships in a specific space, insert themselves in these isotopies.

One of the possible conclusions of this study refers to the relationship between space and time in these projects. We have found out two main components: on the one hand the dialectic between permanence and transformation, which refers to the physical appearance of the urban landscape and to its memories; on the other hand, the duration, which is the condition of development and continuity of the projects. If it is true that public art was born as an aesthetic approach it is important to highlight the value that the temporality assumes thanks to the recuperation of histories, testimonies and traces of the city, or the experiences and actions.

This approach, which is not only site specific but also durational-specific permits the validation of the factor of time in short-term projects. The concepts of geographic and philosophic origins such as "timescape" (Adam 1998), time-space (May, Thrift 2001), "thirdspace" (Soja 1996) have been integrated by the theory of public art in order to surpass the dichotomy between the spatial vision and the temporal one that char-

acterizes the artistic approach to the territory. These projects do not recount space but produce space as practiced and lived; they offer an inter-relational space, which includes the individuals and communities in a process, in other words, a time. The notion of public space is necessarily complemented by “public time” (Lynch 1972). The body also enters into this narration: topographic meaning that has always characterized the body as a “measure” of the world which enriches itself thanks to the different experiences of temporality that art proposes. The body moves in this way in the city, altering its rhythms, creating new positions and new social roles.

BIBLIOGRAPHY

- Adam B., *Timescapes of modernity: The Environment and Invisible Hazards*, Routledge, London 1998.
- Boeri S., *L'Anticittà*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Birrozi C., Pugliese M., A Cura di, *L'arte Pubblica Nello Spazio Urbano. Committenti, Artisti, Fruttori*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Carlson A., Berleant A., *The Aesthetics of Natural Environments*, Broadview Press, 2004.
- Doherty C., O'Neill P., *Locating the Producers. Durational Approach to Public Art*, Antennae Valiz, Amsterdam 2011.
- Frudà L., *La Distanza Sociale. Le Città Italiane tra Spazio Fisico e Spazio Socio-culturale*, Franco Angeli, Milano 2007.
- Gravano V., *Paesaggi attivi. Saggio Contro la Contemplazione*, Costa & Nolan, Milano 2008.
- Hassan R., *Globalization and the “Temporal Turn: Trends and Issues in Time studies*, The Korean Journal of Policy Studies, vol. 25,2010, no. 2, pp. 83–92.
- Lynch K., *What Time Is This Place?*, Cambridge, MA, MIT Press, 1972.
- Marrone G., Spezzini I., curated by, *Senso e Metropoli. Per una Semiotica Posturbana*, Meltemi editore, Roma 2006.
- Phillips P.C., *Temporality and Public Art, Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, eds. Harriet Seine F., and Webster S., Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1992.
- Rugg J., *Introduction to Exploring Site-Specific Art. Issue of Space and Internationalism*, I.B. Tauris, London – NY 2010.
- Quirós K.; Imhoff A., *Géo-esthétique*, Éditions B42, L'ESACM, ENSA Dijon. 2014.
- Soja E., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden, MA, Oxford, Blackwell, 1996, pp. 55-57.
- Vitta M., *Il Paesaggio. Una Storia fra Natura e Architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2005.

O *SCRIPTO* - MONUMENTO COMO INSTAURAÇÃO POÉTICA E UTÓPICA – A MONUMENTALIDADE NA ERA DA DESMATERIALIZAÇÃO DA ARTE

ADÉLIA SANTOS COSTA

FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

RESUMO

Os estudos realizados durante esta investigação, tanto na componente escrita como na componente projectual, tiveram o objectivo de entender as diversas metamorfoses que um monumento poderá assumir. Neste sentido, a investigação teve como intenção registar ilações que permitissem contribuir para um novo entendimento sobre a ideia monumental. A palavra escrita é, assim, percebida como dispositivo de inscrição e o *Scripto*-Monumento como indução de uma outra monumentalidade – como poética do futuro e utopia.

PALAVRAS-CHAVE

Scripto-Monumento; Palavra; Escrita; Arte; Tempo; Ser Humano.

ABSTRACT

During this investigation the studies carried out, in both the writing component and in the projectual component, had the objective to understand the different metamorphoses that a monument assumes. In this sense, the present investigation had the intention to record conclusions that could contribute to a new understanding about the monumental idea. The written word is, therefore, perceived as an inscription device and the *Scripto*-Monument as an induction of another monumentality - as a poetic of future and utopia.

39

KEYWORDS

Scripto-Monument; Word; Writing; Art; Time; Human Being.

INTRODUÇÃO

“O *Scripto*-Monumento como inscrição poética e utópica – A monumentalidade na era da desmaterialização da arte” apresenta-se como um trabalho teórico-prático de investigação que pretendeu pensar numa ideia de monumento que não se prendesse a critérios determinados pela História; mas como algo que poderá ir além de si mesmo (isto é, que visa transcender-se), enquanto dispositivo de inscrição do ser humano.

Através de uma metodologia pluridisciplinar e integrante, foram feitas pesquisas no âmbito da Estética, Filosofia, Artes Plásticas e Arte Pública de forma a alcançar reflexões que pressupusessem o monumento como forma de arte contemporânea.

Desta forma, a investigação começa por fazer uma breve reflexão sobre aquilo que poderá ser considerado como monumento, analisando algumas das filosofias e pensamentos que o circundam e destacando alguns estudos de caso e resultados artísticos autorais obtidos.

Ao falar-se sobre o ser humano crê-se que será importante esclarecer que tal não se refere à entidade cívica ou ao corpo social de indivíduos. Mas sim, ao que poderá ser entendido como corpo consciente, inconsciente e supraconsciente.

Deste modo, foram várias as questões e perguntas que surgiram ao longo do percurso da investigação: de que forma poderá a escrita revelar-se como meio de inscrição do ser humano no mundo através de um monumento? De que maneira poderá o monumento ir além de si mesmo e instituir-se enquanto indutor poético de desejos e sonhos anónimos? Poderá o monumento representar-se como pensamento, ideia e abertura para novas possibilidades de inserção e compreensão?

Jacques Derrida em *“Che cos’è la poesia?”* refere que a palavra não é apenas palavra pois ela *absorve*. Se a palavra pode absorver, poderá ela inscrever-se e ir além de si mesma?

Em o *“Diário de Anne Frank”*, a autora revela e transporta o ser através da escrita. Tudo o que Anne conhecia foi inscrito na realidade e transportado até aos dias de hoje.

A palavra escrita começou, assim, a ser percepcionada durante a investigação como um elemento que faz parte do ser humano. Sendo uma forma de linguagem, a palavra escrita passou a ser o centro de todo o estudo, e testemunhos e textos passaram a ser vistos como uma marca anónima, perscrutadora e não-corpórea que regista e afirma a existência do ser.

Com as questões e ideias suscitadas por Jacques Derrida e Anne Frank, julga-se necessário compreender se o monumento poderá ser algo mais do que uma estátua e se ele poderá pertencer àquilo que não se vê – ao invisível.

40

Para responder a tais perguntas, é essencial entender a etimologia de monumento:

*“Monumento Do lat. monumentu -, tudo o que lembra alguém ou alguma coisa, o que perpetua uma recordação, qualquer monumento comemorativo, [...]; monumento fúnebre; monumentos escritos; marca, sinal por onde se pode fazer um reconhecimento, uma identificação [...]”*¹

Por outro lado, segundo Odon Vallet, o vocábulo *monumento* é visto como:

*“[...] um termo derivado do verbo monere que por sua vez exprime “uma atenção solicitada, um pensamento virado para o passado, mas também uma advertência para o futuro, uma monição contra o esquecimento [...]”*²

Enquanto forma, pensamento e objecto, o monumento tem a capacidade extraordinária de relembrar um evento ou uma pessoa e a possibilidade de perpetuar uma dada mensagem. Esta mensagem poderá surgir através de diversos horizontes temporais. Passado, Presente e Futuro poderão fazer parte de um mesmo corpo espaço-temporal: o monumento³.

Sabe-se que o monumento era entendido (noutros tempos) como um sinal de memória: algo que fazia parte dos mausoléus. Portanto, como uma celebração dos mortos. Por outro lado, também se sabe que noutras culturas, como a religião budista, é pela cremação dos mortos que se preserva e celebra a memória. Os corpos cremados e transformados em cinzas são espalhados pela paisagem, adormecendo nela.

¹ José Pedro Machado. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. IV, Lisboa, Livros Horizonte, 1977, p. 162.

² Odon Vallet. «Les mots du monument». In *Cahiers de médiologie: N°7 La confusion des monuments*, éditions Gallimard, 1999, p. 21. [Consult. 13.10.2014]. http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/07_monuments/vallet.pdf

³ Adélia Santos Costa. *Primeiro desenho para uma filosofia Scripto-Monumental*, Porto, 2016, p. 15.

A monumentalidade do corpo que aqui se analisa não é revista num edifício ou escultura forjada para celebrar os mortos mas sim na sua invisibilidade que, neste caso, pertence à natureza quando estes corpos são sepultados pelo espalhar de cinzas – invisíveis a olho nu (Vallet, 1999: 22).

Desprendido das suas habituais formas e prisões, o monumento tem, por isso, a particularidade de se poder fazer existir enquanto mensagem. Como Vallet refere: “A noção de monumento demonstra tanto um princípio sensorial [visão] como intelectual [memória]. O monumento é, portanto, um sinal de memória [...]”.

A monumentalidade existe, então, tanto no universo do real como no reino da invisibilidade ou intangibilidade. O monumento poderá nascer assim que um mundo choca com o outro e proporciona inscrição – tal como nos dizia já Joseph Beuys quando afirma que um ser humano ao falar com outro cria uma forma de escultura. A letra e a palavra, a escrita e a impressão – um universo que se perpetua no outro através da sua imortalização ⁴.

O MONUMENTO

Segundo Vallet, o monumento poderá ser algo que tanto surge como uma atenção que se deu ao passado mas também como algo que poderá advertir o futuro. Como já anteriormente se referiu, Vallet argumenta num dos seus textos que na religião budista, depois da cremação dos mortos, a paisagem é transformada num túmulo onde as cinzas são libertadas. Invisível ao olho nu, este monumento poderia ser considerado como um monumento imaterial.

“[...] o monumento é um tronco caído de uma árvore, mas também pode ser uma semente santa, como se de um carvalho abatido viesse uma nova geração [...]”. (Vallet, 1999: 22)

Por outro lado, na sua ancestralidade, o monumento poderá também assumir outras hipóteses: as *Tábuas do Dez Mandamentos de Moisés*; a história narrada por Heródoto; ou *A Epopeia de Gilgamesh*, considerada a epopeia mais antiga do mundo.

A partir destes exemplos, entende-se que o monumento poderá ser também mensagem, como referiu Vallet. Desta forma, compreende-se que a hipótese de monumento poderá não se encerrar unicamente num objecto, mas na perpetuação da mensagem que é transmitida de geração em geração.

Se o monumento poderá transmitir uma memória ou recordação do passado, ele coloca a possibilidade de inscrever-se no ser humano. Deste modo, o monumento poderá conseguir inscrever-se na realidade intangível e pessoal que cada ser humano transporta consigo. A sua inscrição no mundo exterior poderá, então, ocorrer através da palavra escrita. Neste ponto, importa perceber qual a distinção entre um monumento e um memorial.

Arthur C. Danto afirmou em 1985: *“Erguemos monumentos para que possamos sempre lembrar e construímos memoriais para que nunca possamos esquecer.”*⁵

Enquanto que o monumento constitui-se como um marco importante para a História, sendo um suporte da memória e partilha individual e colectiva; memorial, segundo Danto, “ritualiza a rememoração e marca a realidade dos fins” (Danto, 1985: 152). O memorial não se institui, portanto, no seu esplendor mas sim na sua simplicidade.

No entanto, James E. Young explica que poderá não haver uma distinção exacta entre o monumento e o memorial. Porém, a conclusão a que se chega é que tanto monumento e memorial poderão pertencer a

⁴ Adélia Santos Costa. *O Scripto-Monumento como instauração poética e utópica – A monumentalidade na era da desmaterialização da arte*, Porto, 2015, p. 15.

⁵ Arthur C. Danto. «Vietnam Veterans Memorial». In *The Nation*, Nova Iorque, 31 de Agosto, 1985, pp. 152 – 155. [Consult. 09.01.2017]. http://hettingern.people.cofc.edu/Aesthetics_Fall_2010/Danto_Vietnam_Veteran's_Memorial.pdf

uma mesma dialética: da transmissão de mensagens e da narratividade ⁶. Serão as histórias que passam de geração em geração que transmitem o conhecimento de um indivíduo para o outro – e será aqui que poderá residir a diferença.

Ao colocar a hipótese de que um monumento e memória poderão realizar-se pelas histórias narradas e inscritas pela letra, pensa-se que será importante referenciar Alfred Hrdlicka.

“The Hamburg Firestorm” poderá ser visto como uma resposta à ofensiva frase colocada no monumento Nazi, de Richard Kohl, onde estão escritas as palavras: *“A Alemanha deve viver, mesmo que nós tenhamos que morrer”* ⁷.

Talvez, mais do que uma resposta ao monumental insulto que esta escultura representa para todos aqueles que viveram durante e posteriormente ao período nazi, *“The Hamburg Firestorm”* poderá ser visto como uma voz escultórica de todos aqueles que sofreram, foram torturados e mortos. Em vez de responder com violência, este contra-monumento revela o outro lado das infinitas histórias que fizeram parte do quotidiano de todos aqueles que viveram aquele tempo.

Rosalind Krauss, por outro lado, afirma que no final do séc. XIX, a lógica do monumento se desvanece devido à sua condição negativa e auto-referencial:

“[...] No final do século XIX presenciamos o desvanecimento da lógica do monumento [...] e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa — ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar [...] e extremamente auto-referencial.” ⁸

No entanto, questiona-se: será mesmo assim?

Henri Lefebvre, por seu lado, demonstra tanto o negativo como o positivo num monumento: é negativo, porque é repressivo; é positivo, porque é o único lugar da vida comum e colectiva que se pode imaginar ⁹.

42

“Os monumentos projectam sobre o terreno uma concepção de mundo [...] Eles sempre foram u-tópicos. Eles proclamavam em altura ou profundidade [...] seja o saber, a alegria, a esperança [...]”. (Lefebvre, 1970: 33 – 34)

Será exactamente neste ponto que esta investigação tenta chegar: o monumento poderá discursar a sua acção tanto na memória como no sonho colectivo e, talvez mesmo, anónimo. Ele poderá inscrever-se no mundo e no ser humano pois ele é testemunho cultural e espiritual.

Poderá, então, este objecto não ser o objecto em si mas um objecto *“para-si”* e, em última instância, um registo vivo, aberto e imaterial?

Régis Debray responde que o monumento poderá ser um *monumento-mensagem* (acontecimento histórico transmitido a gerações); um *monumento-forma* (construção histórica, edifício sem alma); e um *monumento-traço* (objecto sem características éticas ou estéticas) ¹⁰.

“[...] E dir-se-á que no monumento-forma, a pedra canta; que no monumento-mensagem, ela reza, ou declara; e que no monumento-traço, ela murmura, ou sussurra ao ouvido. Se a monumentalidade fosse uma ópera, nós faríamos do traço a récita, da forma a ária e da mensagem o coro.” (Debray, 1999: 34)

⁶ James E. Young. «Introduction». In *The Texture of Memory*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1993 p.3.

⁷ James E. Young. «The Countermonument». In *The Texture of Memory*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1993, p. 37 - tradução própria.

⁸ Rosalind Krauss. A escultura no campo ampliado. In *número 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio*, Rio de Janeiro, 1984. Originalmente publicado no número 8 de October, (pp. 31- 44), título original: “Sculpture in the Expanded Field”.

⁹ Henri Lefebvre. *La Révolution Urbaine*, Saint-Amand, Éditions Gallimard, 1970, p. 33.

¹⁰ Régis Debray. «Trace, forme ou message? ». In *Cahiers de médiologie: N°7 La confusion des monuments*, éditions Gallimard, 1999, pp. 30 – 34.

Nesta passagem, entende-se que o monumento, uma vez mais, poderá revelar-se na imaterialidade onde a inscrição do ser se institui e se perpetua na desmaterialização (da mensagem ao valor que subsiste no tempo).

Mesmo quando um monumento ou um memorial se fazem a partir de acontecimentos negativos, considera-se que existe também uma possibilidade de estes se instaurarem na realidade através de um valor colectivo, como explicou Lefebvre. Um valor que é transcendental.

ESTUDOS DE CASO

Ao indagar sobre estas questões, focou-se a investigação sobre os estudos de caso para tentar apurar se tal monumento poderia ou não existir.

Desenvolvendo um trabalho que se realiza pela escrita, Maya Lin criou o “*Vietnam Veterans Memorial*” (Washington, D. C, 1981 – 1982) onde concede homenagem a todos aqueles que morreram ou desapareceram durante a Guerra do Vietnam.

“O par de paredes gentilmente flexionados, de preto polido, é como a palma da Caverna de Platão, uma superfície que reflecte um espelho escuro [...] Os reflexos dos militares, da bandeira, do Monumento e do Memorial são como aparições de aparições.” (Danto, 1985: 153)

Maya Lin cria um memorial onde o ser consegue ver-se a si mesmo ao mesmo tempo em que poderá ver o reflexo do outro, podendo mesmo existir uma inscrição de um passado ou futuro de si mesmo.

Já em “*Missing House*” (Alemanha, 1990) de Christian Boltanski, uma casa inexistente inscreve o nome daqueles que aí viviam em placas de metal, dizendo o seu nome, profissão e as datas em que deixaram a sua habitação¹¹. Uma vez mais, o processo da inscrição do corpo é realizado pela escrita que, por sua vez, se poderá desmaterializar perante os nossos olhos.

43

Talvez o mesmo possa ainda ser dito para “*Monument against fascism*” (Alemanha, 1986 – 1990) de Jochen e Esther Shalev-Gerz, onde as próprias pessoas da comunidade escreveram o que sentiam ou pensavam sobre a II Guerra Mundial no monumento¹². Aqui o indivíduo tinha a oportunidade de produzir inscrição do seu mundo para um outro espaço exterior, podendo assumir uma liberdade pela escrita.

Este monumento ocultou-se da cidade e enterrou-se no solo em 1993, levando com ele as inscrições.

As particularidades deste monumento assumiram grande importância nesta investigação, uma vez que este é um monumento que transporta consigo as inscrições dos transeuntes. Um monumento que nos dias de hoje, apenas pode ser recordado na memória. Uma possibilidade de um monumento em *cripta*: um *Scripto-Monumento*.

Nestes três casos de estudo, o *Scripto-Monumento* poderá acontecer através da inscrição da palavra e perpetuação de mundos interiores.

Nos exemplos anteriores, viu-se as alternativas que um *Scripto-Monumento* poderá ter. Num momento seguinte, poder-se-á dizer que a investigação considerou a hipótese de existência de uma outra monumentalidade: a Proto-Monumentalidade.

¹¹ Paul Sigel. «Seeking traces of the past – thinking about history in public spaces». In *Contemporary Monuments Concepts in Germany*, Alemanha, Goethe – Institute, 2008. [Consult. 28.05.2014]. <http://www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/en204581.htm>;

¹² Renato Meneres. «Gerz: Quando ver é lembrar». In *Artes e ideias - Obvious Magazine*, fevereiro – 2012. [Consult. 28.05.2014]. http://obviousmag.org/archives/2012/02/gerzquando_ver_e_lembrar.html ;

Para este estudo, a Proto-Monumentalidade será um conceito abrangente de uma ideia de monumentalidade e o *Scripto-Monumento* surge como uma das suas possibilidades. O Proto-Monumento apresenta-se, portanto, como algo que visa transcender-se: uma monumentalidade-primeira. Desta forma, estudou-se novos exemplos de projectos artísticos cujo trabalho poderia elevar-se à condição Proto-Monumental.

“Stolpersteine” (Alemanha, 1992) de Gunter Demnig é um monumento dedicado àqueles que faleceram ou foram deportados durante a época nazi. É um projecto que decorre desde 1992 até hoje [Sigel, 2005:1]. Gunter Demnig inscreveu o nome dessas pessoas no próprio objecto artístico, colocando também a sua data de nascimento e de falecimento. Posteriormente, o artista colocou essas pedras [objecto artístico] à frente da casa onde essas pessoas viviam [Sigel, 2005:1].

O transeunte ao percorrer a cidade “tropeça” desta forma, nestas esculturas que se intensificam e dispersam por toda a Alemanha. Gunter Demnig não só inscreve o nome destas pessoas vítimas do Holocausto, mas também envolve as comunidades na colocação das pedras.

Um outro trabalho primordial para a investigação é o trabalho de Yoko Ono.

Yoko Ono concebeu a *“Wishing Tree”* por volta de 1981. Neste trabalho, a artista dá a possibilidade de o espectador/fruidor escrever e inscrever os seus desejos em tiras de papel para depois se unirem à árvore¹³. De alguma forma, as *“Wishing Trees”* espalhadas pelo mundo transformam a escrita: uma escrita enquanto passagem entre aquilo que é um desejo, aquilo que é uma *para-realidade* e aquilo que o mundo poderá ser enquanto inscrição de futuros possíveis.

Para além destas árvores do desejo, existe ainda a *“Imagine Peace Tower”* da mesma artista. Esta torre tem como objectivo oferecer a visão da paz comum entre o ser humano – uma visão e pensamento interiores que poderão vir ao mundo exterior como uma forma de instauração. A *“Imagine Peace Tower”* contem em si inscritas as palavras “Imagina a Paz” em 24 línguas diferentes. Além disto, a torre recebe os desejos em prol da paz de todo o mundo, irradiando por fim a sua mensagem através de uma luz que se dirige para o céu – para o infinito¹⁴.

TRABALHOS ARTÍSTICOS AUTORAIS

No estudo de referências artísticas, os autores mencionados, demonstraram uma grande importância na medida em que consolidaram o estudo. Entendeu-se que as palavras-chave desta investigação residiam nas palavras *inscrição* e *instauração*.

Apesar do que José Gil argumenta em *“Portugal: o Medo de existir”*, onde o autor refere que não existe inscrição quando esta não é conhecida¹⁵, considera-se que tal argumento pode ser visto de uma outra forma. Pois poderá ser quando ninguém olha e ninguém vê que poderão acontecer as inscrições que não buscam fama, mas sim genuinidade – através da sua forma única de transmissão de conhecimento.

Será aqui que surge Anne Frank e o seu diário. Um diário que nunca teve a pretensão de vir a público, como refere Ilse Losa, mas onde uma menina de 13 anos descreve os acontecimentos da guerra nazi. É no seu diário que ela revela os seus pensamentos, emoções e vivências do dia-a-dia. O seu mundo entra em contacto com o nosso. *“O Diário de Anne Frank”* poderá ser visto como um refúgio abrigado pela escrita e o seu testemunho perdura até hoje.

“A fala – ou a escrita – representa uma condição essencial de inscrição [...] falar é desejar: ao dizer-se no espaço público, aberto, o desejo expande-se e conecta-se com outros desejos, para além mesmo da

¹³ Yoko Ono. «Wish Tree». In *Imagine Peace Tower*, 200. [Consult 03.06.2015]. <http://imaginepeacetower.com/yoko-onos-wish-trees>

¹⁴ Pétur Blondal. Shall we turn on the Light?. In *Yoko Ono: Imagine Peace Tower – Videy Island. Reykjavik . Iceland*. Reykjavik, 2008, p. 13.

¹⁵ José Gil. Portugal, Hoje – *O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.

linguagem [...].” (Gil, 2005: 54 - 55)

Serão várias as hipóteses de linguagem que o ser humano poderá ter ao seu dispor. E na escrita poderá, então, existir um lugar de inscrição que permite ao ser humano transmitir quem é, o que quer e para onde vai.

“Alguém te escreve a ti, de ti, sobre ti”¹⁶ – Jacques Derrida

No entanto, poderá a escrita e a palavra ser mais do que uma escrita e uma palavra? Poderão ambas transcender-se?

Gaston Bachelard explica em “*A Poética do Espaço*” que o poema, quando exteriorizado, passa a ter a sua própria vida e corpo pois ele tem a capacidade de revelar imagens que até ali poderiam estar ocultas ou esquecidas¹⁷.

Se a palavra tem, de facto, a possibilidade de transportar o ser, se ela o abriga e concede inscrição, como poderia o *Scripto-Monumento* instaurar-se perante o mundo?

No projecto *O que diz a tua Sombra? I e II*, tanto na Praça da Batalha como no espaço exterior da Casa da Música, foram desenhadas as sombras individuais de cada transeunte. Em ambos os momentos, era a palavra escrita que delineava a sombra. Desta forma, as pessoas exteriorizavam os seus pensamentos e recordações que tinham do lugar: partilhavam a sua história e o que sentiam. Através do diálogo, as reminiscências daqueles que participavam eram transcritas para o próprio pavimento, deixando, assim, uma marca. Algumas pessoas deixavam mesmo pensamentos para outros lerem. Em ambos os trabalhos, a sombra e a palavra inscreviam quem partilhava.

Partilha é, portanto, um outro ponto-chave de toda a investigação. Será aqui que surge *Dores Acumuladas*. Contrariamente ao que o nome parece indicar, o projecto não se foca na dor mas sim na homenagem – no valor da solidariedade para com o sofrimento do outro. Neste sentido, uma cadeira de baloiço feita de fios de lã vermelhos transforma-se num objecto estético-artístico que pretende reflectir sobre as realidades invisíveis vividas nos hospitais. Por outro lado, este é também um objecto que pretende proporcionar inscrição através de papéis onde o espectador/fruidor tem a oportunidade de homenagear um ente querido, escrevendo o seu nome e unindo-o à cadeira. Aquele poderia ser somente o primeiro nome, permitindo deste modo manter o anonimato.

45

Durante os dias em que se esteve pessoalmente presente no Hospital, as pessoas com quem se teve a oportunidade de falar foram aquelas que inscreveram os nomes que, presentemente, se encontram unidos à escultura. Muitas vezes, mesmo sem se perguntar, as pessoas explicavam porque estavam ali e quem era aquele nome que inscreviam.

7 de Abril de 2015 foi o dia escolhido para inaugurar o projecto uma vez que este é o dia Mundial de Saúde [cujo valor se estende a todos]. Depois desse dia, o trabalho continuou a ser realizado entre 14 a 24 de Abril de 2015.

À medida que o trabalho foi evoluindo, entendeu-se que *Dores Acumuladas*, para além de ser uma escultura, é também uma inscrição que se unifica à inscrição e esperança de outros. Mais do que apenas um objecto, este é um trabalho que pertence às pessoas.

A sua primeira execução teve lugar no Centro Hospitalar São João do Porto. Contudo, considera-se e defende-se que *Dores Acumuladas* não é refém de tempo nem lugar específicos pois ela não pretende

¹⁶ Jacques Derrida. *Che cos'è la poesia?*, Angelus Novus Editora, 2003, p. 7.

¹⁷ Gaston Bachelard. *A poética do Espaço*, Rio de Janeiro, Livraria Eldorado – Tijuca Ltda, 1969, p. 7.

aprisionar mas sim libertar. É, por isso, um trabalho a que se pretende dar continuidade.

Depois de *Dores Acumuladas* surgiu *In absentia*.

Este projecto teve o seu começo por volta de Outubro de 2014 quando foi escrita uma carta pessoal à artista Lourdes Castro. Depois desta carta, novas cartas surgiram contendo pensamentos, textos e poemas autorais. *In absentia* define-se, assim, como uma inscrição privada que apenas pertence ao ser. Estas cartas foram depois lacradas e fechadas.

Neste trabalho, o envelope *oculta, guarda e protege*: uma *cripta* em que apesar de se conseguir ver um aparente texto, ela resguarda, contudo, o seu conteúdo dificultando uma leitura.

No dia 13 de Outubro de 2015, *In absentia* foi realizado nos estendais da Afurada. Nestes estendais, as pessoas locais estendem as suas roupas ao sol e ao vento. As cartas realizadas durante o tempo da investigação foram estendidas da mesma forma. A acção decorreu enquanto alguns transeuntes se aproximavam e queriam saber sobre o trabalho. Foram, assim, escritas outras cartas que fizeram parte do estendal.

As pessoas que participaram na instalação tiveram liberdade de escolha: podiam escrever uma ou mais páginas, uma ou várias palavras. Depois, as cartas eram pessoalmente lacradas com o símbolo *SC* de *Scripto-Monumento*.

Os estendais da Afurada uniam. As cartas instauravam. E os envelopes protegiam. Algumas pessoas escolheram levar a carta consigo depois de as estenderem. Outras, quiseram que as cartas permanecessem ao lado das restantes.

Por fim, chega-se ao último projecto que, na verdade, foi o primeiro de todos. O *Livro de Artista: Che cos'è il monumento?*¹⁸ foi feito ao longo da investigação e teve como propósito pensar sobre as imagens ou ideias que por vezes vemos surgir na nossa mente. Encara-se este Livro como uma peça artística onde os conceitos, projectos e teorias desta investigação foram explorados através do desenho e da escrita.

Das inscrições públicas e inscrições como colecção de privados, às inscrições que permanecem na “sombra” – aquelas a que ninguém tem acesso.

Tanto a escrita como o desenho realizados à mão neste Livro, quiseram repensar sobre estas questões: sobre as imagens potenciadoras da imaginação, do etéreo, do sonho e instauração. Um Livro de Artista que se transforma, deste modo, num *cripto*-lugar onde se explorou não só os temas já mencionados desta investigação, mas também o conceito de desmaterialização.

Sobre este conceito, questionou-se como poderia ser ele pensado face a um monumento. Segundo Pierre Nora em “Os Lugares de Memória”, um lugar [objecto] de aparência meramente material só poderá ser um lugar de memória se a imaginação colocar nele uma “aura simbólica”¹⁹. Em “O olho e o espírito”, por outro lado, Merleau Ponty procura palavras que possam expressar “o milagre do corpo humano”:

"[...] Inverso no visível graças ao seu corpo, também ele visível, aquele que vê não se apropria do que vê: apenas se abeira com o olhar, acede ao mundo, e por seu lado, esse mundo, do qual faz parte, não é em si ou matéria. (...) O enigma consiste em que o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível [...]" – Merleau Ponty, 1992²⁰

Com a realização dos projectos e pesquisa de teorias que envolvessem a ideia de monumento, a investigação tencionou compreender este referido *fenómeno do corpo*. Um corpo invisível e imaterial. Que corpo poderia ser este?

¹⁸ Título inspirado na obra de Jacques Derrida *Che cos'è la poesia?*

¹⁹ Pierre Nora. *Les Lieux de Mémoire, Une Autre Histoire - Entre Mémoire et Histoire*, La République, Vol. 1, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 34.

²⁰ Merleau Ponty. *O olho e o espírito*, Porto, Vega, 1992, p. 20 – 22.

No *Livro de Artista: Che cos'è il monumento?*, insistentemente tentou-se perceber através da imagem e da escrita, aquilo a que se denominou na investigação como *imagem-primeira*.

Bachelard explica que esta imagem poderá ser vista como a “imagem poética” que resulta de uma “consciência sonhadora” (Bachelard, 1969: 3 - 4). Já Alberto Carneiro refere-se a esta imagem como algo que nasce num corpo – *o corpo subtil ou supraconsciente*²¹.

Posto isto, coloca-se a questão: poderá o monumento instaurar-se através de um mundo interior? Segundo Bachelard, na *casa* recupera-se o valor do sonho, pois numa *casa* (alma) encontra-se sempre um porto de abrigo, seguro do *mundo* (corpo exterior).

Poderá, então, o monumento inscrever-se neste espaço – o da *casa* – como receptor e gerador poético? De acordo com a hipótese central desta investigação, entende-se que poderá existir uma outra possibilidade de monumento que se distancia, de certa forma, da sua condição negativa, como refere Rosalind Krauss.

Poderia o monumento libertar-se?

A ideia da existência de uma Proto-Monumentalidade surge quando Lucy Lippard refere-se à *arte de Yoko Ono como arte proto-conceptual*²².

Se existe uma *arte-primeira*, poderia haver também espaço para uma *monumentalidade-primeira* na era da desmaterialização da arte?

O conceito de desmaterialização que se adquiriu durante a investigação, *não só se formulou a partir do contributo que Lucy Lippard e John Chandler deram ao mundo da arte, juntamente com vários artistas; como também foi um conceito que se entendeu como algo que pertence ao interior do corpo. No mundo corpo exterior existem acções. Estas acções têm repercussão dentro de um mundo corpo interior. Uma repercussão que, como Bachelard indica, poderá conduzir a um aprofundamento do corpo, não tendo fim. Este momento transcendental apresenta o Scripto-Monumento como uma instância da Proto-Monumentalidade. Isto é, o Scripto-Monumento formula-se na hipótese da inscrição enquanto acto instaurador de mensagens poéticas, políticas e utópicas.*

47

“*Imagine Peace*” de Yoko Ono, “*Stolpersteine*” de Gunter Demnig e “*The War is Over – if you want it*” de John Lennon e Yoko Ono, são trabalhos artísticos vistos como uma possibilidade de *Scripto-Monumento*.

A UTOPIA DO SCRIPTO - MONUMENTO

A História da Humanidade apresenta-nos vários exemplos de *Scripto-Monumento*. Julga-se que um deles foi expressado em 1963: um discurso que até hoje ressoa no ser que o escuta.

“*Eu estou contente em unir-me hoje convosco no dia que entrará para a História como a maior demonstração pela liberdade feita na nossa nação. (...) Este ano de 1963 não é um fim, mas um começo. (...) Novamente e novamente nós temos que subir às majestosas alturas da reunião da força física com a força da alma. (...) Eu vos digo hoje meus amigos, que apesar de nós enfrentarmos as dificuldades de hoje e de amanhã, nós ainda temos um sonho. (...) Eu tenho um sonho de que um dia esta nação se levantará e viverá o verdadeiro significado do seu credo: “Nós celebraremos estas verdades como evidentes por si mesmas, que todos os homens são criados iguais.” (...) Eu tenho um sonho de que um dia todo o vale será exaltado e que todas as colinas e montanhas serão niveladas. Os lugares ásperos serão aplainados e os lugares*

²¹ Alberto Carneiro. «Das notas para um diário e outros textos». In *Centro de Arte Contemporânea de Bragança, Alberto Carneiro - Os Caminhos da Água e do Corpo sobre a Terra*, 2012. [Consult. 03.07.2015]. http://www.galeriafernandosantos.com/news_detail.php?id=92.

²² Lucy Lippard. [1997], «Six Years», Londres, University of California Press; [Consult. 22 Jun. 2015], Disponível em URL: <http://www.rae.com.pt/Lippard.pdf>

tortuosos serão endireitados. [...] Esta é a nossa esperança. [...] Com esta fé nós seremos capazes de trabalhar juntos, de rezar juntos, de lutar juntos [...] de defender a liberdade juntos [...]. – Martin Luther King Jr., *I Have a Dream*, 1963.²³

O *Scripto-Monumento* expõe-se como um monumento que oferece a possibilidade de transportar o conteúdo daquilo que não é passível de ver ou tocar, mas apenas sentir.

“Um sonho que tu sonhas sozinho(a) é apenas um sonho. Um sonho que sonhamos juntos é uma realidade.” – Yoko Ono, 2007 (Imagine Peace Tower, 2008: 77).

As intervenções artísticas que tomaram lugar no espaço público durante a investigação, propuseram inscrever novos registos da sensibilidade de pessoas anónimas através da escrita.

Considera-se que, de alguma maneira, os projectos que foram realizados nasceram de pessoas para pessoas e são elas que o imortalizam. A escrita considera, assim, uma abertura para nos colocarmos não só perante as memórias do passado mas também perante os sonhos do futuro. Desta forma, a escrita no *Scripto-Monumento* apresenta-se capaz de transportar o ser, de transmitir o seu conhecimento e de inscrever mundos interiores – prevenindo o futuro. O futuro que é colectivo e não pertence só a um. Um futuro onde não fosse a guerra ou o conflito a existir mas sim a solidariedade, paz e esperança. Uma letra que se transforma em palavra. A palavra que se transforma em texto. O texto que se transforma em livro ou numa história/testemunho anónimo.

Se a letra transporta o ser, a sua formalização poderá, então, ocorrer numa “árvore do desejo”, num farol, num discurso público, num diário ou livro.

48

O que diz a tua Sombra? e *Dores Acumuladas* instauram inscrições públicas. Em *In absentia*, a inscrição decorre no espaço público pela colecção de privados. E no *Livro de Artista: Che cos'è il monumento?*, as inscrições acontecem pela sua própria ocultação.

Na soma de todos os projectos, nasceu o *Livro Scripto-Monumento*. Questiona-se, porém, se este livro será apenas mais um livro? Poderá este livro realizar-se e instaurar-se? Através dos projectos, nasce uma monumentalidade positiva (antítese da monumentalidade negativa) na medida em que é oferecida uma voz ao público anónimo.

Se em todos os projectos houve inscrição por parte das pessoas que neles intervieram, poderá o *Livro Scripto-Monumento* conceber-se como inscrição final? Poderá este livro realizar o próprio projecto de investigação? O *Livro Scripto-Monumento* surge, assim, como um lugar de inscrição, memória, sonho e utopia.

CONCLUSÃO

No decorrer desta investigação, pretendeu-se desenvolver uma noção de monumento enquanto lugar que poderá ir além dele próprio – que poderá transcender-se.

Ao analisar e estudar vários estudos de caso e teorias associadas à questão monumental, entendeu-se que o monumento, antes de se instituir no objecto, poderá existir primeiramente no próprio ser humano. Compreendeu-se também que os assuntos que torneiam o tema da monumentalidade evidenciam grande complexidade e considera-se que este é um caminho de investigação que se poderá vir a seguir no futuro. Para além de todas as referências que acompanharam esta busca pelo entendimento da noção monumental, considera-se ainda que estas fortificaram a compreensão dos conceitos apreendidos.

²³ Martin Luther King Jr. «*I Have a Dream*». In *National Archive*, 1963. [Consult. 03.07.2015]. <http://www.archives.gov/press/exhibits/dream-speech.pdf>;

O monumento poderá, desta forma, ter a possibilidade e abertura de ser parte de um corpo imperceptível do ser humano. A ideia de monumentalidade poderá ter a capacidade de, não só revelar o que este mundo contém, mas também poderá conseguir transportar e/ou transferir o ser para outros mundos – outros *horizontes temporais*.

Se o monumento percorre a fluidez temporal, se o passado e o presente fazem parte dele, de novo coloca-se a hipótese: poderá ser ele também parte do futuro? Poderá o mundo futuro existir já, como anúncio, no *Scripto-Monumento*? Se tal monumento existe, poderá ser ele um corpo imaterial?

O *Scripto-Monumento* apresenta-se, deste modo, como uma nova hipótese e forma de monumentalidade, produzindo um possível contributo, que privilegia e propõe a palavra escrita como modo de inscrição e instauração do ser humano através de histórias e testemunhos anónimos: histórias e sonhos poderão definir-nos ou orientar-nos. E o tempo em que cada ser humano dedica ao outro, faz nascer novas possibilidades de futuro. Serão nessas possibilidades futuras que o *Scripto-Monumento* se inscreve.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*, Rio de Janeiro, Livraria Eldorado – Tijuca Ltda, 1969, p. 7.
- COSTA, Adélia Santos. *O Scripto-Monumento como Instauração Poética e Utópica – A monumentalidade na Era da Desmaterialização da Arte*. Porto, 2015.
- COSTA, Adélia Santos. *Primeiro Desenho para uma Filosofia Scripto-Monumental*. Porto, 2016, p. 15.
- DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?*, Angelus Novus Editora, 2003, p. 7.
- GIL, José. *Portugal, Hoje – O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005;
- LEFEBVRE, Henri. *La Révolution Urbaine*, Saint-Amand, Éditions Gallimard, 1970, p. 33.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. IV, Lisboa, Livros Horizonte, 1977, p. 162.
- NORA, Pierre. *Les Lieux de Mémoire, Une Autre Histoire - Entre Mémoire et Histoire, La République*, Vol. 1, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 34.
- PONTY, Merleau. *O olho e o espírito*, Porto, Vega, 1992, p. 20 – 22.
- YOUNG, James E. *The Texture of Memory*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1993, p.3 e 37.

49

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In *número 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio*, Rio de Janeiro, 1984. Originalmente publicado no número 8 de *October*, [pp. 31- 44], título original: "Sculpture in the Expanded Field".

CONTRIBUIÇÃO NUMA OBRA DE VÁRIOS AUTORES

BLONDAL, Pétur. Shall we turn on the Light?. In *Yoko Ono: Imagine Peace Tower – Videy Island . Reykjavik . Iceland*. Reykjavik, 2008, p. 13.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

- CARNEIRO, Alberto. «Das notas para um diário e outros textos». In *Centro de Arte Contemporânea de Bragança, Alberto Carneiro - Os Caminhos da Água e do Corpo sobre a Terra*, 2012. [Consult. 03.07.2015]. http://www.galeriafernandosantos.com/news_detail.php?id=92
- DANTO, Arthur C. «Vietnam Veterans Memorial». In *The Nation*, Nova Iorque, 31 de Agosto, 1985, pp. 152 – 155. [Consult. 09.01.2017]. http://hettingern.people.cofc.edu/Aesthetics_Fall_2010/Danto_Vietnam_Veteran's_Memorial.pdf
- DEBRAY, Régis. «Trace, forme ou message? ». In *Cahiers de médiologie: N°7 La confusion des monuments*, éditions Gallimard, 1999, pp. 30 – 34.
- LIPPARD, Lucy. [1997], «Six Years», Londres, University of California Press; [Consult. 22 Jun. 2015], Disponível em URL: <http://www.rae.com.pt/Lippard.pdf>

LUTHER KING JR, Martin. «I Have a Dream». In *National Archive*, 1963. [Consult. 03.07.2015]. <http://www.archives.gov/press/exhibits/dream-speech.pdf>

MENERES, Renato. «Gerz: Quando ver é lembrar». In *Artes e ideias - Obvious Magazine*, fevereiro – 2012. [Consult. 28.05.2014]. http://obviousmag.org/archives/2012/02/gerzquando_ver_e_lembrar.html;

ONO, Yoko. «Wish Tree». In *Imagine Peace Tower*, 200. [Consult. 03.06.2015]. <http://imaginepeacecenter.com/yoko-onos-wish-trees>

SIGEL, Paul. «Seeking traces of the past – thinking about history in public spaces». In *Contemporary Monuments Concepts in Germany*, Alemanha, Goethe – Institute, 2008. [Consult. 28.05.2014]. <http://www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/en204581.htm>

VALLET, Odon. «Les mots du moument». In *Cahiers de médiologie: N°7 La confusion des monuments*, éditions Gallimard, 1999, p. 21. [Consult. 13.10.2014]. <http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/07-monuments/vallet.pd>

APÊNDICE FOTOGRÁFICO



Figura 1 - Anne Frank, *O Diário de Anne Frank*, página do diário, Alemanha, Junho de 1942 a 1 de Agosto de 1944.



Figura 2 - Richard Kuohl, *Deutschland muss leben, auch wenn wir sterben müssen*, Hamburgo, Alemanha, 1936.



Figura 3 - Alfred Hrdlicka, *The Hamburg Firestorm*, Hamburgo, Alemanha, 1985.



Figura 4 - Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, Granito da Índia, National Mall, Washington, D. C, 1981 - 1982.



Figura 5 - Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, Granito da Índia, National Mall, Washington, D. C, 1981 - 1982.

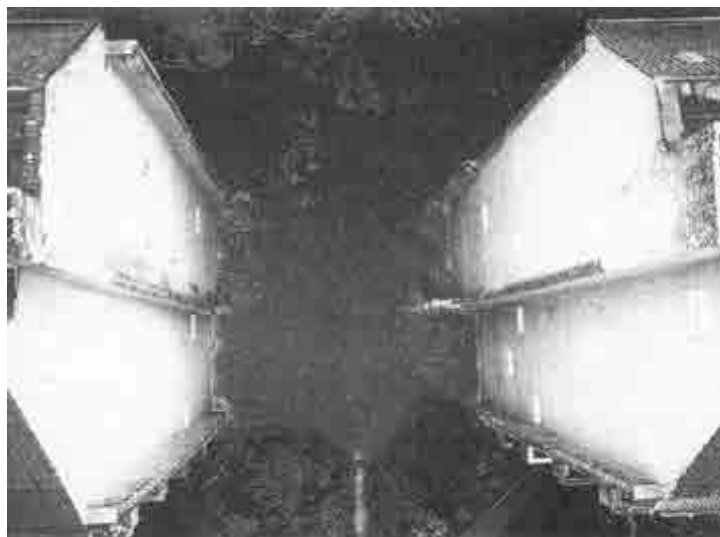


Figura 6 - Christian Boltanski, *The Missing House*, Alemanha, 1990.



Figura 7 - Jochen e Esther-Shalev Gerz, *Monument against fascism*, pedra e aço, 1200 x 100 x 100 cm, Hamburgo, Alemanha, 1986 a 1990 (pormenor).



Figura 8 - Jochen e Esther-Shalev Gerz, *Monument against fascism*, pedra e aço, 1200 x 100 x 100 cm, Hamburgo, Alemanha, 1986 a 1990.



Figura 9 - Gunter Demnig, *Stolpersteine*, bronze fundido, 10 x 10 x 10 cm [medidas aproximadas], Alemanha, 1992 – 2015.



Figura 10 - Gunter Demnig, *Stolpersteine*, bronze, 10 x 10 x 10 cm [medidas aproximadas], Alemanha, 1992 – 2015.



Figura 11 - Yoko Ono, *Wishing Tree*, Nova Iorque, 2011.



Figura 12 - Yoko Ono, *Wishing Tree*, Nova Iorque, 2007.



Figuras 13 e 14 - Yoko Ono, *Imagine Peace Tower*, Ilha Videy, Reykjavik, Islândia, 2007.

55



Figura 15 - Yoko Ono e John Lennon, *WAR IS OVER, If You Want It*, 1969.



Figura 16 - Martin Luther King Jr., *I Have a Dream*, Estados Unidos da America, 1963.



Figura 17 - Adélia Santos Costa, *O que diz a tua Sombra? I*, desenho, giz branco sobre pavimento, intervenção artística, Praça da Batalha, Porto, 8 de Dezembro de 2013.



Figura 18 - Adélia Santos Costa, *O que diz a tua Sombra? I*, desenho, giz branco sobre pavimento, intervenção artística, Praça da Batalha, Porto, 8 de Dezembro de 2013.



Figura 19 - Adélia Santos Costa, *O que diz a tua Sombra? II - 1º momento*, desenho, marcador branco sobre pavimento, espaço exterior - Casa da Música, Porto, 1 de Abril de 2015, Fotografia: Nuno Sousa de Oliveira.



Figura 20 - Adélia Santos Costa, *O que diz a tua Sombra? II - 2º momento*, desenho, giz branco sobre pavimento, intervenção artística, espaço exterior - Casa da Música, Porto, 11 de Abril de 2015, Fotografia: Nuno Sousa Oliveira.



Figura 21 - Adélia Santos Costa, *Dores Acumuladas*, intervenção artística, Centro Hospitalar São João do Porto, 7 de Abril de 2015, Fotografia: Nuno Sousa Oliveira.



Figura 22 - Adélia Santos Costa, *Dores Acumuladas*, intervenção artística, Centro Hospitalar São João do Porto, 24 de Abril de 2015, Fotografia: Adélia Santos Costa.



Figura 23 - Adélia Santos Costa, *In Absentia*, intervenção artística, Estendais de São Pedro da Afurada, 13 de Outubro de 2015.



Figura 24 - Adélia Santos Costa, *In Absentia*, intervenção artística, Estendais de São Pedro da Afurada, 13 de Outubro de 2015.



Figura 25 - Adélia Santos Costa, *In Absentia*, intervenção artística, Estendais de São Pedro da Afurada, 13 de Outubro de 2015.

Che cos'è un memoriale?

Che cos'è la memoria?

Che cosa è la vita?

"We erect monuments so that we shall always remember, and we build memorials so that we shall never forget."

Antonia Duro — 1985

Adélia Santos Costa — 1985-1986

Figura 26 - Adélia Santos Costa, *Livro de Artista - Che cos'è il monumento?*, desenho, fragmentos, Porto, Outubro, 2014.



Figura 27 - Adélia Santos Costa, *Livro de Artista - Che cos'è il monumento?*, desenho, fragmentos, Porto, Outubro, 2014.



Figura 28 - Adélia Santos Costa, *Scripto-Monumento*, objecto/obra artística final, 5 cm x 20,8 cm x 29cm; instalação: papel, luvas, plástico, 1 m x 80 cm x 50 cm [medidas aproximadas], Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Exposição "Over a flight of Steps", 29 de Outubro de 2015.

ONE PERCENT FOR ART. STRATEGIES FOR CONTEMPORARY PUBLIC ART IN ESTONIA

GREGOR TAUL
Lisbon Consortium

ABSTRACT

There is a public art scheme in various European countries called *One Percent for Art*. Whenever governmental institutions build, reconstruct or renovate a building at least one percent of the construction expenses has to be spent on acquiring visual art. Depending on the site it may be painting, sculpture, sound art or any other art form. My paper focuses on examples from Estonia where the act was introduced in 2011. More than 30 works of art have been commissioned with an overall budget of 1,5 million euros.

KEYWORDS

Contemporary Public Art; Arts Funding; Commissioning Public Art; One Percent for Art; Estonia.

RESUMO

Um modelo de financiamento de arte pública, existente em vários países da Europa, tem a designação de Um por cento para arte. Este modelo envolve a alocação de, pelo menos, 1% do orçamento gasto na construção, reconstrução ou renovação de edifícios governamentais à aquisição de obras de arte. Dependendo do local, esta aquisição pode incidir em pintura, escultura, arte sonora ou qualquer outra forma de arte. Este artigo aborda exemplos da Estónia, onde esta prática foi introduzida em 2011. Mais de 30 obras foram encomendadas no âmbito deste programa, correspondendo a um orçamento de 1,5 milhão de euros.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Pública Contemporânea; Financiamento para as Artes; Encomenda de Arte Pública; Um por cento para Arte; Estónia.

INTRODUCTION

In 2011, the Placing Orders for Works of Art Act – or what is usually referred to as ‘one percent for art’ or simply ‘percentage art’, took effect in Estonia. According to the act, art works have to be procured to the value of at least 1% of the construction cost of public buildings; the usual amount being between 7,500 and 65,000 euros. This law applies to state and public agencies, foundations whose founder is the state or more than half of whose members are from state or public agencies, and to non-profit associations, but not to local government units. Works of art have to be procured, if the total price of the construction work is at least 750,000 euros. According to the Placing Orders for Works of Art Act, an anonymous public tender is announced for placing an order for the work of art. The results of the call are assessed by a jury, two-thirds of which must be composed of people who are also members of one of the arts associations.

By the beginning of 2017, more than 30 works of ‘percentage art’ have been completed and about 1,5 million euros have been injected into the Estonian art scene, meaning roughly 250,000 euros a year. For comparison, the 2016 budget for Tartu Art Museum, Estonia’s second art museum employing 20 people,

was around 400,000 euros, whereas the budget for the Estonian Museum of Applied Art and Design in Tallinn is around 300,000 euros. Hence, 'percentage art' operates with unprecedentedly large sums, which is a substantial victory for and an important recognition of the chronically under-financed art world, but also occasionally a starting point for new problems. Below, I will discuss some of these artworks.

Methodologically I rely on the interviews conducted with officials of the Estonian Ministry of Culture, Estonian Artists' Association, artists who have taken part of the public tenders, jury members and representatives of the institutions where artworks have been placed. Documents of public tenders have been important textual materials as well as the articles published on this topic. I have been invited to be a jury member for two 'percentage art' commissions, so I also bring in my own experience.

As for the theoretical underpinning of my analysis, I have relied on three recent edited volumes have: 'The Practice of Public Art' (CARTIERE, WILLIS 2008); 'A Companion to Public Art' (KRAUSE KNIGHT, SENIE 2016) and 'Out of Time, Out of Place. Public Art (Now)' (DOHERTY 2015).

The main aim of this paper is to analyse the procedure of commissioning art in both micro and macro level; and see which kind of art is produced, how is it justified and how are these works communicated to the general public and the users of a given space.

HAAPSALU - EDITH KARLSON

Until now, nearly all of the 'one percent' artworks have been commissioned for educational establishments: primary and secondary schools, vocational educational institutions and universities. This is due to the fact that the launch of the Placing Orders for Works of Art Act happened to coincide with the large-scale restructuring of Estonian school system. By now, nearly all the school and university buildings, and virtually every publicly owned structure is managed and administrated by State Real Estate Ltd, which is basically the construction department of the Ministry of Finance. The extensive neoliberal centralization process has been largely financed by EU funds.

63

I would start with an example from 2013, when State Real Estate Ltd, which had just renovated the Lääne County State High School in Haapsalu – a small town of 10 000 residents in western part of the country – commissioned a sculptural work for the school's foyer. All in all, seven projects were submitted to the anonymous competition. The jury consisting of Leidi Schmidt (director of the school), Katrin Tomberg-Tohter (architect responsible for the restoration project for the building), Pille Lausmäe (Estonian Association of Interior Designers), Hugo Mitt (Estonian Association of Designers), Jaan Elken (Estonian Artists' Association), Mati Veermets (Estonian Association of Graphic Designers) and Taavi Aare (State Real Estate Ltd), chose sculptor Edith Karlson's – an acknowledged young contemporary artist who has exhibited widely around Europe – figurative group 'Lennula' (Flight Zone) which also functions as a source of light (the heads of the 52 aluminium birds are replaced with light bulbs). The artist folded 52 birds from corrugated cardboard to create a installation, took moulds from them and cast them in aluminium. The motif came from the school symbol, which is a swan, and the school logo, which displays a paper bird, folded in origami technique.

Compared to the rest of the 'percentage art' works, Karlson's has caused the most resentment among local audiences. Besides several disappointed responses, the local newspaper 'Lääne Elu' published an opinion piece by the school's art teacher Tiiu Randmaa-Mihkla (2014), who argued that Karlson's work doesn't support the dignity of the historical building, that its style and implementation is in contrast with the building and there is no hope of its value growing in time. She argued that the problem is that a small circle of professionals decides on spending large sums of money, whereas the local people should also have a say when art is to be purchased for public buildings. She brought the example of cases where local government units commission development plans that are always published on the local government web page so that people might express their opinion before the plan is approved. She maintained that before concluding the

procurement contract, there should be dialogue between the artist and the users of the public space. In the end of her article, she cited the former president of the Artists' Association, Jaan Elken: 'Art project competitions should, if necessary, consist of two or more stages. Also, they don't have to be anonymous, since a cleverly compiled draft plan may not guarantee professional implementation.' (RANDMAA-MIHKLA 2014) As for organizing the competitions in two stages, I believe this to be a reasonable suggestion, but since the Placing Orders for Works of Art Act provides that competitions should be anonymous, it is hard to imagine how the second anonymous stage would enable a constructive dialogue.

In case of Edith Karlson's sculpture, the local media turned public opinion against not only against the artwork, but also against the artist, state art commission and contemporary art in general. One of the main strategies was to stress that the artist has been overpaid. The article in Lääne Elu, "Ühisgümnaasium sai 37 000 eurot maksva laevalgusti" (State High School Acquires a Ceiling Light Costing 37,000 Euros) (REIL-JAN 2014) received about a hundred angry comments on its webpage, hypercriticizing Edith Karlson's 'Lennula' and contemporary art in general. More worrying than the articles and the bewilderment instigated through online media channels, is the fact that the first and the main audience for these artworks – the pupils and the teachers – have not been 'converted' to positive thinking at the right time. Hence the most pressing issues related to the 'percentage art' are perhaps: how to mobilize the Ministry of Culture and the art circles so that they introduce works of art adequately to audiences, and how to create a 'buffer zone' between the draft projects and the completed works that would benefit everyone.

VILJANDI – MERIKE ESTNA

64

Fourteen projects were submitted to the competition for Viljandi State High School in 2012. The jury, consisting of Ülle Luisk (director of the school), Maarja Kask (architect of the building), Tüüne-Kristin Vaikla (Estonian Association of Interior Designers), Tarmo Luisk (Estonian Association of Designers), Kaido Ole (Estonian Artists' Association), Kristjan Mändmaa (Estonian Association of Graphic Designers) and Margus Türkson (Riigi Kinnisvara AS) chose Merike Estna's ensemble 'Kera' (Sphere) consisting of four paintings (3.6 m x 5.1 m) and four coloured concrete spheres with a diameter of 1.2 m. Estna is an established young contemporary artist who exhibits world-wide and whose paintings have also been shown at Múrias Centeno, Porto. Her monumental paintings fit nicely with the interior and play well with the surrounding environment. One could argue that the paintings create a sense of academic freedom – notebook lines depicted on the images instruct viewers to read between the lines.

In the case of Viljandi, the plans for the procurement of art reached the architects before the building itself was finished. Therefore, the architects could determine the best locations for the artworks, and see the necessary changes in the cabling for the building (additional lights, cables, etc.). The solutions submitted to the competition therefore had to take into account the locations drawn up by the Salto architecture bureau. However, many other clients have not been so lucky, as the locations for artworks have been chosen only after the building (or its renovation) has been finished. Due to the system in which the State Real Estate Ltd hands construction and renovation works over to companies that have won the lowest bids, taking care of art may be an annoying and unpleasant additional chore. Not pondering upon it too much, they select just some disjointed walls which means that from the very beginning artist is placed in an unfair situation from where he/she needs to find a way out.

An architectural project consists of four stages: the project brief defines the architectural idea and the original tasks for the spatial solutions; the preliminary project presents the location of the building on the construction site, the floor plans of the building and the approximate proposal; the main project is where the architectural details of the building are designed, the solutions for different building materials determined, and the cost of the building put together; the working project is the scheme based on which the building is constructed. Currently 'percentage art' comes in as a decoration when the building is nearly ready; the architect may have to make slight changes into the final working project, but sometimes there is even no need for this: the artwork is 'just hung somewhere.' Would it be possible to integrate 'percentage art' into

the logic or bloodstream of the building at the earliest possible phase? Could the artist start working with the architect already at the project brief phase?

JÕGEVA – VERGO VERNIK

Nine works were submitted to the 2013 competition for Jõgeva State High School, from which the jury, consisting of Alo Savi (director of the school), Raul Kull (responsible for the building's restoration project), Pille Lausmäe (Estonian Association of Interior Designers), Aivar Habakukk (Estonian Association of Designers), Mare Mikof (Estonian Artists' Association), Hannes Starkopf (Estonian Artists' Association), Mati Veermets (Estonian Association of Graphic Designers) and Taavi Aare (Riigi Kinnisvara AS) chose Vergo Vernik's monumental sculpture 'Tasakaal' (Balance) as the winner. It is a 2.5 m high abstract piece that consists of three details. The sculptor has explained that while the school building follows the construction canons of the Stalinist era, the free form of the sculpture could be seen as a counterweight to the excessive style of the building. The artist wanted to create an abstract piece so that everyone could use their fantasy to figure out its meaning.

A small interlude: I have now considered three works of art, the total cost of which is 150,000 euros (plus VAT). What this cost actually covers and how much of the money ends up in the pockets of the artists depends on the specifics of the materials: a painter in this context inevitably earns more than a sculptor.

In the case of the above three examples, we know that the earnings of the artists at the end of the day were one third of the total cost of the procurement of these works. How the artists allocate the project's material costs, the cost of the working hours, the cost of involving other workers and the value of their own intellectual contribution is for them to decide. For example, both Merike Estna and Edith Karlson worked in partnership with Temnikova & Kasela Gallery (commercial gallery in Tallinn which represents their work in the international art market) to whose professionals all the paperwork was delegated. It is a safe guess that the artists had to 'invest' more than half of their potential earnings in the bureaucracy-free world. Considering how complicated the public procurement paperwork may be (e.g. in the case of an open air sculpture, the artist has to obtain all the construction and usage licenses, pay all the state fees, book a land surveyor, acquire the lighting, order the cabling project for this purpose etc.), it is perhaps quite a reasonable expense. It seems that architects, who, due to the specifics of their job, are well acquainted with the public procurement procedures, have an advantage here compared to artists. However, they probably have to use more assistants when realising their projects.

65

Something else that may come as a surprise to the artists in the case of the Placing Orders for Works of Art Act, is the fact that according to the law the total sum of the procurement will be paid only after the finished work has been submitted. From the lawyers' point of view, it is probably self-evident that the state has to protect itself in this way from potential freeloaders. In the case of 'percentage art' though, this creates a situation where any Estonian sculptor who submits a project worth of 60,000 euros, probably has to take out a bank loan after winning the competition as the cost of metal casting may easily cost tens of thousands of euros. Who would be happy to ask for a bank loan in order to complete an artwork? However, recently the representatives of State Real Estate Ltd have maintained that in principle, deferred payments may be possible, but that would require the invention of a common language, which would make it possible to differentiate the different stages of the work of art.

JÕHVI – HANNES STARKOPF

Besides high schools, the government has also invested in modernising vocational training. In 2012, the first Estonian 'percentage art' piece was completed in Jõhvi, in the yard of the Ida-Viru County Vocational Training Centre. There, the jury consisting of Arthur Seppern (director of the vocational training centre), Jaan Elken (president of Estonian Artists' Association), Peeter Pere (Head of Estonian Association of Architects), Ekke Väli (member of the Association of Sculptors) and Mari-Liis Tamm (member of the Association

of Sculptors] chose the sculpture 'Cyberant' by Hannes Starkopf as the winner. The cyber ant motif for the sculpture, which was first planned as a kinetic work, came from the mascot of the school which is an ant, and the fact that the school emphasized the need for state-of-the-art technology to prepare mining engineers and chemists for the major industry in the region.

Unfortunately, the project, as often happens with first trials, was a failure. Firstly because of art historical reasons: during the renovation works of the vocational training centre, a stylish sgraffito from the 1970s on the other side of the building was covered with roughcast. In addition, since the option of placing an order for a work of art came as a surprise for the school, the organisation of the competition was not entirely effective. Due to a lack of experience, the percentage was initially miscalculated and the competition was announced for a larger sum than was realistic. The jury found out about this only after the selection had been made, and the author of the winning project immediately before signing the contract had to replace his grandiose plans with a cost-saving ant (3 m long instead of 5, scrap iron instead of stainless steel, mirrors for eyes instead of floodlights, a static sculpture instead of a kinetic one). Instead of enriching the public space, the sculpture had a somewhat opposite effect.

PÄRNU – URMAS VIK

The jury in the 2013 competition for the County Vocational Training Centre in Pärnu, consisting of Riina Mürsepp (director of the school), Jaan Elken (president of the Estonian Artists' Association), Peeter Pere (Head of the Estonian Association of Architects), Valeri Falkenberg (member of the Association of Architects, the architect who designed the student dormitory) and Mari-Liis Tamm (member of the board of the Association of Sculptors) chose Urmas Viik's sculptural group 'Kommidiivan ja sitikadiivan' (Candy Divan and Bug Divan) as the winner.

66

The initial task was to design decorative sculptures that would also serve as seats to be installed between the two bleak student dormitories constructed from silicate bricks in Niidupargi Street (one of which is whitewashed and painted yellow, the other, however, awaiting demolition). Viik's winning work is composed of two Pseudo-Baroque divans made of wood and waterproof plywood that mimic antique furniture and are, according to the artist, everything but discreet. The artist says they don't aim to blend in inconspicuously, but challenge their surroundings. The divans, which are situated in front of the student dormitory opposite to each other, are similar in form but their colour and details differ. At night, they function as external lighting thanks to the integrated lamps.

Viik is one of those artists who has actively entered the 'percentage age'. Up to now, he has taken part in four competitions and has twice won the second prize and twice the first prize. However, his other winning project – a piece designed for the Ida-Viru County Central Hospital – was disqualified by the procurer since he supposedly did not present the tax certificate from the local government as required. We should note that the project by OÜ Ühinenud Arhitektid was also disqualified on the same basis.

Mitigating the risks arising from the incompetence of the contracting entity is a crucial issue for future public procurements of percentage art. Both Viik and a representative of Ühinenud Arhitektid, Raul Järg, said that after such an experience one loses the desire to participate in these kinds of competitions. Who should teach and, if necessary, bring to heel and punish the contracting entities? First of all, the Estonian Artists' Association (as the main advocate of the act) should compile the conditions of best practice for a sample competition, as the Association of Architects have done. If such preventative tactics are not enough, hiring a competent consultant should be recommended to inexperienced contracting entities.

CONCLUSION

In this text I brought out five artworks commissioned through the Placing Orders for Works of Art Act in Estonia during the past six years. Further examples and questions will be elaborated in my presentation

at the conference. Estonian Artists' Association lobbied for the introduction of public art commissions for more than ten years; the outcome has not been exactly what they strived for, as it largely reflects the neo-liberal pragmatic ideology which has dominated Estonian politics for the past two decades. However, the act has brought significant extra funding to the art field and has sent a positive message to the artists and the society at large: the state holds important to support the work and distribution of visual artists. In this text I have drawn out some of the worrying aspects in connection to the so-called one percent for art act, but as time has shown, these initial mistakes can be corrected if there is sufficient political will.

REFERENCES

- CARTIERE, Cameron, WILLIS, Shelly eds. *The Practice of Public Art*. New York, London: Routledge, 2008.
- DOHERTY, Claire ed. *Out of Time, Out of Place. Public Art [Now]*. London: Art / Books, 2015.
- KRAUSE KNIGHT, Cher, SENIE, Harriet F eds. *A Companion to Public Art*. Oxford: Wiley, 2016.
- RANDMAA-MIHKLA, Tiit. "'Lennula" ei sobi Wiedemanni". In *Lääne Elu* 29. I 2014.
- REILJAN, Kaire. "Ühisgümnaasium sai 37 000 eurot maksva laevalgusti". In *Lääne Elu* 18. I 2014.

“NO NOS GUSTA EL CEMENTO” – DA REGULAÇÃO POLÍTICA DA ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO PORTUENSE

MÁRIO MESQUITA

FAUP - Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

RESUMO

“No nos gusta el cemento”, citando uma inscrição num muro de um bairro de uma cidade galega observada em 2003, revisitando o passado para compreender o presente, a propósito do tema da arte pública em geral, faz das relações entre expressão artística, espaço, poder e cidade, nas suas diferentes dialéticas e binómios de conjugação, o campo da sua abordagem. Considerando a realidade portuguesa, reflecte, na perspectiva do Porto, sobre a questão da arte urbana na construção da imagem contemporânea desta cidade.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Pública; Espaço Público; Poder; Cidade; Porto.

ABSTRACT

“No nos gusta el cemento”, quoting an inscription on a wall of a residential neighbourhood of a galician town observed in 2003, revisiting the past to understand the present, regarding the theme of public art in general, makes the relationship between artistic expression, space, power and city, in its different dialectical and conjugations, the field of its approach. Concerning the Portuguese reality, reflects, using Porto's scope, on the question of urban art in the construction of the contemporary image of this city.

KEYWORDS

Public Art; Public Space; Power; City; Porto.

DO RETRATO

Em Portugal, a expressão artística em contexto de espaço público enquadra-se nos seguintes quatro binómios: resistência/ transgressão; liberdade/ afirmação; aleatoriedade/ banalização e enquadramento/ regulação.

Conquanto possamos elencá-los por esta ordem e associá-los a sucessivos períodos sócio-históricos da sociedade portuguesa, é igualmente verdadeiro o seu carácter de alternância eventual, longe da sua confinação primária a períodos cronológicos encadeados e contínuos. De igual forma parece redutora a indexação simples à categoria de acto político ou de apenas exercício de expressão plástica. A sua complexidade é maior e, embora com expressões dominantes em determinados momentos da História recente, as diferentes atitudes/ posturas/ discursos artísticos têm sido contemporâneos entre si, resultando em enriquecimento e diversidade.

Contudo, se este retrato constituía o quadro da segunda metade do século XX, no presente assistimos a uma “estabilização” a “preto e branco” e a uma divisão clara relativamente às políticas municipais como são os casos diferentes de Lisboa e do Porto.

O caso portuense é um exemplo singular dessa perspectiva a “preto e branco” do problema: na última década, passou-se de um ambiente de vigilância e punição ao cenário actual de elevação de estatuto dessas intervenções no espaço público e à sua inclusão nos roteiros turísticos, sujeitas a regras, regulamentos e normatização.

“No nos gusta el cemento” é um grafitti que já não existe. Encontrava-se inscrito num muro de um bairro galego em 2003 que, entretanto, foi reabilitado. Em revista ao passado para compreender o presente, a propósito do tema da arte pública em geral, é hoje o mote para esta comunicação que faz das relações entre expressão artística, espaço, poder e cidade, nas suas diferentes dialéticas e binómios de conjugação, o campo nuclear de abordagem.

A partir da investigação dos processos sócio-históricos de formação e consolidação da contemporaneidade portuense, assentando em métodos de trabalho de matriz qualitativa dos quais, o mais relevante, foi o etnográfico, espera poder contribuir para a reflexão geral deste colóquio.

DO ESPAÇO URBANO

A expressão da arte no espaço urbano (Caeiro, 2014) tem observado diferentes tipos de manifestação ao longo dos tempos.

Se considerarmos o espaço da cidade na sua vertente pública como um todo, a sua composição é feita de diferentes e diversos planos complementares. De facto, a imagem da cidade que vamos construindo não se funda apenas numa leitura bi-dimensional sendo a tri-dimensionalidade a base para uma leitura espacial, para o estar “dentro” do cenário, absorvendo as suas múltiplas coordenadas, conjugando os planos horizontais e verticais, de rampa, oblíquos, ou ainda todos os outros que, interligados, formam as espacialidades em que vivemos, que nos condicionam, nos conferem a retaguarda da dimensão de contexto, de pertença, de posse sensorial e influenciam a proximidade (Hall, 1986) dos sujeitos, no que concerne ao seu espaço pessoal. Nesse sentido, o ambiente urbano é uma criação mental e, rendida à subjectividade do indivíduo e do colectivo, é algo que, embora tectónico e material, existe pela acção dos sentidos e da sua capacidade de percepção, manipulação e transformação.

69

A expressão artística em espaço aberto – tendencialmente mais livre do espartilho próprio da interioridade dos espaços fechados das galerias, dos museus, dos ateliers e de tantos outros “contentores” – sendo muito exposta à variação natural da luz, da humidade, da temperatura, mas também da durabilidade, da consistência e da materialidade do suporte, sujeita a criação à acção erosiva do tempo, no binómio entre este e o espaço – vive constantemente um desafio à sua capacidade de sobrevivência.

Muros, paredes, pavimentos, fachadas ou tectos são superfícies do espaço da cidade vinculadas a diversos estatutos de posse administrativa desde os mais básicos, públicos e privados, até às suas diferentes combinações de uso, na maior parte dos casos fundadas na matriz ambígua do seu uso. Na sua maioria são a “pele”, a aparência, o “rosto” da projecção da propriedade privada no conjunto urbano, a sua epiderme, parte constitutiva do espaço público urbano, a envolvente que lhe acrescenta valor, dimensão, sentido e vida – se nos rendêssemos única e exclusivamente ao chão das cidades, às faixas de território que percorremos ou onde ficamos, seríamos seres de folha ou cartão, planificados, a duas dimensões, planos, e, seguramente, mais pobres cultural, política, social e economicamente.

Logo, também a pintura aplicada sobre esses outros complementares planos geométricos do espaço público é uma expressão de tri-dimensionalidade e, não subsistindo sem o jogo entre os suportes e os “contentores”, alimenta-se da matéria onde é aposta e da materialidade do sistema espacial onde se insere. Faz parte e intervém sobre as perspectivas de conjuntos espaciais complexos desde a rua à praça, diferenciando-se em conformidade com o estatismo ou dinamismo, afectada positivamente pela quarta dimensão: o tempo.

Suprimindo o tempo, esquecendo o espaço, ela expolia-se de significância, perdendo-se muito do seu significado e valor, reduzindo-se então à simples exposição de uma folha de papel, por muita força que tenha a ideia e o seu desenho, não mais fazendo sentido estar para além dos cadernos do seu criador.

Aceitando submeter-se à lei do reflexo (Molder, 2016), as superfícies do espaço urbano, entre o caos e o paraíso, provocam o criador, despertando-lhe a vontade de transformar esse mesmo espaço (Obrist, 2015), interpretando-lhe as qualidades, valorizando-as, submetendo-as ao seu domínio, aproveitando-se dele em favor da sua criação.

As superfícies adquirem propriedades de espelho, do que se descobre quando se observa e, sobretudo quando se interpreta. Estes “espelhos”, recebendo a intervenção dos criadores, permanecem abertos a re-interpretações. Como acção no espaço público, a cada nova passagem neste, participada pelos diversos sujeitos que formam os seus públicos, a sua fruição, ulterior à concepção, o seu carácter de acaso e de efémero, a impossível repetição e a constante descoberta, vai sempre gerando novas criações, sucedendo-se no tempo. Estes novos “co-criadores” passam a ser parte integrante da transformação destas criações, transportando para outros territórios as suas impressões, contando-as a outros e, com isso, também criando novas visões (Gil, 1985).

O espaço é, por conseguinte, deformável, plástico, elástico na sua expressão e interpretação, sendo o sujeito o seu principal interferente. É uma construção do sujeito, um sonho, uma invenção, algo que, de variados modos, em diferentes tempos e circunstâncias e, em múltiplas velocidades de observação, interpretação e intersecção, existe através dessa coisa prodigiosa que é a vida.

Deixar ser, deixar fazer, deixar acontecer são manifestações intrínsecas da condição política do ser humano e, por decorrência, da sua variante de ser urbano. Mas também vigiar, restringir e punir.

Esta tensa relação entre posturas opostas e divergentes faz parte do quotidiano da vida urbana, alegando-se, nos dois sentidos, motivações e propósitos que colhem simpatias na sociedade civil.

Nesta dicotomia, a arte, ou as suas representações, é um agente claramente de matriz política, na acepção mais ortodoxa do significado e da raiz etimológica: a polis.

Como arena de diálogo político é também local de partilha intelectual de posicionamentos vários perante as questões da sociedade, de dialécticas e de relações de forças de poder, de denúncia ou de tão somente expansão para “telas” maiores, de mais alcance, da expressão plástica. Mas sempre marcações de território, apropriações do espaço, sublinhados do que se quer tornar visível ou reforços de invisibilidades, consagração de espaços entre, transformando lugares em não-lugares (Augé, 2005) ou qualificando, explorando os traços mais icónicos de sítios fortemente carregados de identidades.

DO PORTO

Ao longo da história recente, nos últimos quarenta anos, esta tem sido a narrativa sobre a “ocupação” do espaço público urbano nas cidades portuguesas de maior dimensão, das quais, o Porto, pela possibilidade de nos mostrar exemplos destas expressões, nos parece, no mínimo, singular.

Porém, esta “montra” resulta, não de processos organizados de conservação, respeito e consideração da arte, mas sim de um manifesto abandono de algumas áreas do território concelhio, espelhando, pela sua permanência e resistência na paisagem urbana, a incapacidade demonstrada de pensar e transformar várias zonas problemáticas ou até “desinteressantes” para a administração autárquica e mesmo para os próprios habitantes, aos quais, o sentimento de pertença e identificação com o lugar, por vezes, já pouco ou nada diz. (Figuras 1 – 14)



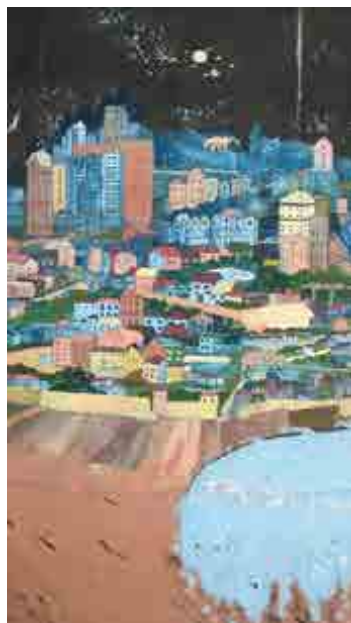
Figuras 1, 2, 3.



Figuras 4, 5.



Figura 6.



Figuras 7, 8, 9.



Figuras 10, 11, 12.



Figuras 13, 14.

A ocupação pictórica dos muros e paredes portuenses passou, em quatro décadas, de um total comprometimento dos artistas com a política e com os partidos políticos a uma quase proibição da sua expressão, através de um zonamento urbano que, na prática, os remetia para a periferia. Entretanto, com as alterações das posturas municipais sobre a matéria, atingiu-se uma nova fase: a regulação das áreas centrais e a normatização das possibilidades de intervenção plástica. O acto de transgressão urbana, de denúncia política ou de expressão da espontaneidade foi substituído pela atribuição directa de alguns espaços a determinados artistas ou colectivos de arte (geralmente àqueles que, entre 2001 e 2013 mais arriscaram intervir no espaço público - e.g. Costah – Figura 15) ou pela realização de encomenda/concursos para a ocupação de várias superfícies murais, pavimentos ou zonas em espaços pré-seleccionados pela autarquia (e.g. Largo da Porta do Olival, Parque de estacionamento da Trindade, Largo dos Lóios – Figuras 16-18). A decisão do artista (como parte fundamental do processo de criação em espaço aberto) foi substituída pela sugestão ou exigência da incumbência.



Figuras 15, 16.

73



Figuras 17, 18.

No referido mandato autárquico, brigadas de limpeza de paredes foram profícuas na anulação sistemática destas expressões artísticas [muitas delas ainda de algumas forças políticas – da Juventude Comunista Portuguesa em locais como a Praça Mouzinho de Albuquerque ou da Galiza ou do Bloco de Esquerda na Rua do Bonjardim/Bairro do Leal], não impedindo a degradação visual com a sua repintura e, com tanto ou nada querer pintar com a mesma cor original, foram deixando novos “painéis” monocromáticos pintados até à altura a que os seus braços esticados do alto de escadotes conseguiam atingir. Já perto do final desse período, em 2012, foram encomendados alguns murais cujos conteúdos reproduziam fotografias antigas da cidade cuja temática se julgava associar à história desses locais (e.g. murais da antiga estação ferroviária da Boavista e muro nascente do cemitério de Agramonte – Figuras 19, 20).



Figura 19.



Figura 20.

A função social e política deste género de expressão artística tem observado uma depreciação considerável. Na realidade, o que se regista como ocupação maioritária (em ruas pré-destinadas, nas suas paredes, nas caixas de electricidade, em algumas cabinas telefónicas desactivadas – Figuras 21-23) talvez não passe as fronteiras da decoração.

Estes exemplos abundam na Baixa portuense, integram roteiros turísticos especializados e competem já com a encomenda privada: alguns logistas – e até instituições públicas – e.g. Casa Natal e Auditório Nacional Carlos Alberto] contratam a pintura de portões/gradeamentos automáticos com motivos alusivos à sua actividade com o intuito de impedir a vandalização (Figuras 24-25).



Figuras 21, 22, 23.



Figuras 24, 25.

Esta realidade é bem diferente face ao envolvimento político que se vivia na cidade entre as décadas de 1970 e 1990. Hoje, os bairros da cidade, nomeadamente os que são administrados pelo município, são alvo de operações de *lifting* com a pintura alegórica/temática das suas fachadas ou da aplicação de painéis de azulejos, envolvendo até criadores de moda internacional. Nessas décadas, grandes extensões murais como na Avenida Fernão de Magalhães ou viárias como na Rua de Gonçalo Cristóvão, eram alvo de acções de colectivos organizados conotados com estruturas partidárias, mas também, como no caso da Escarpa da Serra do Pilar, de saudações religiosas (recepção ao Papa João Paulo II em 1982 – *Totus tuus*) ou ainda, como na entrada nascente do túnel do Barredo, de painéis de azulejos, de Júlio Resende (1987) com “Ribeira Negra” ou Fernando Lanhas (1998), “À Cidade” (que viram adiada durante anos a sua conclusão – 2015). (Figuras 26-27)



Figuras 26, 27.

Também parte da história da cidade se vai contando através da arte inscrita nestes pedaços de parede ou de chão. Uma cidade que se orgulha dos revestimentos em azulejo pintado das suas igrejas (Figura 28) e estações ferroviárias, que continuou essa arte nas estações do Metro e que, na própria imagem corporativa do seu município (Figura 29) ou da bilhética do metropolitano, arranjou formas estilizadas de fazer durar essa arte que a distingue entre pares.

76



Figuras 28, 29.

Até há poucos anos, a relação entre artistas e outros profissionais – arquitectos, escultores, pintores, engenheiros, urbanistas – significou a cooperação no desenho e na construção do espaço da cidade.

Essa cidade, o espaço natural das suas criações, com eles convivia e se intersectava nos cafés, nos mercados, nas galerias, nas ruas, nas praças e nos jardins, fazendo cair as barreiras da Universidade ou da Escola de Belas Artes, habituando-se a que os “seus” artistas fizessem parte do espaço e do quotidiano públicos. Ultrapassando as conversas em atelier, gabinete ou escritório, em diálogo com outras especialidades da obra pública de construção civil e militar, construiu-se um discurso de intervenção no espaço público que se materializou através do que foi ficando edificado, entre espaço construído e não construído, entre fachadas, muros e tectos de galerias exteriores e pavimentos de ruas e praças e nelas próprias, desde as estátuas às esculturas, fontes e chafarizes, do desenho dos jardins e canteiros ajardinados ao chão dos passeios.

São múltiplos os exemplos de arte urbana planeada que podemos observar na cidade e que vai bastante mais além da circunscrição a instalações ou pinturas murais. Essa arte urbana que efectivamente construía espaços, que lhes dava sentido e significado, tem vindo a perder força com a especialização dos processos de trabalho e das profissões, mas também com a especificação da encomenda, em especial da pública, cada vez mais sujeita a cadernos de encargos e outros documentos que a fixam no tempo do contrato e não da concepção. Quando se pensava em espaço, ponderava-se a sua caracterização total, um desenho global, em várias escalas de intervenção e, maioritariamente, recorrendo a vários autores, os quais nele deixavam a marca impressiva da sua obra. Entendendo, pois, o espaço como um todo e não privilegiando qualquer das suas partes isoladamente, nota-se um empobrecimento da intervenção urbana, muito raramente se observando obra nova com essa capacidade totalizadora de concepção espacial. Para além disso, as próprias atitudes sobre o espaço e a sociedade foram perdendo vocação de afirmação de postura política, de confronto de ideias de correntes divergentes sobre o que significa intervir num espaço que é de todos e sobre qual a função social, política e cultural dessa intervenção. Nessa esfera, quatro das obras mais emblemáticas no espaço público portuense são, respectivamente, do arquitecto José Marques da Silva (Monumento aos Heróis das Guerras Peninsulares – em colaboração com o escultor Alves de Sousa e concluída em 1951 pela arquitecta Maria José Marques da Silva e pelos escultores Henrique Moreira e Sousa Caldas – Figura 30), do escultor Américo Braga (alto relevo na fachada sul do cinema Batalha, inaugurado em 1947 – Figura 31), do escultor José Rodrigues (Cubo da Ribeira, inaugurado em 1984 – Figura 32) e do escultor Charters de Almeida (painel de azulejos da sede do Jornal de Notícias, edifício do arquitecto Márcio de Freitas, concluído em 1969 – Figura 33). Todas elas não deixariam mais indiferente a cidade, tanto no campo dos constrangimentos financeiros – a primeira levou mais de cinquenta anos a concretizar-se –, da intervenção política – a segunda foi censurada pela PIDE antes da inauguração – como no aspecto de impacto na opinião pública pelo escândalo que provocaram – a terceira seria durante anos contestada pelas populações do centro histórico portuense – como no aspecto cultural – a quarta constituir-se-ia até hoje uma referência para quem estuda a relação entre a combinação das várias artes na construção espaço urbano. Neste último campo, é uma referência a obra do arquitecto José Carlos Loureiro entre as décadas de 1960 e 1980. O seu estudo sobre a arte da azulejaria portuense (1962) conduziu à construção de uma “marca” pessoal até hoje distintiva da paisagem portuense, como as urbanizações do Lima e do Luso, na rua da Alegria (Figuras 34,35).

77



Figuras 30, 31.



Figuras 32, 33.



Figuras 34, 35.

A opinião pública também foi sendo responsável pela aceitação ou repulsa da instalação de algumas obras na cidade ou da retirada de outras. Se, por um lado, apenas demonstravam a aversão à mudança de certos sectores mais conservadores da sociedade, por outro significavam algo extremamente positivo e que se tem vindo a perder: um sentimento de propriedade, de pertença e de identificação com determinados espaços da cidade. Por duas ocasiões resultaram em “batalhas” perdidas (substituição dos pavimentos na Avenida dos Aliados – arquitectos Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura – e a modificação da estrutura de jardim na Cordoaria – arquitecto Camilo Cortesão] mas em tantas outras demonstraram haver alguma capacidade de afirmação da vontade colectiva (e.g. não alteração da posição da estátua de D. Pedro IV na Praça da Liberdade – segundo ideia do arquitecto Álvaro Siza Vieira – e colocação do busto de Virgínia Moura no Largo de Soares dos Reis ou da estátua do Ardina na Praça da Liberdade – ambas do escultor Manuel Dias, [Figuras 36-37].

É também importante perceber os efeitos da acção do tempo sobre o espaço e os reflexos na consideração da opinião pública, mesmo nos casos referidos atrás, a propósito dos quais existe hoje uma aceitação pragmática. As instalações de Juan Muñoz, “treze a rir um dos outros” (Figura 38), de 2001, no jardim da Cordoaria, são um exemplo.



Figuras 36, 37, 38.

AO ESPELHO

Com o gradual afastamento entre os cidadãos, a política e os partidos políticos, a percepção, reivindicação, zelo e apropriação do espaço público tem vindo a reduzir-se de tal forma que, pelo menos faz-nos questionar sobre a sua forma e função. Se lhe somarmos a afirmação do capitalismo estético (Lipovetsky, 2015) alteração dos tempos e das relações de trabalho e a massificação do consumo/ “ditadura” das grandes superfícies comerciais, o espaço público tem vindo a perder utilizadores os quais são conduzidos à frequência dos já referidos “contentores” e mesmo a vidas tristes e cinzentas no registo casa-trabalho, sem espaço para o lazer, cultura, informação/formação ou recreio (sequer pensar em reivindicação de seja o que for). Para além disso, em ambiente prolongado de múltiplas crises económicas e financeiras, a população residente continua a deslocar-se para as periferias, para espaços residenciais massificados e saturados, não transportando consigo os ambientes e os registos de quotidiano de vivência em espaço aberto, de relações de proximidade, de interacção e de intersecção com as realidades uns dos outros.

Os paradigmas espaciais mudaram substancialmente e acompanharam as mudanças na vida das sociedades, as transformações na cultura urbana, as diferentes culturas da cidade, de cidade e na cidade (Zukin, 1995) e a maior redução do espaço individual e a depreciação do espaço colectivo: cada vez mais se constrói o interior, a interioridade, o afastamento, cada vez mais se privilegiam as “bolhas”, absolutamente distantes, higienicamente distantes.

Por outro lado, com as alterações dos modos e dos tempos de concepção e de produção resultantes da coexistência entre plataformas, ferramentas e ambientes analógicos e digitais (Furtado, 2012), verifica-se uma transformação de paradigmas da sociedade e da dimensão e esfera do espaço público. Se podemos afirmar que se assiste a uma crescente “interiorização” do espaço público, a uma remissão dos seus limites para contextos cada vez mais fechados no campo físico, material e, até exclusivos na sua fruição, também, pela difusão das esferas do espaço virtual das redes de informação e de lazer e pela multiplicação das plataformas à disposição dos criadores e dos públicos, esbatendo as conservadoras fronteiras entre exterior e interior, constroem-se novos espaços, eventualmente com outras fronteiras, onde impera o hibridismo.

Por conseguinte, a era digital impôs novas ordens e tipos de relações entre os seres humanos (Prensky, 2001), transportando a rua e a praça para a imaterialidade electrónica, criando uma ampliação real do espaço público, reproduzindo mesmo algumas virtudes da estrutura de interacção que, até há alguns anos apenas reconhecíamos à cidade.

Os quatro binómios elencados na introdução efectivamente fazem parte em simultâneo das antigas e das novas relações de urbanidade e contribuem para definir também aquilo que continuamos (até se encontrar um termo mais adequado ou revelador exacto de uma nova realidade) a chamar de cidade.

Resistência/ transgressão, liberdade/ afirmação, aleatoriedade/ banalização e enquadramento/ regulação coexistem nas várias plataformas materiais e imateriais, nas nossas redes digitais e analógicas, não pertencendo exclusivamente a qualquer era ou período histórico.

Todavia, na realidade continuam ainda a dominar as perspectivas a “preto e branco”, navegando entre assentimentos e proibições, encarando a arte no espaço de todos nós como algo que, ao serviço ou consentida pelo poder, se espera que “respeite” as regras da sociedade, não transgrida as suas “leis” e, não ponha em causa os seus “domínios”. Mas a arte é como o curso de água ao qual se bloqueia o trajecto: encontra sempre caminhos alternativos para continuar a fluir – não propriamente aqueles que o poder prevê.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus, 2005.
- CAEIRO, Mário. *Arte na Cidade*. Lisboa: Temas & Debates, 2014.
- FURTADO, José Afonso. *Uma Cultura da Informação para o Universo Digital*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2012.
- GIL, Fernando (coord). *Enciclopédia Einaudi - Criatividade e Visão*. Lisboa: INCM, 1985.
- HALL, Edward. *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *O Capitalismo Estético na Era da Globalização*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- MOLDER, Maria Filomena. *Rebuçados Venezianos*. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Lives of the Artists, Lives of the Architects*. Great Britain: Penguin Books, 2015.
- PRENSKY, Marc. «Digital Natives, Digital Immigrants». In *On the Horizon*. 2001. [Consulta:10.12.2016]. <http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>
- ZUKIN, Sharon. *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell Publishers, 1995.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

©Mário Mesquita

Todas as imagens são originais do autor, realizadas por este em 2016 e 2017.

GRAFFITI, STREET ART E ARTE URBANA NA ERA DIGITAL

JOÃO KENDALL

Porto Walls Forever

FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

RESUMO

O intuito deste trabalho é o de analisar a forma como a era do digital alterou as práticas originalmente contra-culturais de graffiti e street art, e se isso terá impacto na criação daquilo que é cada vez mais consagrado como “Arte Urbana” (grandes murais legais). Procuramos entender também como é que as diferentes aproximações a estas práticas alteram as suas legibilidades por parte de diferentes públicos. Faremos isto ao traçar uma curta história dessas práticas e dos seus mecanismos de comunicação, tomando atenção a questões de identidade das sub-culturas e de aproximação/afastamento à noção de arte pública.

PALAVRAS-CHAVE

Street Art; Arte Urbana; Graffiti; Arte de Rua; Arte Pública.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze how the digital era altered the originally counter-cultural practices of graffiti and street art, and if that had any impact in the creation of what is known as “UrbanArt” (big legal murals). We also seek to understand how different approaches to those practices alter their readability by different audiences.

We will do so by drawing a short history of those different practices and of their mechanisms of communication, taking special awareness to questions of sub-cultural identity and of approximation to the notion of public art.

KEYWORDS

Street Art; Urban Art; Graffiti; Public Art.

INTRODUÇÃO

O graffiti é, atualmente, pensado como uma das mais importantes culturas urbanas da época contemporânea, e a chamada *street art* começa a ser considerada uma prática artística legítima, em parte por já se encontrar presente no mercado secundário de Arte.

O certo é que desde os seus primórdios no bairro de The Bronx, no início dos anos 70, a cultura do graffiti tem mudado bastante, apesar de aparentemente ainda manter alguns dos seus valores iniciais; para a *street art*, isso é ainda mais óbvio, em parte devido ao impacto que tem nas redes sociais e nos media, e devido ao seu apoio por parte de muitas autarquias e entidades corporativas e sociais.

Um dos objetivos deste trabalho é, exatamente, mostrar como a era da comunicação digital e da world wide web teve um profundo impacto nestas práticas, originando novas formas de criar e novas estéticas, conduzindo também à adaptação destas aos grandes murais legais. Outro objetivo é desmistificar estas práticas, tanto nas vertentes “tradicionais”, como nas peças de *street art*, como nas novas práticas de pós-graffiti.

É nossa opinião que, de facto, essa grande mudança (de uma prática contra-cultura com base estética para uma forma artística próxima daquilo que é pensado e “usado” como Arte Pública) passa pela comunicação em massa dessas práticas, mas também pela generalização das suas técnicas e formas de fazer.

GRAFFITI & STREET ART

Para falar dessa mudança, é preciso entender o graffiti enquanto cultura, e as modificações do qual foi alvo. O *graffiti* contemporâneo surge na Nova Iorque de final dos anos 60, no contexto dos *guettos* negros, latinos, e europeus, fruto da emigração em massa pós - 2ª guerra, quando jovens emigrantes de 2ª e 3ª geração procuraram maneiras de se expressar, e de falar da sua condição de vida. A origem desta forma de expressão encontra-se nos *tags*, pequenas assinaturas de alcunhas feitas de maneira rápida e fluída no espaço urbano; um dos primeiros praticantes terá sido um rapaz grego que, nas suas viagens pela cidade, assinava na parede e no metro como “TAKI 183” (sendo “Taki” a sua alcunha e “183” a sua rua), que, ao ser entrevistado pelo New York Times em Julho de 1971, originou múltiplos seguidores (*EEL 159*, *BARBARA 62*, etc). Rapidamente, isto tornou-se prática comum, enchendo o interior de carruagens de comboios e metros, o que conduziu a uma evolução das assinaturas, numa tentativa dos “artistas” de se suplantarem; gradualmente, estas assinaturas aumentaram de tamanho e complexidade, passando a incluir cores, efeitos tridimensionais, e ligações entre as letras, ao mesmo tempo que começaram a ser feitas no exterior das carruagens, usando para esse efeito latas de tinta de spray. Nos anos 70 há já toda uma subcultura baseada neste movimento, com uma linguagem e meios de sociabilidade próprios [Waclawek, 2011:26]. É, aliás, impossível destacar o *graffiti*-intervenção do *graffiti*-cultura.

82

Nos diversos elementos de documentação proporcionadas por Chalfant [Cooper, Chalfant, 1984], os intervenientes do graffiti demonstram algumas preocupações que estão na base da arte urbana contemporânea, como a necessidade de expressão pessoal, a tentativa de reconhecimento pelos pares e pela sociedade, e o confronto e combate à publicidade, particularmente às campanhas políticas. No entanto, não se assumem como artistas (dado que eles próprios não se veem como tal) preferindo o título de “writer”, dado o facto de que a sua prática tem como base a escrita de um nome.

O graffiti assume-se, portanto, enquanto uma cultura urbana de pleno direito, com linguagem, hierarquia, normas sociais e código ético próprio, cuja expressão máxima é a introdução de elementos estéticos na paisagem urbana de forma ilegal, sendo que esses elementos se baseiam em palavras (alcunhas ou nomes estilizados).

Mas é-o de forma consistente apenas na origem, dado que hoje em dia já não se pode falar de unidade formal ou concetual de todas as intervenções artísticas ilegais no espaço urbano. Isto deve-se, em parte, ao impacto que outras práticas artísticas e visuais (como design, ilustração, publicidade, belas-artes, etc): o chamado pós-graffiti nasce precisamente dessa miscigenação com outras formas de criar.

Mas algumas das primeiras práticas de *street art* nascem diretamente do graffiti, com certos writers Nova-Iorquinos a experimentar com formas abstratizantes (como Futura2000) ou com personagens (como Lee Quiñones). Embora a ideia do abstrato no graffiti só tenha sido repescada mais tarde, a ideia das personagens pessoais é uma das primeiras formas de *street art*, com artistas como MESK a estabelecerem personagens estilizadas como sendo avatares, que depois pintavam pelas ruas. Na nossa opinião, aliás, é essa a barreira do graffiti e da *street art*: a primeira prática é assumidamente parte da cultura do graffiti, e dirige-se a ela (trabalhando para isso os códigos estéticos que lhe são próprios); a segunda já se assume como independente dessa cultura, apesar de poder tê-la como base, e dirige-se a um público mais alargado, usando linguagens mais facilmente reconhecíveis.

É exatamente devido a esse último ponto que a *street art* ganhou força: ao trabalhar na rua, ao alcance de todos, e com imagens e ideias facilmente compreensíveis por todos (ao contrário das peças de graffiti, só compreensíveis pelos iniciados), sofreu uma enorme divulgação, a partir de meados da primeira década

de 2000, tendo por seus “embaixadores” o Britânico Banksy e o Nova-Iorquino Shepard Fairey (conhecido pela sua campanha “Obey”). Esse reconhecimento da street art deu-se, posteriormente, também a nível artístico, como se comprova pelas vendas de peças de Banksy, Kaws, Fairey, e outros artistas em grandes casas de leilões como a Sotheby's.

ARTE URBANA

O reconhecimento do pintor de rua deu-se também com, e através, dos grandes murais que começaram a ser criados por todo o mundo, muitas vezes em contexto de “festivals de arte urbana”, apoiados (senão mesmo patrocinados) por autarquias e governos. Estes murais, no entanto, são de tal forma diferentes daquilo que falámos até agora, que fará sentido falar disto como uma prática diferente, a qual apelidamos de “arte urbana” (por oposição a “street art”). Veja-se a prática de Gonçalo Mar, por exemplo¹: as suas gigantescas personagens funcionam num nível diferente das peças de graffiti, pelo facto de serem compreensíveis. Podem ser surreais e algo herméticas, pelas imagens descontextualizadas e agregadas (peixes que são mãos, lutadores com caras nas costas, caixas com narizes) mas compreendemos cada um desses elementos. É também por essas razões que se deu a fama da street art e arte urbana, uma vez que muitas vezes as intervenções comportam mensagens simples (como é o caso de, por exemplo, as personagens de Costah, no Porto), humorísticas (como as intervenções de Roadsworth, em Inglaterra), ou abertamente políticas (como as peças de Ron English).

O facto é que muitas vezes, aquilo a que chamamos “street art” aproxima-se mais de arte pública do que graffiti, sendo daí tão necessária a expressão “arte urbana” para distinguir as práticas. E o certo é que essas práticas começam, de facto, a confundir-se com outras formas visuais, como no caso do Teatro Carlos Alberto, cuja fachada foi intervencionada por Martinha Maia em Setembro de 2016 – algo que seria impensável sem o impacto da street art e arte urbana nas cidades contemporâneas. Martinha Maia, aliás, não tem relação com essas práticas, tomando delas apenas a possibilidade de intervenção no espaço.

Mas pensando na questão inicial: será que o universo da *www* teve um impacto na aceitação e divulgação dessa prática? É uma possibilidade, quando nos apercebemos que o início do impacto da street art começou por canais e páginas de media on-line (como o BuzzFeed ou o Reddit), dado que muitas peças criadas nos inícios do movimento são facilmente utilizadas para criar manchetes (o sub-reddit “/R/streetart”, por exemplo, foi criado por volta de 2009). As peças do artista Michael de Feo, conhecido por Flower, foram alvo de inúmeros artigos, cada qual a repetir apenas aquilo que tinha já sido afirmado anteriormente [Seno, 2010:43]. Isto porque, como já foi mostrado, peças desse género são muito mais facilmente apreendidas por uma massa sem relação com a cultura do graffiti de onde, em última análise, estas práticas surgem. É compreensível a passagem de writers e artistas de rua para espaços legitimados, dado ser essa uma forma fácil de encontrarem forma de gerar rendimento, e dos governos controlarem não apenas a prática, mas o que é conhecido. Forma-se então uma simbiose entre artistas de rua e entidades político-económicas, que permitem a criação de grandes murais. Naturalmente, com isto as imagens modificam-se: para além de já não haver restrições de espaço ou tempo, já não têm o objetivo de falar somente para um curtíssimo segmento da população, devendo ser perceptíveis à população geral. Aparecem, portanto, mensagens claras, ou simplificadas, muitas vezes a falar diretamente da identidade do local onde são feitas, de forma a apelar à população (como é o caso óbvio dos murais feitos em Matosinhos durante o “festival” *Up There*, em final de 2016).

Devido a esta e às outras questões que levantamos com este trabalho, parece-nos então relevante a diferenciação e definição de práticas. Na nossa opinião, é possível diferenciá-las em 3 famílias distintas:

- Graffiti: letras pintadas de forma ilegal, baseadas na estética ou na lógica comum do graffiti enquanto cultura; são peças criadas para essa cultura;

¹ <http://goncalomar.com/>

- Street art: intervenções que podem ser baseadas em texto ou imagem, criadas de forma ilegal no espaço urbano; sendo crípticas ou óbvias, dirigem-se para um público mais abrangente do que o graffiti, muitas vezes subversivas;
- Arte Urbana: as grandes intervenções, quase exclusivamente legais, geralmente por encomenda de grandes entidades (sejam jurídicas ou empresariais); dirigem-se para um público generalizado.

A DIGITALIZAÇÃO DAS PRÁTICAS

Mas porque é que é que essas mudanças acontecem? Porque é que há o salto do graffiti para o pós-graffiti? É importante lembrar que no graffiti sempre houve uma forte componente de competição, com *writers* e *crews* em constante tentativa de superação, seja pela estética e técnica, como pela quantidade de peças pintadas. Mas durante muitos anos, isto apenas ocorria a nível local, dada a falta de divulgação de peças (tal era feito apenas através de fotografias próprias ou zines independentes), sendo que as que ganhavam maior destaque eram as grandes peças, registadas em Nova Iorque por Chalfant e Cooper. Partindo dessa base, era possível encontrar variações interessantes, mas que não fugiam muito ao que era “tradicional”, dado não haver essa necessidade devido ao número de praticantes e peças com que se contactava. Foi nesta época que surgiram estilos como o “Berlin Style” (um estilo com letras complexas e coloridas) e a Pixação, no Brasil (um estilo de graffiti muito específico, baseado em letras alongadas, por vezes ligado a comentários políticos), para além do icónico Brooklyn Handstyle (um estilo de *tags* com letras floreadas). O que aconteceu com a era da internet foi que as barreiras geográficas se extinguiram, com a facilidade em partilha de imagens, e comunicação entre *writers*. Por exemplo, hoje é possível encontrar lettering baseado em pixação em muitas cidades [ver Figura 1], e o que era reconhecível como “Berlin Style” é, hoje em dia, confundido (senão mesmo sinónimo) com Roller pieces (enormes peças feitas com rolo de tinta), e encontrado em todo o mundo (em Portugal, por exemplo, as *crews* DTL5 e BluBla são grandes proponentes deste estilo). Há uma generalização das práticas, no fundo, deixando de haver especificidades geográficas, e, ao mesmo tempo, uma multiplicação de estilos.



Figura 1 - Tag do *writer* Phobia na travessa de Cedofeita. Registado pelo autor a 30 de Novembro de 2016. Apresenta uma tag em estilo típico de “Pixação”.

Os resultados desta difusão são múltiplos: em primeiro lugar, o número de *writers* explodiu, na última década do milénio passado, e, por causa disso, muitos deles começaram a criar peças de forma agressiva, o chamado Bombing (onde há a preferência por peças muito mais simples, que podem ser feitas de forma muito mais rápida e em maior quantidade); em segundo lugar (e em consequência do primeiro ponto) co-

meçaram a surgir estilos novos, como os “throwies” (diminutivo de “throw-up”, peças mais simples, com uma ou duas cores, e com linhas e formas simples e estilizadas), que, apesar de já presentes anteriormente, ganharam força com o Bombing. É neste contexto também que surge o *toy style*.

MICRO-PRÁTICAS NA STREET ART E GRAFFITI

O *toy style* (também conhecido como *trash style*, *anti graff*, *ignorant style*, etc) terá começado na Europa do Leste por meados da década de 90², tendo depois impacto em Berlim, algumas cidades Francesas, ou na área de San Francisco (EUA) em inícios do milénio; no entanto, com exceção de algumas peças de writers como ORFN ou Panda Sex, que podem ser encontrados em websites de discussão informal não há qualquer documentação sobre esta prática. O que é certo é que, por volta de 2005 este estilo voltou a ser usado, em parte devido ao impacto de grupos como Germes Gang, ou Cosmic Guetto, ambos sediados em Portugal; apesar de ter bastantes aderentes por todo o mundo, em Portugal este estilo ganhou uma força notória muito rapidamente, devido a esses grupos. [ver Figura 2]



85

Figura 2 - Peça dos writers OVLLA no terreno abandonado da rua João Araújo Correia.

Registado pelo autor a 30 de Novembro de 2016. Esta colaboração mostra um estilo típico de *toy style*.

Esta prática baseia-se na ideia de *toy*, alcunha dada a *writers* inexperientes. As peças que são produzidas dentro deste estilo tendem a ter composições confusas, linhas diluídas e mal aplicadas, cores chocantes, e imagens aparentemente descontextualizadas, tudo elementos típicos de *writers* que dão os primeiros passos no *graffiti*; mas a diferença reside no facto de que estas peças são feitas assim de forma propositada. Estamos perante um dos múltiplos estilos que ganharam força no sec. XXI, que procuram formas e estéticas diferentes do *graffiti* “tradicional” numa tentativa de se afirmarem e destacarem, como refere um writer anónimo em entrevista:

*"Eu passo na rua por paredes legais em que vejo photoshop autêntico, e toda a gente admira e venera... Eu obviamente reconheço capacidades na pessoa que o fez, mas não consigo gostar... Simplesmente não me diz nada. Temos gajos em Portugal que têm um skill incrível e bla bla bla... Para mim conta pouco. É muito mais relevante para mim alguém que consiga com formas básicas e muitas vezes chungas atingir a "plateia". Pah eu nunca tinha desenhado letras, só bonecada. [o entrevistado é também conhecido pelas suas personagens, que espalha pelas paredes do Porto]."*³

O que é interessante no *toy style* é que, apesar de se tratar de uma prática que difere do *graffiti* “tradicional”, assume-se ainda como *graffiti*, mas distancia-se pelo seu peso conceptual. Como DAD161 (membro dos Germes Gang) refere em entrevista, *"we are not trying to avoid standard styles, actually we don't think*

² Entrevista realizada pelo autor a um *writer* de *toy style* em Janeiro de 2017, que pediu para permanecer anónimo.

³ Entrevista realizada pelo autor a um *writer* de *toy style* em Janeiro de 2017, que pediu para permanecer anónimo.

too much about the graffiti scene, *we are free to do what we want, that is the good part of it.*" [Macdonald-Evans, 2016]

É nossa opinião que esta prática, aliás, pode ser vista como uma expressão do pós-modernismo dentro do graffiti: é uma prática que pensa sobre si mesma, de forma irónica, explorando e descontextualizando formas estéticas "outras", mas sempre fundadas na mesma prática.

Isso é extremamente relevante, porque é um passo importante para o reconhecimento destas práticas enquanto formas artísticas legítimas em todas as suas formas.

ARTE PÚBLICA E O PÚBLICO

Talvez seja, de facto, um exagero descrever essa diferenciação de práticas de forma tão fraturante, mas o facto é que há uma grande diferença entre as duas formas de fazer.

Tomemos por exemplo a prática de Frederico Draw (dado ser um artista que tanto tem trabalho na rua, de forma legal e ilegal, e em galerias comerciais): o seu trabalho parte, de certa forma, do desenho de arquitetura (que é a sua formação), aplicando-o à retratística, que efetua em dimensões grandes (as suas caras chegam a ser maiores do que os observadores). As suas peças parecem muitas vezes falar de uma identidade perdida, de questões de divisão pessoal e enquanto comunidades. Mas o problema é que muitas dessas peças são comissionadas para locais onde, apesar de serem expostas à população local, por não serem contextualizadas nos espaços geralmente escolhidos por Draw (espaços vítimas de abandono, quer pelos habitantes das cidades, quer por autarquias), perde essa leitura. Esta é, aliás, a crítica que pode ser feita a projetos como o Projeto Locomotiva (que, enquadrado num festival de arte pública, encomendou a Draw a peça "An.Fi.Tri.ÃO", para a Avenida da Ponte, junto à Ponte D. Luís), o projeto UP There de Matosinhos, ou a dezenas de outros: com a descontextualização destas práticas, parte do significado das peças perde-se, ao despir as intervenções dos propósitos para os quais foram pensados.

86

Naturalmente, é possível afirmar que muitos autores modificam as práticas para essas intervenções (Miguel Januário/+-, por exemplo, foi um dos primeiros a fazê-lo, no panorama nacional) mas nesses casos, é importante notar que a relação com a rua se perde. O que há de essencial na street art, bem como no graffiti, é a ideia de contra-cultura: cada traço feito na rua, mesmo que em si seja inócuo, é um ato de rebelião, pelo facto de não ser legítimo. Ao legitimar e modificar as práticas que nascem no seio destas culturas, nasce um outro movimento, que terá a sua legitimidade, obviamente, mas não a legitimidade de afirmar que pertence ainda ao mesmo conjunto de práticas que o graffiti e a street art.

CONCLUSÃO

É essencial, nesta conclusão, perceber que não é possível afirmar estas ideias como o "ponto final" na discussão (como é esperado de qualquer discussão académica). A dificuldade em tratar o tema (devido em parte à falta de informação, quer académica quer da parte dos artistas) torna difícil a compreensão de certas ideias. A sugestão de divisão de práticas é somente isso: uma sugestão, não pretendendo, de forma alguma, definir ou resumir artistas e obras a um conjunto simplista de ideais.

Parece-nos exequível, ainda assim, afirmar que:

a) a era da Internet alterou de forma significativa as práticas do graffiti, criando novos estilos e práticas. Tentámos mostrar que a evolução destas diferentes formas (o aparecimento da street art a partir do graffiti, a multiplicação de estéticas e formas dentro de cada um, e o surgimento das grandes obras de Arte Urbana) são sucessivamente desencadeadas tanto pelos seus participantes a notar o estado da prática em que se inserem e a tentar modificá-lo, como por autores de campos artísticos diferentes a conjugar as suas práticas com o que está a ser feito na rua;

b) a era do digital possibilitou também a criação e internacionalização de muitas práticas de graffiti,

street art, e Arte Urbana, desencadeando uma progressão cada vez mais rápida dessas práticas, e levando até à modificação da noção de paisagem urbana, onde estas práticas são, cada vez mais, aceites, como forma integrantes;

c) mostrámos que é impossível destacar qualquer uma destas práticas das suas origens, dado ser nelas que se encontra a legitimação concetual delas enquanto pertencentes a uma contra-cultura, mesmo que em última análise as peças se aproximem de uma prática de Arte Pública;

d) as novas práticas daquilo que é chamado pelos municípios de “street art” são uma forma diferente de criação, que, embora baseadas nas práticas de rua, se distanciam delas, aproximando-se mais, não pela estética mas pelo peso concetual, de Arte Pública; a esse género, chamamos Arte Urbana.

No entanto, parece-nos que ideia de que a Arte Urbana é já uma prática diferente fica ainda em aberto. Há uma imensidão de práticas, tanto de Arte Urbana como de street art, e estabelecer linhas divisoras ou definir espaços de intervenção seria uma arrogância tremenda. Aquilo que nos parece legítimo fazer é afirmar que são coisas diferentes, que, de uma forma básica, há dois pólos: o de uma prática artística que nasce e se refere ainda a um movimento contra-cultural, que afirma de si próprio que o seu espaço é a rua, de forma ilegal, e o de uma prática que se aproxima já de arte pública, desenraizada de uma prática de rua, e mais ligada a uma prática artística já musealizada.

Será necessário, a partir daqui, estruturar um pensamento sobre as diferentes práticas, dado já não ser, de forma nenhuma, exequível classificar todas as diferentes práticas como street art ou Arte Urbana; será importante também estudar os diferentes micro-géneros que aparecem sediados dentro dos diferentes estilos, sejam esse o *toy style*, *sticker art*, ou outras formas artísticas.

Fica também por tratar uma visão puramente estética sobre estas obras: como é que as formas se modificam, até no caso de autores específicos, com a passagem de um espaço ilegal para um legal? Fará sentido ainda manter as mesmas formas que na rua, ou torna-se necessário para a compreensão do espaço um adensamento estético? E de novo, é possível que isso conduza a um adensamento conceptual, ou, pelo contrário, retira valor às obras?

87

O que nos parece extraordinariamente importante referir, por fim, é uma das ideias que temos vindo a defender com a Porto Walls Forever: estas práticas, sejam as grandes obras patrocinadas pelo governo, ou sejam as micro-práticas que passam despercebidas mesmo para os que se inserem nestas subculturas, são uma face importantíssima do panorama artístico, cultural, e até social. São fenómenos efémeros que merecem atenção, pelo conjunto de ideias que transmitem sobre o presente. São, talvez até mais que muitas outras expressões artísticas contemporâneas, património cultural mundial.

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Ricardo – *Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano*. S/l: Fim de Século Edições. 2010.

CASTRO, Ana – *Arte Urbana: Estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto* [Dissertação de Mestrado em Multimédia, FEUP]. Porto, 2014.

COOPER, Martha, e CHALFANT, Henry – *Subway Art*. Londres: Thames & Hudson, 1984.

MACHADO, Telma – *Graffiti Girl: Contributos para uma identidade feminina no contexto da produção de graffiti e Street Art em Portugal* [Dissertação de Mestrado em Belas-Artes, FAUP]. Porto, 2011.

MACDONALD-EVANS, Ben “Murdok” - *Get Fun, Think Harder: GERMES GANG Interview*. Objeto digital. 12OzProphet, 29/11/2006. Disponível em <http://www.12ozprophet.com/news/get-fun-think-harder-germes-gang-interview/> [Consultado Janeiro de 2017]

RAFAEL, Teresa Claro - *A Cidade Alienada e Apropriação do Espaço Urbano* [Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Univ. Lusíada]. Porto, 2009.

SENO, Ethel (dir) – *Trespass: História da Arte Urbana não Encomendada*. Lisboa: Taschen, 2010.

WACLAWK, Anna – *Graffiti and Street Art*. Londres: Thames & Hudson, 2011.

II ARTE, NATUREZA E SACRALIDADE

II ART, NATURE AND THE SACRED

II ARTE, NATUREZA E SACRALIDADE ART, NATURE AND THE SACRED

INTRODUÇÃO | INTRODUCTION

Constituindo uma área, por assim dizer, emergente, da reflexão artística, nesta secção considera-se, por um lado, o território e a natureza como horizonte de enquadramento, suporte ou pretexto de intervenção artística e, por outro lado, a reflexão sobre a permanência da expressão artística do sagrado na contemporaneidade.

Com esta aglutinação, pretende colocar-se em paralelo a intervenção artística entendida como ato ou gesto de significação no espaço natural – de alguma forma sublimando-o, com a intervenção artística entendida como ato ou gesto de significação da esfera do sagrado – de alguma forma materializando-o. A intervenção artística estabelece, no fim, o nexo que relaciona e religa o horizonte material da imanência – a esfera do espaço natural – e o horizonte imaterial da transcendência.

Nesta secção, agregando contributos nacionais e internacionais, reúne-se um conjunto de comunicações que, embora em número reduzido, se debruçam sobre questões de elevada relevância, seja pela universalidade dos temas, seja pela especificidade das incidências. Assim, são comparadas as intervenções artísticas no campo da Land Art realizadas no Brasil e em Espanha, confrontando assim a produção de dois continentes. É analisado o caso de um jardim privado que foi transformado num lugar de arte pública, repercutindo assim uma espécie de metamorfose. É estudada a persistência do sagrado na contemporaneidade artística, e apresentam-se releituras da influência da espiritualidade na arte moderna ao longo do séc. XX, visando desfazer alguns equívocos. São questionados os valores artísticos de uma obra de arquitetura vernácula, a partir do estudo da sobrevivência da Capelinha das Aparições em Fátima, e de como a mesma, por um lado, resistiu à passagem do tempo e, por outro, permitiu e inspirou a modernização à sua volta, constituindo assim um exemplo de boas práticas, no âmbito do estabelecimento de uma correta articulação do Património com a Contemporaneidade.

89

As problemáticas abordadas incidiram sobre questões de gestão cultural, continuidade e manutenção de projetos, mudanças de equipas de gestão política em contextos diferentes (Brasil e Espanha), assinaladas através da análise do papel dos vários agentes: instituição promotora, curador, entidades locais. Ou sobre a relação dicotómica entre público e privado, a partir da dialética da transformação de um espaço supostamente privado de criação, num espaço supostamente público de exposição. Ou sobre o reconhecimento da presença do sagrado na arte do séc. XX, pelo entendimento do não-naturalismo na arte num sentido espiritual, e sendo encarada a “escultura social” de Joseph Beuys como paradigma da “arte-como-vida”. Ou sobre a questão da Capelinha das Aparições como marco comemorativo e de resistência, determinante no catolicismo português, sendo encarada a intervenção de José Carlos Loureiro, em 1982, como reforma na continuidade e não na rutura.

Destas reflexões e análises resultaram algumas das teses a seguir elencadas:

- A precariedade institucional da arte e a ausência de curadoria impedem o desenvolvimento dos projetos.
- A reconfiguração do conceito de *atelier* e de lugar expositivo.
- A mudança de paradigma entre arte contemporânea e dimensão sagrada na Escultura Social de J. Beuys.
- A capelinha como pátio processional, espaço litúrgico, relicário, escultura e uma não-arquitetura.

E os contributos originais/pessoais apresentados em seguida:

- Documentação sobre o projeto não concretizado de um museu Alberto Carneiro .
- Viragem do conceito da arte pública como catalisador da regeneração urbana, para o conceito de arte pública como mediador do acesso público ao transcendente.
- Interpretação crítica de um edifício simbólico marcante nos séculos XX/XXI em Portugal.

José Guilherme Abreu

Laura Castro

(Editores)

INTRODUCTION

In this section, which encompasses an area of artistic reflection that could be considered emerging, we discuss, on the one hand, territory and nature as the setting for the framework, medium or pretext of artistic intervention, and on the other hand, we reflect on the permanence of the artistic expression of the sacred in modern times.

With this grouping, we hope to present in parallel an understanding of artistic intervention as an act or gesture of significance in the natural world - in some way sublimating it - and an understanding of artistic intervention as an act or gesture of significance in the sphere of the sacred - in some way materializing it. Artistic intervention establishes, in the end, the nexus that relates and reconnects the material landscape of immanence - the sphere of the natural world - and the material landscape of transcendence.

90

Here we present together national and international contributions that form a set of readings which, while small in number, elaborate on highly relevant questions either through the universality of the theme or the specificity of the cases studied. In this way we are able to compare artistic interventions in the field of Land Art undertaken in Brazil and in Spain, thereby placing the productions of two continents side by side. The case of a private garden that was transformed into a public art space, thus undergoing a form of metamorphosis, is analysed. The permanence of the sacred in contemporary artistic endeavour is studied, and we present re-readings of the influence of spirituality in modern art throughout the twentieth century, with the aim of correcting some misconceptions. We question the artistic value of a work of vernacular architecture, using as a starting point a study of the survival of the Chapel of Apparitions in Fatima, and how the same, on the one hand, has resisted the passage of time and how, on the other hand, it has permitted and inspired the modernization around it, thereby becoming an example of good practices in regard to the establishment of a correct articulation of Patrimony and Modernity.

The issues tackled here focussed on questions of cultural management, the continuity and maintenance of projects, changes in political management teams in different contexts (Brazil and Spain), highlighted through an analysis of the role of various agents: the promoting institution, the curator, and local entities. We also debated the dichotomous relationship between public and private, as in the dialectic of the transformation of a supposedly private space of creation into a supposedly public space of exhibition. Also studied was the recognition of the presence of the sacred in the art of the twentieth century, via an understanding of the non-naturalism in a spiritual sense in that art, and encompassed in the “social sculpture” of Joseph Beuys as paradigmatic of “art-as-life”. We also regarded the question of the Chapel of Apparitions as a commemorative milestone of resistance, something fundamental to Portuguese Catholicism, as seen in the intervention of José Carlos Loureiro, in 1982, as renovation of continuity rather than rupture.

The following statements, among others, arose from the aforementioned reflections and analyses:

- The precarious nature of art institutions and the absence of curatorship impedes the development of projects.

- The concepts of studio and exhibition space must be reconfigured.
 - There has been a paradigm shift between contemporary art and the sacred aspect in the Social Sculpture of J. Beuys.
 - The chapel as processional pallium, liturgical space, reliquary, sculpture and non-architecture.
- Some of the original/personal contributions that were presented:
- Documentation of the unrealized Alberto Carneiro museum project.
 - The shift in the concept of public art as catalyst for urban regeneration, towards a concept of public art as mediator for public access to the transcendent.
 - Critical interpretation of a symbolic building of the twentieth and twenty-first centuries in Portugal.

José Guilherme Abreu

Laura Castro

(Editors)

JARDIM - ESCULTURA (1997-2014) DE ALBERTO CARNEIRO. O LUGAR PRIVADO DE UMA ARTE PÚBLICA¹

TERESA AZEVEDO

FLUP - Faculdade de Letras da Universidade do Porto;

FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;

IHA - FCSH, UNL - Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

Numa altura em que o digital marca muita da criação artística, Alberto Carneiro mantém-se fiel às matérias da natureza e com *Jardim-Escultura (1997-2014)* cria um verdadeiro espaço de fruição da sua obra, onde a presença física do visitante é essencial. Localizada parede-meia com uma parte do muro que delimita o espaço privado do escultor, esta obra não é apenas uma homenagem de Carneiro às suas origens, mas materializa também o seu desejo de longa data em deixar no Coronado um testemunho e uma memória da sua obra. Pela sua localização e características, considera-se *Jardim-Escultura (1997-2014)* como uma obra situada no limiar entre o espaço público e o privado.

PALAVRAS-CHAVE

Alberto Carneiro; Jardim-escultura; Natureza; Ateliê; Escultura Pública.

ABSTRACT

At a time when the digital is a component of many artistic practices, Alberto Carneiro remains faithful to natural materials. With *Garden-Sculpture (1997-2014)* he creates a real fruition space for his work, where the actual presence of the viewer is essential. Located half-wall with the sculptor's private area, this piece is not just Carneiro's homage to his origins, but also materializes his longing desire to leave in Coronado a testimony and a memory of his own work. For its location and peculiar characteristics, we consider *Garden-Sculpture (1997-2014)* as a work in between public and private space.

KEYWORDS

Alberto Carneiro; Garden-sculpture; Nature; Studio; Public Sculpture.

INTRODUÇÃO

A 21 de Março de 2015 – não por acaso, no início da Primavera, e dia mundial da Árvore e da Floresta – abre ao público o *Jardim-Escultura (1997-2014)* de Alberto Carneiro, uma obra *site-specific* de grandes dimensões, criada especificamente para e no terreno contíguo à propriedade privada do escultor.

A investigação realizada no ateliê e arquivo de Alberto Carneiro² permitiu perceber que esse terreno fazia

¹ O presente estudo insere-se no meu projeto de doutoramento em museologia (FLUP/FBAUP), atualmente em desenvolvimento com o apoio de bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

² A primeira parte dessa investigação relacionou-se com o projeto de inventariação da obra do escultor, realizado diretamente no seu ateliê, e apoiado pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de

parte dos planos, já antigos, da Câmara Municipal de Santo Tirso e do próprio escultor em criar, junto à habitação privada deste, um museu ou fundação que zelasse pela preservação e divulgação da sua obra.

Não tendo chegado a concretizar-se o museu, é pertinente a escolha do terreno para a realização de uma obra que reúne em si as principais características da criação artística de Carneiro. Talvez este *Jardim-Escultura*³ possa ser considerado como o culminar possível de um desejo de longa data, refletindo claramente a relevância que o escultor dá à ligação primordial ao lugar onde nasceu, cresceu e onde a sua obra profundamente se enraíza.

Para Carneiro toda a obra de arte é pública, porque comunicante com o espectador ou visitante que dialoga com ela e a questiona. Com *Jardim-Escultura*, o artista cria um novo espaço – público – de fruição, onde a presença física do espectador é, como em toda a sua obra, essencial. Por sua vez, o território e a natureza funcionam não apenas como matéria e suporte, mas como elementos de memória para a criação de uma nova paisagem definida pela obra em si e enquadrada pelo espaço privado do jardim-ateliê de Carneiro, que passa a fazer parte integrante dessa mesma paisagem.

O objetivo deste estudo é refletir sobre a obra *Jardim-Escultura* através de uma dicotomia entre o *público* e o *privado*, que parece caracterizar especificamente esta obra de Carneiro. É possível considerar, através de uma perspetiva alargada, o ateliê e o jardim privados do escultor como parte dessa obra pública? Ou dito de outro modo, pode o jardim-ateliê privado de Alberto Carneiro, pela continuidade visual e simbólica que estabelece com o *Jardim-Escultura* conferir a este uma dimensão privada?

O estudo da documentação existente no arquivo de Alberto Carneiro sobre a ampliação da sua propriedade, em confronto com a análise da bibliografia mais pertinente sobre os conceitos de natureza e paisagem na sua obra, constituiu a base metodológica para o desenvolvimento deste estudo. Deve ter-se em conta que esta análise se insere numa investigação mais vasta onde procuro perceber qual o lugar do ateliê de artista no museu de arte contemporânea, explorando diferentes dinâmicas entre os espaços de criação [os ateliês dos artistas] e os espaços de exposição [os museus]. Por este motivo, a minha leitura sobre o *Jardim-Escultura* é feita segundo uma perspetiva que tem como base alguns estudos sobre a relação entre ateliê e museu e, por extensão, sobre a relação entre o espaço *supostamente* privado de criação e o espaço *supostamente* público de exposição. Alguns estudos sobre a musealização de ateliês de artistas são também aqui considerados para a compreensão da intenção de Alberto Carneiro – demonstrada nos documentos consultados – em criar no Coronado, junto à sua propriedade privada, uma fundação ou museu que preservasse a sua obra e a memória da sua criação.

O presente artigo organiza-se em duas partes. Na primeira traça-se uma cronologia da intenção e do projeto, não concretizado, de criação de um museu em São Mamede do Coronado para a obra de Carneiro. Como veremos, esse projeto teve um papel essencial na definição e articulação dos diferentes espaços privados e públicos da zona e, em última instância, levou à realização do *Jardim-Escultura* no lugar onde se encontra. A apresentação de alguns dados muito factuais tem como objetivo sistematizar a história e a evolução de um lugar – a propriedade privada de Alberto Carneiro e o terreno público anexo a ela – que congrega em si a génese criativa do escultor, uma investigação que se crê pertinente no contexto da vida e obra de Carneiro.

Na segunda parte apresenta-se uma reflexão específica sobre o *Jardim-Escultura*, através da análise de algumas das suas principais características, que são também transversais a toda a produção de Carneiro, nomeadamente: a) a natureza como matéria e memória; b) a criação de um novo espaço de fruição; e c) a natureza como espaço de criação e exposição. Esta abordagem pretende lançar pistas para se entender a obra *Jardim-Escultura* através de uma perspetiva dinâmica entre o público e o privado, onde o território

Lisboa, e coordenado por Catarina Rosendo. Após os três meses do projeto, a investigação continuou no âmbito do meu projeto de doutoramento.

³ Para uma leitura mais fluida do texto, a partir daqui serão omitidas as datas na referência ao *Jardim-Escultura* [1997-2014].

serviu de pretexto para a intervenção artística que, por sua vez, é enquadrada pela paisagem formada pela propriedade privada de Carneiro. Através de uma leitura alargada, todo o complexo privado de Carneiro se torna como que uma extensão da escultura pública existente ao seu lado, conferindo-lhe novas possibilidades de leitura e fruição.

UM TERRENO NO CORONADO: A IMPORTÂNCIA DO LUGAR

Se tivesse nascido e vivido menino noutra lugar a minha obra seria diferente.
(Carneiro, 2012: 9)

Alberto Carneiro (1937) nasceu em São Mamede do Coronado,⁴ uma pequena vila rural perto do Porto. Aí viveu durante a sua infância, brincando nos terrenos vizinhos, num contacto direto com a natureza que o escultor considera essencial na construção da sua identidade pessoal e artística. A natureza sempre foi, de facto, o “espaço protetor” (S/A, 1987) de Carneiro. Desde menino, quando brincava com “as coisas da natureza que [o] rodeavam e com as quais inventava os [seus] brinquedos” (CARNEIRO, 2012: 9) até hoje, quando colhe fruta das árvores do seu jardim no Coronado. A partir desse jardim, constantemente em mutação – “porque as plantas crescem e morrem” (OSÓRIO, 2006: 17) – surgiram já bastantes obras do escultor. Simultaneamente, a relação pessoal que Carneiro mantém com o seu jardim – e com tudo o que ele simboliza de ligação com as matérias naturais e com a identificação do corpo com a terra (CARNEIRO, 2012: 15) – reflete-se na atividade do dia-a-dia do escultor, numa consciente indistinção entre a sua arte e a sua vida:

Tenho um jardim do qual cuido eu mesmo. O jardineiro vem tratar e cuidar apenas da relva... Não separo, há já muito tempo, a minha actividade de jardinagem e de hortícola da minha actividade de escultor. Há muitas operações da minha actividade criativa que se passam simultaneamente no atelier e no jardim e na horta. Há variadíssimas obras minhas feitas nos últimos quinze anos que se desenvolveram também através dessa relação estética que mantenho com as minhas árvores e com as minhas flores. (CARNEIRO, 2012: 35)

Esse jardim privado de Carneiro faz a ligação entre os diferentes edifícios que atualmente formam a sua propriedade. A pequena casa com quintal dos seus pais, onde viveu em criança e trabalhou já enquanto adulto formado em escultura, foi dando lugar ao espaço onde ainda hoje o escultor vive e trabalha e que, para além da habitação, entretanto remodelada e ampliada, conta com um ateliê e uma galeria.

A galeria foi construída como extensão do ateliê, tendo muito provavelmente em conta a possibilidade da criação de um Museu/ Fundação/ Casa da Escultura⁵ no terreno anexo – o terreno que atualmente é o *Jardim-Escultura*.

Partiu de um desejo expresso de Carneiro a criação de uma Fundação que se instituisse como um museu e meio difusor da sua obra.⁶ Pela análise da documentação encontrada, percebe-se que seria a vontade do escultor preservar e divulgar a sua obra a partir do seu lugar primordial de origem, em São Mamede do Coronado, e por isso várias diligências terão sido feitas para que um Museu fosse criado, com as devidas condições, junto à área de residência e trabalho de Carneiro.

Em Maio de 1992 é feito à Câmara Municipal de Santo Tirso o pedido de viabilidade para “constituição de uma urbanização que incluir[ia] zona habitacional, zona comercial, ponto de abastecimento de combustí-

⁴ São Mamede do Coronado fez parte do concelho de Santo Tirso até 1998, ano em que passou a pertencer ao município da Trofa. Elevada a Vila do Coronado em 1997, em 2013 foi extinta e agregada, no âmbito de uma reforma administrativa nacional para, em conjunto com São Romão do Coronado, formar uma nova freguesia denominada União das Freguesias de Coronado (São Romão e São Mamede).

⁵ Nos documentos consultados, a designação vai alternando entre estas três.

⁶ Estatutos de A Casa da Escultura – Fundação Alberto Carneiro (rascunho), 1995. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em arquivos]. Arquivo Alberto Carneiro.

veis e zona destinada à Fundação Alberto Carneiro, situada no lugar de Vila, freguesia de São Mamede do Coronado [...].”⁷ Solicitada a pronunciar-se sobre esta matéria, na mesma altura a Junta de Freguesia responde que “não vê quaisquer inconvenientes na sua aprovação, solicitando mesmo a melhor apreciação para o solicitado, atendendo à necessidade da terra em relação a este tipo de realizações.”⁸

Data da mesma altura a memória descritiva da referida urbanização, constando do programa previsto um lote para a instalação da “Fundação Prof. Alberto Carneiro”, cuja localização procurava articular o ateliê já existente do escultor, com um “terreno vizinho [...] considerado pelo próprio como aquisição de interesse para a sua atividade a realizar oportunamente.”⁹

Como se pode ver na planta anexa à memória descritiva (Figura 1), o lote de terreno a ceder para a Fundação Alberto Carneiro corresponde aproximadamente ao local onde atualmente se encontra o *Jardim-Escultura* (Figura 2). A urbanização foi entretanto construída, e atualmente define as vias públicas que dão acesso quer ao *Jardim-Escultura*, quer à casa, jardim e ateliê de Alberto Carneiro.



Figura 1 - Planta com a localização do lote a ceder à Fundação Prof. A. Carneiro (contornado a verde) e da casa e ateliê do escultor (contornado a vermelho). Documento anexo à Memória Descritiva para uma Urbanização, 8 de maio de 1992. In *Processos de Obra*. Cortesia Arquivo Alberto Carneiro.

Prosseguindo a intenção de criar uma Fundação com o seu nome – e já com o terreno destinado especificamente para ela – em 1995 Carneiro cria um esboço dos seus estatutos, nos quais refere que a sede

⁷ Pedido de viabilidade à Câmara Municipal de Santo Tirso para construção de urbanização, 7 de maio de 1992. In *Processos de obra*. Arquivo Alberto Carneiro.

⁸ Parecer da Junta de Freguesia de São Mamede do Coronado, 8 de maio de 1992. In *Processos de obra*. Arquivo Alberto Carneiro.

⁹ Jorge Nuno Monteiro, arquiteto. Memória descritiva e justificativa, 8 de maio de 1992. In *Processos de obra*. Arquivo Alberto Carneiro.

da fundação seria na Rua do Brêto (onde se situa a sua residência e ateliê), freguesia de São Mamede do Coronado. O escultor reforça assim o desejo de manter a sua obra próxima do seu lugar de origem. Ainda no mesmo esboço dos estatutos, há a referência a um “terreno doado pela Câmara Municipal de Santo Tirso para a criação do primeiro núcleo do Museu de esculturas ao ar livre.”¹⁰ Deve tratar-se, muito certamente, do mesmo terreno onde hoje está o *Jardim-Escultura*, e que, como vimos, havia sido doado em 1992 para utilização exclusiva da futura Fundação ou Museu:

Quando se fez a urbanização, a Câmara garantiu o terreno lateral murado, no topo, para as minhas esculturas ao ar livre. Estava programado com a Câmara de Santo Tirso abriremos um museu em 2001... (OSÓRIO, 2006: 15)

Foi nesta sequência de acontecimentos que Carneiro decidiu, em 1996 e por sua iniciativa pessoal, construir uma galeria como extensão do seu ateliê privado e integrada no conjunto habitacional daquela zona. Em novembro do mesmo ano é enviada para a Câmara Municipal de Santo Tirso a memória descritiva do que se refere ser um edifício destinado a ateliê de escultura e a um anexo para garagem. Como o ateliê atual já estava construído desde o início dos anos 90, este projeto refere-se ao edifício que atualmente Carneiro designa como “galeria”. De facto, sabe-se que esta galeria foi construída pelo escultor precisamente com o propósito de fazer parte do Museu Alberto Carneiro:



Figura 2 - Vista aérea da localização atual do *Jardim-Escultura* (1997-2014) (contornado a verde verde) e da propriedade privada de Alberto Carneiro (contornada a vermelho). Printscreen do Google-Maps efetuado a 9 de fevereiro de 2017.

¹⁰ Estatutos de A Casa da Escultura – Fundação Alberto Carneiro (rascunho), 1995. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em arquivos]. Arquivo Alberto Carneiro.

[...] tem a ver com o projeto inicial, que era transformar aquele edifício [Carneiro aponta para a galeria] – que foi feito para isso, por mim [...] – [numa] futura galeria.¹¹

Em janeiro de 1997 Carneiro escreve ao então presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso, referindo que o “projecto de arquitectura do [seu] novo atelier, que poderia destinar-se a zona coberta do prometido Museu, esta[va] aprovado.”¹² Carneiro solicita então uma decisão da Câmara sobre a criação ou não do Museu, de modo a poder tratar das especificidades da construção. Como consequência, em janeiro de 1997 a Câmara Municipal aprova a criação do que designa como “Museu de Escultura de Ar Livre em S. Mamede do Coronado.”¹³ De acordo com esta decisão, o terreno destinado para o efeito seria o espaço de exposição de algumas esculturas ao ar livre, enquanto que a galeria a construir por Alberto Carneiro serviria como espaço de exposição fechado. Perfeitamente integrada no conjunto privado de Carneiro, e simultaneamente ligada ao exterior e ao espaço público das esculturas ao ar livre, a galeria faria a perfeita ligação entre a obra do escultor no espaço público e o espaço privado da sua casa, jardim e ateliê.

Em 1998 a Câmara de Santo Tirso estabelece um contrato para a construção dos “muros do Museu Prof. Escultor Alberto Carneiro – S. Mamede do Coronado” que, juntamente com as vedações e portões de acesso ao terreno definiam definitivamente o espaço público destinado à obra de Carneiro, tendo-se previsto abrir o museu antes do fim do milénio. O acordo verbal entre o escultor e aquela Câmara Municipal previa que os serviços da câmara procedessem ao arranjo do terreno, à criação de condições de rega e iluminação e à instalação, sob orientação de Carneiro, das esculturas doadas por ele.¹⁴

Entretanto, ainda em 1998 dá-se a criação do Município da Trofa, que passou a integrar a freguesia de São Mamede do Coronado, até então pertencente a Santo Tirso. Isto fez com que todas as decisões relativas ao terreno destinado à Fundação/ Museu Alberto Carneiro passassem necessariamente para a responsabilidade da Câmara da Trofa. Consciente dos óbvios atrasos provocados por esta alteração, mas sempre preocupado com a garantia dos “espaços de fruição”¹⁵ da sua obra, em setembro de 1999 Carneiro escreve ao Presidente da Comissão Instaladora do Município da Trofa a pedir esclarecimentos sobre a situação. Não se encontrou no arquivo de Alberto Carneiro nenhum documento da Câmara da Trofa em resposta às suas solicitações. No entanto, através de uma nova carta escrita pelo escultor ao então vereador do pelouro da cultura, sabe-se que os dois se terão encontrado em 2002 para discutir o avanço do arranjo do terreno para receber as esculturas de Carneiro:

[...] o Museu existe como presença terrena pela vossa vontade e decisão políticas, mas está vazio de vegetação e obras [...]. Há precisamente um ano falamos sobre o assunto e preparei um plano de organização e arborização dos espaços. [...] Combinou-se com os técnicos dos vossos serviços a preparação das coisas para que se plantassem as árvores, se sementeasse a relva e se implantassem os sistemas de rega e iluminação, na época devida, Outubro ou Novembro, do ano passado, 2002. [...] mas entretanto ninguém apareceu [...]. A inauguração do Museu, a partir da decisão da sua criação [e lembro que a iniciativa não foi minha, muito embora eu tenha demonstrado o maior empenho] estava marcada para Setembro de 2001. Ora, são já passados quase dois anos e tudo se mantém em estado letárgico.¹⁶

¹¹ Alberto Carneiro em entrevista à TrofaTV, referindo-se aos desafios que o Presidente da Junta de Freguesia de São Mamede diz ter ainda para lhe colocar. Março de 2015, disponível em: <http://www.onoticiasdatrofa.pt/index.php/152-noticias/edicao-papel/edicao-516/13071-jardim-escultura-eterniza-alberto-carneiro-em-s-mamede-c-video> [consultado a 9.1.2017]

¹² Carta de Alberto Carneiro ao presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso, 6 de Janeiro de 1997. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em Arquivos]. Arquivo Alberto Carneiro.

¹³ Ata da reunião ordinária da Câmara Municipal de Santo Tirso, 27 de janeiro de 1997. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em Arquivos]. Arquivo Alberto Carneiro.

¹⁴ Carta de Alberto Carneiro ao Presidente da Comissão Instaladora do Município da Trofa, 7 de setembro de 1999. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em Arquivos]. Arquivo Alberto Carneiro.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Carta de Alberto Carneiro ao Vereador da Cultura da Câmara Municipal da Trofa, 19 de Junho de 2003. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em Arquivos]. Arquivo Alberto Carneiro.

Em toda a correspondência consultada sobre este assunto é perceptível um entusiasmo de Carneiro no desejo de criação de um museu para as suas obras – desde que, obviamente, fossem asseguradas todas as devidas condições e garantias para o futuro. Percebe-se também a persistência do escultor em todo este demorado processo, para que o museu fosse preferencialmente criado em São Mamede do Coronado, junto à sua casa e ateliê, numa simbólica relação entre arte e vida, constante em toda a sua carreira: “Escuso-me acentuar mais a importância da localização deste Museu na terra que me viu nascer e crescer e em cujas raízes e vivências procurei edificar a minha obra.”¹⁷

Ainda sem qualquer resolução objetiva, e preocupado com uma questão que é “incontornável na projecção nacional e internacional do [seu] trabalho e sobre a qual [é] vigilante e estrito”¹⁸ em 2005 Carneiro escreve novamente ao Presidente da Câmara da Trofa e, “para a garantia de um bom funcionamento desta instituição cultural”¹⁹, volta a propor a constituição de uma Fundação “que viesse a integrar o espaço camarário e a [sua] galeria num concerto de objectivos e actividades.”²⁰

O espaço camarário a que Carneiro se refere é o terreno onde hoje está o *Jardim-Escultura*, e que, na verdade, desde sempre esteve destinado à sua obra. O escultor propõe assim a integração e a relação dinâmica e complementar entre os dois espaços – um público e ao ar livre; o outro privado e coberto – como uma alternativa viável para a dinamização simultânea da sua obra e do lugar onde ela se enraíza, ali em São Mamede do Coronado. A Câmara Municipal da Trofa concorda com a sugestão, mas nada é avançado. No início de 2008 Carneiro dirige-se novamente ao Vereador da Cultura da Câmara da Trofa e refere a “evolução das ideias quanto ao Museu das [suas] esculturas aqui no Coronado”, dizendo que “gostaria de transformar [aquele] espaço numa realização artística de grande significado na evolução e concretização da [sua] obra,”²¹ tendo um projeto já estruturado.

98

Entretanto tudo ficou novamente parado, e foi graças à insistência de José Ferreira, presidente da Junta de Freguesia do Coronado desde 2009, que em 2012 Alberto Carneiro aceitou criar uma obra que se tornasse “uma marca para as gerações futuras”²² da região. Carneiro propõe então a criação de uma obra para o terreno público que desde 1997 estava destinado ao seu trabalho. As obras iniciam em 2013, e todo o projeto foi a partir de então desenvolvido de uma forma dinâmica entre a Junta de Freguesia, encarregue dos materiais e da mão-de-obra, e Alberto Carneiro, que, diretamente no terreno, dirigiu os trabalhos e a configuração dos diferentes elementos no espaço. De um modo simbólico, as datas que fazem parte integrante do título da obra - 1997-2014 – marcam toda a génese da sua criação, desde a aprovação da criação de um Museu Alberto Carneiro (em 1997) e a consequente construção dos muros, até à concretização (em 2014) e abertura ao público (em 2015) do Jardim-Escultura nesse mesmo espaço, cerca de 18 anos depois.

JARDIM-ESCULTURA (1997-2014):

O TRABALHO NA E COM A NATUREZA E A SIMBIOSE ENTRE ESCULTURA E JARDIM

Ainda o meu corpo sobre a terra. Anamneses dos trabalhos sobre a horta e o jardim, sobre as minhas plantinhas, que me esperam no Coronado e das quais guardo o calor e o conforto da sua existência como coisa essencial para o meu viver - alimento da minha obra: no seu fazer e no seu pensar. (CARNEIRO, 2007: 64)

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Carta de Alberto Carneiro ao Presidente da Câmara Municipal da Trofa, 18 de Junho de 2005. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em Arquivadores]. Arquivo Alberto Carneiro.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.* [ênfase da autora]

²¹ Carta de Alberto Carneiro ao Vereador da Cultura da Câmara Municipal da Trofa, 28 de janeiro de 2008. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em Arquivadores]. Arquivo Alberto Carneiro.

²² Informação fornecida por José Ferreira, Presidente da Junta de Freguesia do Coronado, em conversa com a autora a 23 de Janeiro de 2017, a quem agradeço a disponibilidade.

Como vimos, apesar dos sucessivos adiamentos e percalços, Carneiro nunca desistiu da manutenção do terreno destinado ao seu Museu/ Fundação, tendo até em alguns momentos, por sua iniciativa pessoal elaborado planos para o arranjo do espaço. Um desenho existente no arquivo do escultor mostra a planta e o corte de um projeto para a transformação do jardim junto à casa em S. Mamede (Figura 3). Apesar de não estar datado e identificado, facilmente se percebe que se trata do terreno do Jardim-Escultura atual, distinguindo-se já a organização em socalcos, a localização de algumas árvores, o passeio que atravessa todo o terreno e os portões que lhe dão acesso, elementos que desde 1997/1998 estavam já concretizados.

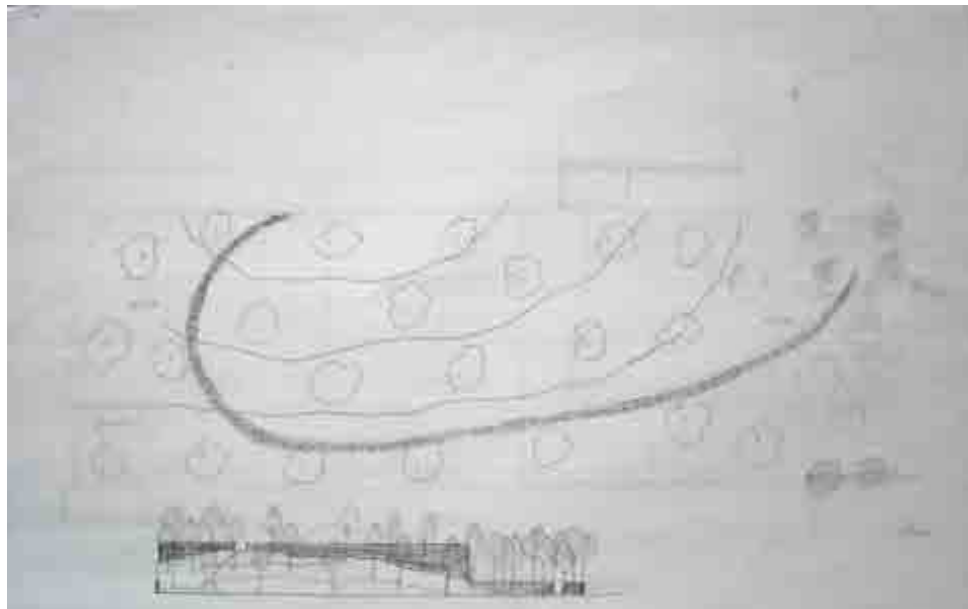


Figura 3 - *Sem título* (projeto para Jardim-Escultura). Grafite sobre papel. Não assinado e não datado. Cortesia Arquivo Alberto Carneiro (Des1065).

99

Para além desses elementos, o *Jardim-Escultura*, que cobre cerca de 2000m² de terreno, é composto ainda por 435 esteios de granito, um tronco de castanheiro cuidadosamente trabalhado pelo escultor, seixos rolados, traves de madeira e palavras gravadas num muro. A melhor descrição é do próprio escultor:

Este Jardim-Escultura é o testemunho do meu reconhecimento à terra que me viu crescer e propiciou a formação da minha identidade e convívio com a natureza que tão importante tem sido na minha obra. É formado a partir da utilização e articulação dinâmica dos esteios de granito que constituíam as ramadas que bordejavam os campos do Vale do Coronado e caracterizavam e identificavam a paisagem na proteção das videiras do vinho verde.

Plasticamente, mantenho esses vínculos criando uma espécie de labirinto onde as pessoas possam recriar a sua imaginação em busca da realização do gozo estético.

Utilizo ainda um tronco de castanheiro trabalhado segundo a sua estrutura de crescimento e colocado sobre seixos rolados e algumas traves de madeira para sublinhar a grandeza das sombras dos carvalhos que formam a cúpula e o círculo que as protege e circunda. (CARNEIRO, 2015)

Como em diversos momentos ao longo da sua prática, os escritos de Carneiro, sem serem completamente descritivos das obras a que se referem, estão carregados de pistas que ajudam a uma reflexão mais profunda sobre elas. Este caso não é exceção. O artista informa-nos que remonta às memórias da sua infância passada em São Mamede do Coronado (a natureza como memória) para, através da utilização de elementos característicos da natureza desse local (a natureza como matéria) criar uma nova paisagem que seja simultaneamente recriada por cada visitante daquele novo espaço de fruição da sua obra – um jardim – que é ele próprio a obra de arte em si mesmo (a natureza enquanto lugar de criação e exposição). Estamos perante aquilo a que Javier Maderuelo, refletindo sobre o jardim enquanto obra de arte na contemporaneidade designa como a “transformação da escultura em jardim”. Segundo o autor, este é um

dos fenómenos mais surpreendentes da arte contemporânea, porque implica a passagem da criação de objetos que ocupam um lugar no espaço, para a concretização de objetos que são espaço (MADERUELO, 2000: 82-88). Este fenómeno da “transubstanciação” da escultura em jardim é o reflexo, no espaço exterior (público ou privado), do alargamento dos limites formais da escultura para a totalidade do espaço que a envolve. Essa expansão do campo da escultura (KRAUSS, 1979), através da criação de obras fisicamente acessíveis, penetráveis e mutáveis não foi exclusiva dos *jardins-escultura*, tendo surgido antes em resposta aos problemas colocados pela escultura “tradicional” no seio do Minimalismo, da Arte Conceptual e da *Land Art* que terão por sua vez determinado muitas das orientações “*jardineras*” de alguns escultores contemporâneos (MADERUELO, 2000: 83).

O *Jardim-Escultura* de Carneiro inscreve-se, assim, no contexto desta tipologia de obras de arte: o artista não procedeu a uma mera colocação de esculturas no jardim, mas entendeu o próprio jardim como a obra de arte em si, “modelado e construído segundo alguns dos pressupostos estéticos” (MADERUELO, 2000: 76) que caracterizam a generalidade da sua criação.

A NATUREZA COMO MATÉRIA E MEMÓRIA

Tem o significado, primeiro, de estar em São Mamede. Em segundo lugar, de ser constituída com matéria que vem da paisagem [...].

*Eu em criancinha brinquei aqui. [...] Eu e o Zacarias, que morava aqui ao lado... E portanto tem toda essa força! Este lado simbólico para mim é importante, é evidente.*²³

Uma das características essenciais da obra de Carneiro é a utilização sistemática de matérias da natureza, sobretudo a madeira (a árvore) e a pedra (a montanha) naquilo que Catarina Rosendo define como uma “identificação operativa entre os materiais da escultura e as matérias da natureza” (ROSENDO, 2006). Mas mais do que a utilização de elementos naturais, muitas obras de Carneiro, desde desenhos a esculturas ou fotografias, surgiram já a partir de matérias do seu próprio jardim, que o escultor planta, trata e utiliza, mais uma vez numa íntima e recíproca relação entre arte, vida e natureza.

Sobre as flores do meu jardim (2000-2002), por exemplo, foi composta através de flores do jardim de Carneiro, esmagadas pacientemente sobre papel. As flores esgotaram-se antes de a obra estar terminada, e Carneiro teve de esperar um ano para cultivar novas flores e com elas concluir o trabalho (CARNEIRO, 2012: 35). Também a instalação *Metamorfose sobre a oliveira do meu jardim* (2010)²⁴ foi criada, como o título indica, com ramos de uma oliveira do jardim do escultor; e o projeto fotográfico *A arte do meu jardim em mim/ A arte de mim no meu jardim* (2011), realizado para a secção “Projecto” do último número da revista L+Arte (nº 81, Março de 2011), é composto por sete fotografias de elementos naturais do jardim.

Estes são apenas alguns exemplos que mostram o modo como a natureza e, sobretudo nos últimos anos, os elementos naturais do jardim privado de Carneiro funcionam como matéria-prima para as suas obras. O escultor trabalha com eles de diferentes modos, mas através de uma relação que, segundo o próprio, tem sempre origem na natureza e nas energias que ela lhe transmite.

É também neste sentido que se pode entender a natureza como memória, um outro fator essencial na criação de Carneiro. Não só nas suas obras, mas também nos inúmeros textos que escreve acerca delas, Carneiro refere várias vezes o modo como todas as suas vivências na natureza e especificamente nos espaços naturais e rurais de São Mamede do Coronado foram essenciais para o desenvolvimento da sua prática artística e que, como vimos atrás, culminou no modo como atualmente vive e trata ele próprio do seu jardim, não distinguindo a prática artística da prática hortícola que desenvolve no dia-a-dia. A natureza

²³ Alberto Carneiro em entrevista à TrofaTV, Março de 2015, disponível em: <http://www.onoticiasdatrofa.pt/index.php/152-noticias/edicao-papel/edicao-516/13071-jardim-escultura-eterniza-alberto-carneiro-em-s-mamede-c-video> [consultado a 9.1.2017].

²⁴ Apresentada no Museu de Serralves, em 2013, com o título *Oliveira do meu jardim com três imagens do teu ser imaginante* (2010).

das suas memórias de infância ou a natureza das suas vivências pessoais no jardim, a relaxar, apanhar frutos ou a cuidar das suas plantas: são experiências pessoais que funcionam como matéria-prima usada frequentemente para a criação de novas obras.

O imenso número de desenhos que Carneiro tem realizado nos últimos anos, em séries que designa como, por exemplo, *No meu jardim* (2006), *Sobre o meu jardim* (2013) ou *Flores do meu jardim* (2016) exemplificam claramente o modo como a memória das experiências vividas no jardim é um elemento essencial na origem da sua prática. Estes desenhos são como a transcrição das “impressões obtidas pela apreensão das diversas intensidades do vento, do espectáculo de uma flor que emerge do bolbo, do restolho das folhas de Outono, ou do aroma dos frutos colhidos” (ROSENDO, 2015: 37).

Para Carneiro, toda a obra é autobiográfica, porque está sempre profundamente enraizada nas suas experiências e vivências pessoais com “as coisas da terra, no Coronado” (CARNEIRO, 2012). É neste sentido que a natureza como memória é também usada na sua obra. Não só como memória recente de uma impressão retida, mas também como memória de uma vivência do seu passado, de algo inerente à sua formação como pessoa e como artista. Por exemplo, na escultura realizada para o Parque de Escultura Contemporânea de Vila Nova da Barquinha, *Sobre a Floresta* (2012), Carneiro remonta a essa natureza como memória da sua infância, ao replicar os ramos do laranjal onde brincou enquanto criança, e ao usar os esteios de granito iguais aos usados nas videiras da sua terra.

O *Jardim-Escultura* reúne em si estas características essenciais do trabalho de Alberto Carneiro. Por um lado, são utilizadas matérias da natureza: o próprio terreno, arranjado em socacos e com relva e árvores plantadas; as pedras no chão que marcam um percurso ao longo do jardim; os seixos rolados na base do tronco; o próprio tronco de castanheiro (oferecido pelo seu amigo e vizinho, Engenheiro Assoreira, como tantos outros troncos e raízes usados por Carneiro). Também os esteios de granito, um dos elementos visuais mais marcantes do *Jardim-Escultura*, estabelecem uma relação direta com a matéria da natureza: as ramadas que seguram as videiras.

101

Por outro lado, a natureza funciona também aqui como memória. Para além da sua componente física e material, os esteios remetem para a memória da paisagem rural do Coronado, quando esta era fortemente marcada pelas ramadas das videiras do vinho verde produzido na região. Os esteios em articulação com as árvores também escolhidas e plantadas por Carneiro, ativam simultaneamente a memória de cada visitante que percorre o *Jardim-Escultura* e que, através dele, recria a sua própria paisagem. Simultaneamente há uma forte carga simbólica que advém da própria memória do escultor enquanto habitante daquele lugar desde criança, reconhecendo as paisagens naturais que o terão marcado ao longo da vida.

A localização e a composição do *Jardim-Escultura* refletem, assim, aquilo que Raquel Henriques da Silva caracteriza como uma “íntegra fidelidade [de Alberto Carneiro] a lugares iniciais” que “configura a essencialidade das opções estéticas do artista que é impossível não ancorar na paisagem antiquíssima em que nasceu” (SILVA, 2001: 24).

A CRIAÇÃO DE UMA NOVA PAISAGEM: UM ESPAÇO DE FRUIÇÃO

A paisagem está presente em [...] todas as minhas obras públicas, elas mesmas espaços de e na paisagem. (CARNEIRO, 2007: 174)

A natureza e a paisagem são dois conceitos que perpassam toda a criação de Alberto Carneiro, bem como a maior parte da escrita sobre ela. São várias vezes enumeradas e descritas as diferentes modalidades de aproximação e relação do escultor com a natureza, desde a utilização de materiais naturais, passando pelo “processo de sistematização e decomposição da ideia geral de natureza nos elementos essenciais do ar, da água, da terra e do fogo”, até à transposição de elementos naturais para o espaço interior do museu ou, ao contrário, a saída dos espaços tradicionais de exposição para o exterior, normalmente natural

ou rural (ROSENDO, 2006). Se facilmente se percebe que a ideia de paisagem na obra de Carneiro está sempre intimamente ligado com o de natureza, a delimitação e definição de cada conceito nem sempre é clara e objetiva.²⁵

Não cabe no âmbito deste artigo a sistematização sobre o que é a paisagem na obra Carneiro, mas algumas considerações não podem, no entanto, deixar de ser feitas. Ao considerar que a “natureza, na sua totalidade, é o fundamento da própria paisagem”, Fátima Sales propõe uma definição que se aproxima da obra de Carneiro e da noção de paisagem que ela supõe:

A paisagem é uma maneira de ler e analisar o espaço, de o representar. Capta-se sensorialmente e aprecia-se esteticamente, carrega-se de significações e emoções. É uma leitura indissociável da pessoa que a contempla e solicita todos os sentidos.

Trata-se de uma apreciação do espaço que não se faz apenas através do olhar ou da vista, mas dos cinco sentidos. Ver pelo conjunto, pela totalidade do corpo. (SALES, 2006: 298)

Também a definição de Javier Maderuelo é para aqui pertinente, ao evidenciar a paisagem como uma construção cultural, um conceito que se relaciona diretamente com o indivíduo e com a sua presença, pois não existe paisagem sem interpretação (Maderuelo, 2006: 49):

El paisaje no es [...] lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. La palabra paisaje [...] reclama también algo más: reclama una interpretación, la búsqueda de un carácter y la presencia de una emotividad. (MADERUELO, 2006: 38)

Refletindo mais especificamente sobre os jardins enquanto obras de arte na contemporaneidade, Maderuelo afirma que esta tipologia é uma derivação do tema “clássico” da paisagem, (Maderuelo, 2000b: 10), definindo os jardins como “as construções vegetais cujo objetivo é proporcionar prazer” (Maderuelo, 2006: 45-46).

A ideia de jardim está presente na obra de Carneiro desde muito cedo, revelando-se no profundo interesse do escultor pelos “jardins enquanto representações do paraíso que atravessam todas as épocas e culturas”; nas sucessivas “viagens realizadas à Índia e ao Japão entre 1993 e 1995 para, entre outros aspectos, estudar as formas e as noções hinduístas, taoístas e zenistas dos jardins”; e em expressões como “Sobre o meu jardim, No meu jardim e semelhantes [que] têm dado título, pelo menos desde 1989-90 a várias obras, desde esculturas a desenhos, [...] que têm em comum serem feitas a partir de elementos vegetais existentes no jardim do artista”. O facto desse jardim que envolve a casa e o ateliê do escultor ter sido projetado e plantado por ele próprio evidencia também a sua importância enquanto elemento que, sem se confundir com o conceito de paisagem, vai trocando com ele “configurações e significados” (ROSENDO, 2015: 36-37) ao longo de toda a prática de Carneiro.

Mas o meu jardim, aquele que cultivo e vivo quotidianamente, é também uma sucessão de pequenas paisagens. Por ele eu vivo, sinto e penso, os sentidos de uma beleza natural, artifício de me encarnar na natureza e me poder deleitar nesse prazer profundo e indizível de ser árvore, flor e fruto e de me conceber, em mim mesmo, paisagem, pela vontade do meu olhar estético. (CARNEIRO, 2007: 173-174)

²⁵ Catarina Rosendo afirma, de facto, que a “paisagem” sempre foi um dado adquirido na obra de Alberto Carneiro, confundindo-se muitas vezes os conceitos de “paisagem” e “natureza” na teorização sobre ela. Rosendo atribui a João Pinharanda (PINHARANDA, 1989) e a Delfim Sardo (SARDO, 1997) as primeiras reflexões sobre os termos “natureza” e paisagem” na obra de Carneiro, referindo ainda que estes conceitos constituem as principais linhas de análise dos críticos e historiados espanhóis que têm acompanhado a obra de Carneiro, como Santiago B. Olmo (OLMO, 2001) ou Alberto Ruiz Samaniego (SAMANIEGO, 2006). Para mais sobre este assunto ver ROSENDO, Catarina. Uma ideia de paisagem através da obra de Alberto Carneiro. In *Arte & Paisagem*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2006, pp. 275-288.

Foi o próprio Carneiro quem afirmou que, com o seu *Jardim-Escultura*, procurou criar “uma espécie de labirinto onde as pessoas possam recriar a sua imaginação em busca da realização do gozo estético” (CARNEIRO, 2015). Assim, se a paisagem é uma construção cultural; um modo de ler e de representar o espaço; uma apreciação do espaço que se faz através de todos os sentidos, ela implica sempre a presença de um indivíduo que a recree ou ative. Ao criar uma obra de arte que é ela própria um jardim – e que por isso tem o objetivo de proporcionar prazer e gozo estético e implica a presença de um sujeito para dele disfrutar – Carneiro cria assim também uma nova paisagem em São Mamede do Coronado: um jardim que é simultaneamente a obra de arte e o seu espaço de fruição.

Enquanto obra de arte pública, o *Jardim-Escultura* tem essa potencialidade de poder ser recriado e vivido na experiência de cada visitante, cuja presença é, por isso, essencial. E, como em toda a obra de Carneiro, também aqui “tanto a noção de arte como a de paisagem partilham uma mesma qualidade: ambas são uma mediação [...] entre o sujeito e a realidade que o rodeia e da qual faz parte, gerando o seu sentido à medida que a experiencia ou que é por ela afetado” (ROSENDO, 2006).

Em outras esculturas públicas de Carneiro, como *Mandala da Paz* (2012) criada para os jardins da Casa da Cultura de Paredes,²⁶ *Sobre a Floresta* (2012), para o Parque de Escultura Contemporânea de Vila Nova da Barquinha, ou *Mandala para o Parque da Pena* (2016), criada para a exposição na paisagem *Point of View*²⁷ no parque do Palácio Nacional da Pena, para citar apenas algumas mais recentes, o escultor procede sobretudo a uma colocação da obra na natureza. Apesar de integrar sempre as suas esculturas públicas nas especificidades do local (seja pela utilização de materiais naturais da região, ou por uma ligação simbólica ao lugar) estas obras são sempre acrescentadas a um espaço público já existente. Ou seja, uma escultura nova é criada especificamente para uma paisagem já existente e visitável, como o jardim ou parque públicos dos exemplos referidos acima, acrescentando-lhe apenas novas camadas de leitura e fruição.

Com *Jardim-Escultura*, Carneiro cria toda uma nova paisagem, ao fazer coincidir no mesmo espaço um jardim e uma escultura que, na sua totalidade, formam a obra de arte. Até à inauguração da obra em Março de 2015 aquele terreno, apesar de pertencer ao domínio público, estava fechado. Apesar de aranjado segundo orientações do escultor, como vimos, foi permanecendo vedado à população. Foi a obra de Carneiro que potenciou a abertura do terreno ao público, ao criar com ela uma nova paisagem que é ela própria jardim e escultura para a fruição de todos os visitantes.

103

A NATUREZA COMO ESPAÇO DE CRIAÇÃO E EXPOSIÇÃO

[...] a obra transcende o momento de criação e gera situações de comunicação para outros significados. Toda a obra de arte é pública e assim comunicante de uma mensagem de intervenção. [...] Ao realizar uma exposição, colocar uma obra num espaço público, num museu, etc., procedo a uma intervenção social. (CARNEIRO, 2012: 16)

O espaço de criação artística – o ateliê – é um tópico bastante fértil, possível de ser abordado através de diferentes perspetivas e disciplinas.²⁸ O questionamento dos espaços de exposição e do sistema de circulação das obras de arte levado a cabo sobretudo a partir dos anos 60 e 70 do século XX não foi indiferente aos espaços de criação. Numa época em que muitos artistas procuravam ultrapassar o “sistema linear” de circulação da arte (ALLOWAY, 1972), o ateliê ficou associado a um tipo de produção tradicional – a

²⁶ No âmbito do Circuito de Arte Pública da mesma cidade.

²⁷ Em exibição de 25 de maio de 2016 a 25 de maio de 2017. Para mais informações ver: <http://www.penapointofview.com/pt/>

²⁸ Para algumas das reflexões mais recentes sobre o tema, ver, por exemplo, as antologias: ESNER, Rachel, KISTERS, Sandra & LEHMANN, Ann-Sophie (eds.) *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdão: Amsterdam University Press, 2013.; HOFFMANN, Jens (ed.) *The Studio. Documents of Contemporary Art*. Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2012b. ou JACOB, Mary Jane & GRABNER, Michelle (eds.) *The Studio Reader. On the space of artists*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2010.

pintura ou a escultura – que já não satisfazia os interesses da vanguarda. A saída de muitos artistas para o exterior, para trabalhar diretamente na natureza, por exemplo, numa prática que viria a ficar conhecida como *Land Art*, foi sintomática dessa contestação. E apesar da “extinção” do ateliê ter sido proclamada várias vezes desde então (BUREN, 1971, SMITHSON, 1968), a verdade é que mesmo a maior parte dos artistas de vanguarda possui algum tipo de lugar de trabalho, ainda que não seja um ateliê no sentido tradicional. É por isso que, em vez da “extinção” se possa falar antes de um conceito expandido de ateliê (HOFFMANN, 2012a: 12-13). Entendendo-se o ateliê para além da sua tipologia tradicional isto é, não apenas como espaço físico, privado e fechado, mas antes segundo uma perspetiva mais alargada que permita defini-lo num campo expandido, poder-se-ão estabelecer relações dinâmicas com outros dispositivos que tradicionalmente lhe seriam exteriores – o museu ou a natureza, por exemplo – potenciando assim novos modos de exposição, conhecimento e fruição da arte atual.

É neste sentido expandido que se enquadra aqui a natureza como ateliê do artista. Trabalhar com as matérias da natureza não significa necessariamente transforma-la em ateliê, mas no caso específico do *Jardim-Escultura*, mais ainda do que em outras obras de arte pública de Carneiro, o território funcionou efetivamente como espaço de criação. Desde a delimitação do terreno em 1997/1998 com os muros e portões projetados por Alberto Carneiro que o espaço, apesar de ter ficado “parado” à espera de uma resolução sobre a criação de um museu, se manteve nas preocupações do escultor, como verificamos pela troca de correspondência referida atrás. De facto, contíguo ao jardim privado de Carneiro, ele faz inevitavelmente parte da paisagem que rodeia a sua propriedade privada, e com a qual o escultor sempre identificou as origens da sua prática artística. É por isso simbólico que, quando em 2012 se decidiu avançar com a criação de uma obra para o local, o escultor tenha literalmente “expandido” o seu ateliê para o terreno que se transformou efetivamente em espaço de criação e trabalho. Acedendo a ele através do portão que liga diretamente o Jardim-Escultura ao seu jardim privado, Carneiro dirigiu todos os trabalhadores que durante a construção funcionaram como que “assistentes” do artista, executando todo o trabalho de montagem e plantação dos diferentes elementos. (Figura 4)



Figura 4 - Trabalhos de construção do Jardim-Escultura (1997-2014): colocação dos esteios. 5 de agosto de 2013. Cortesia Junta de Freguesia do Coronado.

A natureza transformou-se assim em ateliê do artista: para além de terem sido usados materiais naturais, foi naquele espaço específico que a obra foi sendo pensada pelo escultor, com elementos provenientes do próprio lugar (como a terra, a relva e as árvores, por exemplo), dispostos segundo a configuração do terreno, e com todo o trabalho executado diretamente no local. Espaço, obra e criação fundiram-se num só: neste caso específico, na natureza.²⁹ (Figuras 5 e 6)

²⁹ Encontram-se aqui algumas aproximações à *Land Art* (nomeadamente no trabalho com elementos naturais, e na saída do



Figura 5 - *O Jardim-Escultura (1997-2014)* em construção: zona onde foi colocado o tronco de castanheiro. 6 de agosto de 2013.
Cortesia Junta de Freguesia do Coronado.



Figura 6 - Alberto Carneiro junto ao tronco de castanheiro já colocado no *Jardim-Escultura (1997-2015)*. 8 de agosto de 2013.
Cortesia Junta de Freguesia do Coronado.

Por sua vez, a partir do momento em que a obra foi inaugurada e aberta ao público, a natureza transformou-se em espaço de exposição. (Figura 7). Foi criada uma escultura que é ela própria também jardim, não se distinguindo o limiar entre os dois dispositivos. Com *Jardim-Escultura* Carneiro não só intervém na natureza, mas cria, como vimos, uma nova paisagem e, por extensão, um novo espaço de exposição e fruição da sua obra, a qual só está completa com a presença de cada visitante que, percorrendo o espaço – o próprio Jardim-Escultura – lhe confere sempre novas possibilidades de significação.



Figura 7 - Vista do *Jardim-Escultura (1997-2014)* no dia da abertura ao público. 21 de março de 2015. Fotografia da autora.

local de criação e exposição tradicionais para a natureza, trabalhando diretamente no local]. De facto, apesar de nunca ser uma apropriação direta do Minimalismo, da Arte Conceptual ou da *Land Art*, a obra de Carneiro incorpora alguns dos pressupostos destes movimentos que, a partir dos anos 60 e 70 do século XX, foram essenciais na redefinição das práticas artísticas e museológicas. Combinando-os com aspetos das suas vivências pessoais e da íntima relação com a natureza, a prática de Carneiro mantém-se única e original no contexto da escultura contemporânea portuguesa.

Alberto Carneiro é um escultor de forças e de lugares, não esculpe apenas objectos, mas o espaço interior, em seu redor, e entre eles. Escuta a matéria. E esses lugares tornam-se passagens, caminhos, leitos de rio, veios da seiva, espirais, fontes. Espaços de metamorfose, de desvio, de trânsito, de fronteira [...] A sua obra exige outros – que se tornam parte dela. (VALE, 2015: 27)

A utilização da escultura em jardins³⁰ é um aspeto fundamental da tradição ocidental, desde a Antiguidade até aos nossos dias (CASTRO, 2015: 34). Trata-se de um fenómeno da integração das artes plásticas com a arte dos jardins que Javier Maderuelo designa como “deslocação da escultura no jardim” (MADERUELO, 2000: 77-82), ou seja, a colocação de esculturas enquanto objetos móveis e independentes, em jardins, contrastando ou coincidindo com eles, mas sem terem sido pensadas especificamente para o local. Os jardins de esculturas, como o de Rodin (no exterior do Museu Rodin, em Paris) ou o de Henry Moore (no Henry Moore Studios & Gardens, em Herts, Inglaterra) são dois exemplos desta tipologia de exposição de escultura na paisagem, que muitas vezes configura um museu propriamente dito.

Ao contrário destes exemplos, com *Jardim-Escultura* Carneiro não procedeu a uma exposição de esculturas na natureza, mas criou antes uma nova paisagem que é ela mesma a exposição, configurada como um todo através da simbiose entre jardim e escultura. A especificidade deste espaço de exposição que é também uma obra de arte encontra-se nas próprias mutações da natureza, que, de acordo com as estações do ano, vai alterando a percepção do *Jardim-Escultura*. Por exemplo, no outono e inverno, os seixos brancos sob o tronco do castanheiro ficam completamente cobertos pelas folhas caídas que se acumulam debaixo de todas as árvores e “estalam” quando são pisadas. Percorrer o jardim nesta altura é uma experiência sensorial diferente daquela que se tem ao visita-lo na primavera, por exemplo. (Figuras 8 e 9)



Figura 8 - Vista do tronco de castanheiro no dia da inauguração do Jardim-Escultura (1997-2015), com os seixos brancos sob ele. 21 de março de 2015.
Fotografia da autora.



Figura 9 - Vista do tronco de castanheiro no inverno, com os seixos brancos ocultos pelas folhas caídas das árvores. 7 de fevereiro de 2017.
Fotografia da autora.

Uma das várias curiosidades dos ateliês de artistas musealizados é a possibilidade de aproximação entre o visitante e o ambiente vivido pelo artista no momento da criação (algo que nos museus e galerias tra-

³⁰ Para uma reflexão aprofundada sobre esta tipologia da exposição de escultura em jardins, ver CASTRO, Laura. *Exposições de arte contemporânea na paisagem: antecedentes; problemática e práticas*. Tese de doutoramento. Ciências da Arte. Porto: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. 2010.

dicionais é difícil de alcançar] (NEWHOUSE, 2006: 110-130). De certo modo pode dizer-se que, ao fazer coincidir o ambiente e o lugar da criação e produção da obra de arte com o seu espaço de exposição, Carneiro propicia ao visitante do seu *Jardim-Escultura* uma experiência que pode ser reveladora: mais do que a possibilidade de estar dentro da obra, e não apenas diante dela (LACROIX, 2006: 40), Carneiro leva-nos ao interior de toda a sua criação, às origens da sua atividade como artista. Se tivermos em conta que este jardim-escultura se instaura como prolongamento do jardim privado do escultor, no qual se localiza o seu ateliê e a casa onde viveu desde criança em íntimo contacto com a natureza, então facilmente percebemos a importância da localização desta obra e as suas potencialidades significativas no contexto da produção de Carneiro.

CONCLUSÃO: UM JARDIM ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

O *Jardim-Escultura* (1997-2014) é a única obra pública de Alberto Carneiro na freguesia onde nasceu e ainda hoje vive, o que lhe confere uma relevância muito particular no percurso artístico e pessoal do escultor. As pistas lançadas ao longo deste texto tiveram como objetivo apoiar uma leitura sobre a dicotomia entre público e privado que entendemos caracterizar esta obra de Carneiro, nomeadamente pela sua localização junto à propriedade privada do escultor e pelo modo como convoca a presença física do visitante.

Em primeiro lugar, a importância desse lugar específico onde o *Jardim-Escultura* se encontra: em São Mamede do Coronado, num terreno público mas vedado segundo as orientações do escultor e desde então destinado a receber alguma obra sua. O facto de este terreno ser também contíguo e diretamente ligado à propriedade privada de Carneiro mostra simultaneamente uma ligação muito pessoal do escultor com a obra, e desta com os diferentes edifícios privados que lhe servem de cenário e enquadramento. A continuidade existente entre o *Jardim-Escultura* e a área privada do escultor propicia ainda a curiosidade *voyeurista* do visitante. Será talvez inevitável não “espreitar” para o jardim privado e admirar as árvores de fruto ou o modo como se articulam os diferentes volumes de cor ocre que constituem a propriedade de Carneiro. (Figura 10)



Figura 10 - Vista das traseiras do ateliê de Alberto Carneiro, a partir do extremo norte do Jardim-Escultura (1997-2014) [zona junto ao tronco de castanheiro e ao muro com as palavras gravadas].
7 de fevereiro de 2017. Fotografia da autora.

Em segundo lugar, vimos também que durante o tempo da construção do jardim-escultura, Carneiro fez coincidir o território com o seu ateliê (um espaço tradicionalmente privado), numa espécie de extensão do seu lugar de trabalho para a natureza, e possibilitando a quem passasse na rua assistir aos trabalhos de criação e montagem. Depois de inaugurada a obra, o mesmo território tornou-se um espaço privilegiado de exposição [tradicionalmente público].

Por fim, ao contrário de uma obra pública colocada no meio urbano, por exemplo, o *Jardim-Escultura* não interpela o espetador desprevenido. Pelo contrário, é necessário empreender uma viagem especificamente para o visitar, o que implica uma intenção prévia; dificilmente se vai ali ter por acaso. O percurso para chegar ao *Jardim-Escultura* é o mesmo para a casa e ateliê de Alberto Carneiro, e muito provavelmente quem pretende visitar a obra sabe *à priori* que Carneiro vive e trabalha ali ao lado, o que pode incentivar a curiosidade em conhecer o lugar. A viagem faz-se quase como preparação ou contextualização para a visita; passa-se por campos cultivados, por pequenas igrejas e habitações rurais, que em tempos caracterizaram a paisagem do Coronado mas que ainda hoje subsistem.

Chegando a São Mamede do Coronado, a entrada para o *Jardim-Escultura* faz-se pelo portão existente ao fim da rua Dr. David Assoreira. (Figuras 11 e 12) Entrando no jardim, mais um percurso é proposto ao visitante: no chão, as pedras retangulares marcam um caminho³¹ que percorre todo o jardim e leva até ao tronco de castanheiro, a zona mais próxima da propriedade privada de Carneiro e onde se situa o portão de acesso à mesma. (Figura 13). Curiosamente, este percurso marca como que uma passagem do público (a rua) para o privado (a propriedade de Carneiro), e o *Jardim-Escultura* situa-se nesse limiar, enquadrado pelo amarelo ocre da galeria e do ateliê de Carneiro que, juntamente agora com os esteios e as árvores, caracterizam definitivamente aquela nova paisagem natural. (Figura 14)



Figura 11 - Vista da rua Dr. David Assoreira, que dá acesso, ao fundo, ao Jardim-Escultura (1997-2014). 14 de março de 2014. Fotografia da autora.



Figura 12 - Vista do portão público de acesso ao Jardim-Escultura (1997-2014), com as traseiras da galeria de Alberto Carneiro ao fundo. 7 de fevereiro de 2017. Fotografia da autora.

³¹ Já visível no projeto, não datado, referido atrás (Figura 3).



Figura 13 - Vista do portão que dá acesso privado à propriedade de Alberto Carneiro. Ao fundo, a amarelo ocre destacam-se o edifício da garagem à esquerda, e do ateliê do escultor, à direita.
7 de fevereiro de 2017. Fotografia da autora.



Figura 14 - Vista da galeria privada de Alberto Carneiro a partir do Jardim-Escultura (1997-2014).
7 de fevereiro de 2017. Fotografia da autora.

Numa altura em que o digital e o virtual estão cada vez mais presentes em diversas manifestações artísticas, Carneiro mantém-se fiel aos pressupostos de sempre da sua prática. A sua obra é sobretudo comunicação mas assenta simultaneamente numa forte materialidade, convocando sempre a presença do visitante (enquanto corpo e memória) cuja experiência se torna essencial para a completa perceção e fruição da obra. É assim que Carneiro explora, como com *Jardim-Escultura*, novas possibilidades de criação artística e, com elas, novos tópicos para reflexão futura: “Se a minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade” (CARNEIRO, 2007: 53).

BIBLIOGRAFIA

- ALLOWAY, Lawrence. Network: The Art World Described as a System. In *Artforum* [Online], 11.1972. Disponível em: <https://www.artforum.com/inprintarchive/id=33673> [Consultado a 14.janeiro.2016].
- BUREN, Daniel. The Function of the Studio. In *October*. Vol. 10 (1971), pp. 51-59.
- CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Antologia. Lisboa: Assírio & Alvim. 2007.
- CARNEIRO, Alberto. Antologia Autobiográfica. Respostas dadas a muitas perguntas que sempre me colocaram sobre a minha obra. In *Alberto Carneiro - Os caminhos da água e do corpo sobre a terra*. Bragança: Câmara Municipal de Bragança, 2012. pp. 9-39.

- CARNEIRO, Alberto. Jardim-Escultura. 1997-2015. In: CORONADO, JUNTA DE FREGUESIA DE SÃO MAMEDE DO (ed.). São Mamede do Coronado: Junta de Freguesia de São Mamede do Coronado, 2015.
- CASTRO, Laura. *Exposições de arte contemporânea na paisagem: antecedentes; problemática e práticas. Tese de Doutoramento.* Ciências da Arte. Porto: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. 2010.
- CASTRO, Laura. A metáfora de Pirandello ou a arte à procura de um museu. In AZEVEDO, TERESA (ed.) *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso.* 1990-2015. Santo Tirso: CMST - Câmara Municipal de Santo Tirso, 2015. pp. 30-41.
- ESNER, Rachel, KISTERS, Sandra & LEHMANN, Ann-Sophie (eds.) *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean.* Amesterdão: Amsterdam University Press, 2013.
- HOFFMANN, Jens. Introduction. The Artist's Studio in an Expanded Field. In HOFFMANN, JENS (ed.) *The Studio. Documents of Contemporary Art.* Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2012a. pp. 12-17.
- HOFFMANN, Jens (ed.) *The Studio. Documents of Contemporary Art.* Londres e Cambridge, Massachussets: Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2012b.
- JACOB, Mary Jane & GRABNER, Michelle (eds.) *The Studio Reader. On the space of artists.* Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. In *October.* Vol. 8 (1979), pp. 30-44.
- LACROIX, Laurier. L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'oeuvre d'art. In *Anthropologie et Sociétés* [Online], 30.2006. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/O14924ar> [Consultado a 27 janeiro 2016].
- MADERUELO, Javier. De la Escultura Pública al Jardín. In *Actas. Arte Público. Arte y Naturaleza.* Huesca. 1999. Diputación de Huesca, 2000, pp. 73-94.
- MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto.* Madrid: Abada Editores. 2006.
- NEWHOUSE, Victoria. *Towards a new museum.* United States: Crown Publishing Group. 2006.
- OSÓRIO, Helena. Viver a arte e a natureza em São Mamede do Coronado. In *Casas de Portugal.* nº 68, pp. 16-18.
- 110 PINHARANDA, João. Pelo lado do corpo. In *Alberto Carneiro. Ainda a memória do corpo sobre a terra.* Esculturas e Desenhos. Porto: Galeria Nasoni, 1989. pp. s/ nº p.
- ROSENDO, Catarina. Uma ideia de paisagem através da obra de Alberto Carneiro. In *Arte & Paisagem.* Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2006, pp. 275-288.
- ROSENDO, Catarina. Um jardim com horizonte a perder de vista: o paraíso na terra. In ROSENDO, CATARINA (ed.) *Alberto Carneiro: árvores, flores e frutos do meu jardim (desenhos e esculturas).* Lisboa: Fundação Carmona e Costa, 2015. pp. 27-37.
- S/A. *Alberto Carneiro. Árvores, flores e frutos.* Porto: Galeria do Jornal de Notícias. 1987.
- SALES, Fátima. A transformação da natureza na arte. In *Arte & Paisagem.* Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2006, pp. 297-308.
- SAMANIEGO, Alberto Ruiz. Al otro lado de la naturaleza. In *Alberto Carneiro. Árboles.* Huesca: Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas, 2006. pp. 7-34.
- SARDO, Delfim. A invenção da floresta. In *A Oriente, na Floresta de Ise Shima.* Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. pp. s/ nº p.
- SILVA, Raquel Henriques da. Alberto Carneiro: os corpos da escultura. In *Alberto Carneiro.* Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001. pp. 24-31.
- SMITHSON, Robert. A Sedimentation of the Mind: Earth Projects. In FLAM, JACK (ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings.* Berkeley: University of California Press, 1968. pp. 100-113.
- VALE, Paulo Pires do. O Reino da Infância. In MOREIRA, ÁLVARO (ed.) *Alberto Carneiro. Esculturas e Desenhos - 1963-2015.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso, 2015. pp. 18-27.

LAND ART EM PARALELO – BRASIL E ESPANHA¹

JOSÉ FRANCISCO ALVES

Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre

RESUMO

Este artigo busca divulgar e comparar duas experiências em diferentes continentes a respeito de projetos sobre Land Art. Embora países distantes, Brasil e Espanha tem uma cultura em comum a ser considerada. O Brasil é resultado direto do empreendimento colonizador Ibérico (a Era dos Descobrimentos), o grande feito do mundo ocidental – eurocêntrico – entre os séculos XV e XVI. Seu descobrimento por Portugal, sua formação territorial e sua construção cultural tem a ver totalmente com a disputa deste país com a Espanha, na América do Sul. Reinos que, inclusive, em certo ponto da história do Brasil colonial, chegaram a estar sob uma só Coroa. Mostrar as diferenças e semelhanças entre projetos artísticos contemporâneos destes países também são uma forma de conhecer como hoje se enfrentam problemas de gestão cultural, continuidade de projetos e seus desdobramentos, em que pese seus contextos obviamente diferenciados.

PALAVRAS-CHAVE

Land Art; Projecto *Fronteiras*; Projecto *Arte y Naturaleza*.

ABSTRACT

This article seeks to divulge and compare two experiences on different continents regarding projects on Land Art. Although distant countries, Brazil and Spain have a common culture to consider. Brazil is a direct result of the Iberian settlement (the Age of Discoveries), the great feat of the Western-Eurocentric world between the fifteenth and sixteenth centuries. Its discovery by Portugal, its territorial formation and its cultural construction has, utterly, to do with the dispute of this country with Spain, in conquering South America. These two Kingdoms have even at some point in the history of colonial Brazil, came to be under one Crown. To show the differences and similarities between contemporary artistic projects in these countries, in spite of their obviously differentiated contexts, is also a way of knowing how are, presently, managed problems of cultural management, continuity of projects and their unfolding.

111

KEYWORDS

Land Art; Project *Fronteiras*; Project *Arte y Naturaleza*.

Este artigo busca divulgar e comparar duas experiências em diferentes continentes a respeito de projetos sobre Land Art. Embora países distantes, Brasil e Espanha tem uma cultura em comum a ser considerada. O Brasil é resultado direto do empreendimento colonizador Ibérico (a Era dos Descobrimentos), o grande feito do mundo ocidental – eurocêntrico – entre os séculos XV e XVI. Seu descobrimento por Portugal, sua formação territorial e sua construção cultural tem a ver totalmente com a disputa deste país com a

¹ Este artigo baseia-se e complementa artigos anteriores, publicados em 2010 e 2012, na revista *As Partes* (Ver Fontes) e no 10.º Congresso da Associação [Brasileira] de Pesquisadores em Crítica Genética (2012). Aqui, entretanto, reúno pela primeira vez os dois projetos distintos (Brasil e Espanha). Dizem respeito a duas análises de campo realizadas em 2010, aos respectivos projetos. A primeira incursão percorreu quase a metade do Estado do Rio Grande do Sul (Brasil), em julho; a outra, atingiu quase metade da Província de Huesca (Espanha), em outubro. O objetivo inicial era incluir estes casos na investigação para o doutoramento em curso à época, sobre Arte Pública, em História e Crítica de Arte, na UFRGS (Porto Alegre, Brasil). Ao final, tal inclusão não ocorreu em nível de estudo de caso, mas em nível de tópico. Ambas as viagens tiveram a parceria e o apoio dos amigos Rogério e Sílvia Livi.

Espanha, na América do Sul. Reinos que, inclusive, em certo ponto da história do Brasil colonial, chegaram a estar sob uma só Coroa. Mostrar as diferenças e semelhanças entre projetos artísticos contemporâneos destes países também são uma forma de conhecer como hoje se enfrentam problemas de gestão cultural, continuidade de projetos e seus desdobramentos, em que pese seus contextos obviamente diferenciados.

A Land Art² surgiu no cenário artístico da década de 1960, imersa em preocupações políticas e estéticas, no contexto dos desdobramentos da arte conceitual, como reflexo das emergentes questões ambientais (ecológicas) e até mesmo como questionamento ao mercado de arte. Eram no início obras de arte realizadas em lugares distantes, feitas com elementos da própria paisagem, espécies de instalações permanentes e/ou efêmeras, em florestas, campos, desertos, montanhas, lagos e rios, a maior parte em locais praticamente inacessíveis ao público. Constituiu-se, também, numa variação interessante da linguagem artística em expansão no período, a escultura. A partir da década de 1980, a Land Art ampliou-se, passando a englobar também obras de arte mais “puramente” escultóricas, inseridas em paisagens, ampliando o alcance institucional da própria arte.

Em Espanha, a Land Art tem obtido exemplos pontuais, uns mais duradouros que outros. O mais importante projeto levado a cabo chama-se *Arte y Naturaleza en Huesca*, a partir da capital homónima da Província de Huesca, na Comunidade Autónoma de Aragão, desde 1990. Foi um projeto em nível elevado, realizado de forma que resultou na criação de uma instituição, o Centro de Arte y Naturaleza – CDAN, em 2006, um museu responsável pelo comissionamento, manutenção e conservação de trabalhos em Land Art, bem como a divulgação e o incentivo à investigação deste tipo de arte.

Na América Latina, infelizmente esta nova arte não prosperou, em especial pela precariedade institucional da arte, a qual impediu que interessantes artistas atuassem nesse campo. São obras exigentes de infraestrutura e recursos significativos para sua viabilização; sem isto, é difícil que tais trabalhos sejam realizados. O exemplo mais bem-sucedido de Land Art que tivemos na região foi no Brasil, entre 1999 e 2001, realizado pelo Itaú Cultural (instituição de um banco internacional), com o objetivo de comemorar os 500 anos da Descoberta do Brasil. Assim denominado “Projeto Fronteiras”, esta iniciativa comissionou oito obras permanentes, de artistas de primeiro time da arte brasileira, a serem instaladas nas fronteiras do Brasil.

ARTE Y NATURALEZA - HUESCA³

Durante a década de 1990, na Província de Huesca, por iniciativa de seu governo, iniciou-se um notável interesse pelas relações entre cultura e natureza, desde a perspectiva da arte, por meio de cursos universitários, publicações, exposições, e, principalmente, a instalação de obras de arte em lugares rurais. Das primeiras experiências, com trabalhos permanentes em lugarejos antigos, a iniciativa evoluiu para o nível de projeto. Estabeleceu-se logo em seguida o comissionamento de sete obras land art, por artistas de trajetória internacional, instaladas em diversos pontos da província. A primeira obra foi justamente a mais efêmera, concluída em 1994, de **Richard Long** (1945), intitulada *A circle in Huesca*. Dentro de sua linha de trabalho, este britânico construiu um círculo de pedra em um ponto inóspito dos Pireneus, próximo à fronteira com a França, resultado do itinerário que percorreu a pé (272 Km), da cidade de Huesca até Illartein, lado francês. Como muitas obras land art, o trabalho sobrevive apenas como registro fotográfico da ação real do artista, o círculo de pedra.

² Há dois termos mais utilizados, Land Art e Environmental Art; o termo Earthwork, também foi empregado, concomitantemente, até a década de 1980. Necessariamente não são sinônimos, mas na maior parte dos casos são idênticos. Land Art, porém, é o termo consagrado. Não há um termo utilizado em português para o segundo caso; para este, em língua espanhola também se utiliza “Arte Medioambiental”.

³ Em outubro de 2010, o presente autor visitou as seis obras existentes do projeto Arte y Naturaleza (à exceção da obra de Richard Long), em cinco dias e percorrendo mais de 600 quilômetros rodoviários. Como resultado, foi publicado um artigo na revista As Partes n.º 6, Jul. 2012 (ver em Fontes), onde consta os relatos de como foi realizada a “expedição”, as circunstâncias, surpresas e as dificuldades para visitar todas as obras, experiência de poucos, mesmo em Espanha.



Figura 1 - Richard Long A Circle in Huesca, 1994. Maladeta, Huesca. Imagem: CDAN.

Em 1995, foi construída a obra do alemão **Ulrich Rückriem** (1938), intitulada *Século XX*, nas proximidades de Abiego, a 38 quilômetros rodoviários de Huesca. Trata-se de um gigantesco conjunto granítico, com vinte estelas de 4m x 1m x 1m, cada. Um verdadeiro Stonehenge ibérico, não somente em seu aspeto material, mas em sua disposição espacial, mensagem mística, misteriosa.⁴ Em 2000, foi realizada pelo iraniano **Siah Armajani** (1939) a obra *Mesa de Pic-nic para Huesca*, em Bielsa, na densa floresta junto ao Sendero acessível de Cornato, uma parada turística junto ao Rio Cinca, caminho ao Parador Nacional Monte Perdido. A “escultura” de madeira assemelha-se a uma cabana de montanha, em estrutura que funciona como um local para que os caminhantes possam descansar ou fazer refeições. Entre as colunas do “abrigo”, há poemas de Federico García Lorca, emoldurados como livros, os quais, na inauguração da obra, foram declamados por estudantes locais.

113



Figura 2 - Ulrich Rückrie, *Século XX*, 1995. 20 estelas de granito rosa, 4 x 1 x 1 m (cada). Abiego, Huesca. Imagem: José Francisco Alves [2010].

⁴ As obras land art do CDAN foram analisadas *in loco* (à exceção do que restou da obra de Richard Long) e as descrições baseiam-se nestas análises, com complementação de informações no INDOC Centro de Documentación Arte y Naturaleza e em publicações e catálogos do CDAN, detalhados nas Fontes.



Figura 3 - Siah Armajani. Mesa para pic-nic, 2000. Construção em madeira (iroko), 3,5 x 7 x 7 m (49 m²). Bielsa, Huesca. Imagem: José Francisco Alves (2010).

Em um ecossistema árido, a obra *Árvores como arqueologia*, do espanhol **Fernando Casás** (1946), foi instalada em um promontório com vista espetacular para o Deserto dos Monegros. O local fica junto à ermida de la Corona, perto de Piracés, a 19 Km ao sul de Huesca. Concluída em 2003, a obra consiste num conjunto de seis monólitos de granito os quais cercam duas oliveiras centenárias. Em paisagem oposta à Piracés, por sua vez o inglês **David Nash** (1945) criou *Three Sun Vessels for Huesca* para uma região produtiva, com muito verde, junto à ermida de Santa Lucia, em Berdún, a 80 km de Huesca. O trabalho, terminado em 2005, compõe-se de três troncos de carvalho, esculpidos e chamuscados com maçarico, dispostos como uma espécie de relógio de sol, em cujo centro, no solo, encontra-se uma rosa-dos-ventos fundida em bronze.



Figura 4 - Fernando Casás, *Árvores como arqueologia*, 2003. 8 monólitos de granito (507 x 115 cm, cada). Piracés, Huesca. Imagem: José Francisco Alves (2010).



Figura 5 - David Nash, *Three Sun Vessels for Huesca*, 2005. Três troncos de carvalho, com 430 x 90 cm (cada), e uma rosa-dos-ventos em bronze. Berdún, Huesca. Imagem: José Francisco Alves (2010).

No Parque Natural de la Sierra y los Cañones de Guara, em 2006, foi instalada a obra do português **Alberto Carneiro** (1937), próxima a minúscula e quase milenar Belsué, a 23 km ao norte de Huesca. Intitulada *As árvores florescem em Huesca*, trata-se de uma enorme construção cúbica com paredes de granito. Nas junções dos lados, há frestas pelas quais alinham-se os raios do sol ao amanhecer dos equinócios, a iluminar diretamente uma estrutura central. Ali, foi instalada uma forma vertical vazada (três estruturas de mármore negro), como um recetáculo que abriga uma árvore de bronze. Nas faces externas das paredes constam placas de mármore, com a palavra ARTE. Em cada face interna, placas similares, cada uma com o nome – em português – de uma das quatro estações. Encrustadas no solo, placas de granito com um texto poético do próprio Alberto Carneiro gravado.



Figura 6 - Alberto Carneiro, *As árvores florescem em Huesca*, 2006. Granito, mármore negro e bronze, 5 x 7 x 7 m. Belsué, Huesca. Imagem: José Francisco Alves (2010).

A última das obras inauguradas foi a do dinamarquês **Per Kirkeby** (1938), intitulada *Plan*, em 2009. Situa-se na localidade de Plan (a 140 Km de Huesca), em área pública junto ao Rio Cinqueta. Consiste a escultura numa construção de tijolos, uma espécie de edifício sem função, arquitetura introspetiva. Como foi mencionado, o projeto acabou por proporcionar uma instituição, o Centro de Arte y Naturaleza, em meio ao desenrolar dos comissionamentos das obras land art. Foi possível graças à criação, em 1999, da Fundação Beulas, a qual leva o nome de José Beulas (1921), pintor catalão radicado na cidade de Huesca. Em 2006, foi inaugurado o edifício do CDAN, um significativo museu de arte contemporânea, projetado pelo arquiteto Rafael Moneo (1937).

115



Figura 7 - Per Kirkeby, *Plan*, 2009. Tijolos, 467 x 623 x 623 cm. Plan, Huesca. Imagem: José Francisco Alves (2010).

A partir da instituição do CDAN, as [sete] obras land art do projeto Arte y Naturaleza passaram a integrar o acervo do mesmo, além de coleções abrigadas no próprio museu, como a coleção Beulas-Sarrate. O museu, mantido basicamente com recursos dos governos provincial e municipal de Huesca, bem como do governo autônomo de Aragão, passou a realizar exposições e programações com o objetivo de difundir a arte na natureza, incluso com um programa de bolsas de pesquisa. As obras land art passaram a ser monitoradas em sua conservação e manutenção por uma equipe móvel do museu, de forma constante.



Figura 8 - CDAN, Centro de Arte y Natureza, Huesca, 2006. Arquiteto Rafael Moneo.
Imagem: José Francisco Alves (2010).

PROJETO FRONTEIRAS

116

Concebidos como marcos da comemoração dos 500 Anos do Descobrimento do Brasil (2000), foram convidados por esta iniciativa nove artistas para projetarem trabalhos permanentes em locais próximos às fronteiras do Brasil com Uruguai, Argentina e Paraguai. *O evanescente* (2001), sete mil moedas cunhadas em bronze, criação de **José Resende** (1945), não foi totalmente uma obra “permanente”. Esta *moeda*, relativa às fronteiras políticas e não físicas, traz numa face o título do trabalho; na outra, um pequeno mapa da região do ‘Cone Sul’ da América do Sul e o ano “2001”. A ideia original era a moeda ser “trocada” (distribuída) livremente e assim circular, criar um “espaço público”. Mas isso não foi realizado pela instituição promotora e parte da tiragem acabou sendo inserida nas capas do catálogo do projeto, publicado somente em 2005.

Outras duas obras do projeto também não se encontram situadas em fronteiras propriamente ditas. **Carlos Fajardo** (1941) instalou uma estrutura cúbica de tijolos (sem título), na Praia do Mar Grosso, em Laguna, cidade histórica do Estado de Santa Catarina, local em que se considera acabar o extremo sul territorial dos limites do Tratado de Tordesilhas. Esta obra é a mesma que o artista havia montado temporariamente em exposições anteriores, em locais externos, desde 1992. **Carmela Gross** (1946), também em Laguna, projetou em outra parte da praia a obra *Fronteira, Fonte, Foz*, concluída em 2001, um calçamento em *mosaico português*, de aproximadamente 1600 metros quadrados.

Pálio I e II, de **Eliane Prolik** (1960), também se trata de um trabalho anterior (1996) e foi instalado em 1999, num canteiro divisório da avenida que separa Ponta Porã, Estado de Mato Grosso do Sul, e Pedro Juan Caballero, Paraguai. Constitui-se de varas fincadas no solo, semelhantes às utilizadas em procissões, com uma forma de pá (ferro) na ponta. O chão, da peça tem a forma de um barco, preenchido por seixos de mármore branco. *Momento de Fronteira* (2000), de **Waltércio Caldas** (1945), localiza-se em Itapiranga (Estado de Santa Catarina), junto à margem do Rio Uruguai, fronteira com a Argentina. Compõe-se de

uma estrutura de três cubos feitos de hastes de aço inox, interligados, de um enorme a um minúsculo, fazendo referência às fronteiras como relações espaciais entre corpos.

Os demais trabalhos foram colocados no Estado do Rio Grande do Sul, a fronteira “móvel” entre Portugal e Espanha na América, nos séculos XVIII e XIX. Em razão das enormes distâncias internas do Brasil, somente estes trabalhos do Projeto Fronteiras foram visitados pelo presente autor, em julho de 2010. Para este feito, foi necessário percorrer mais de 2.300 quilômetros rodoviários, em cinco dias de viagem.⁵

Três Livros e Meio (2000), de **Arthur Barrio** (Porto, Portugal, 1945), é um projeto cheio de enigmas e histórias mal contadas, registros propositalmente imprecisos, esquecidos. Consiste num conjunto de quatro imensos blocos de granito, como “livros de pedra”, depositados nos municípios de Chuí e Santa Vitória do Palmar (na praia de Barra do Chuí), fronteiros ao Uruguai.⁶ *Aleph*, de **Ângelo Venosa** (SP, 1954), foi construído em 1999, em Santana do Livramento, também fronteira ao Uruguai, no Parque Municipal do Batuva. É (era) uma espécie de labirinto com forma circular (aproximadamente 1200 m²), erguido com muros de pedra grés, rocha da região, de até 65 cm de altura.



Figura 9 - Arthur Barrio, *Três Livros e Meio*, 2000. Barra do Chuí, Rio Grande do Sul. Imagem: José Francisco Alves [2010].



Figura 10 - Ângelo Venosa, *Aleph*, 1999. Santana do Livramento, Rio Grande do Sul. Imagem: Livro *Fronteiras*, 2005, Itaú Cultural, São Paulo.

⁵ Como resultado desta “expedição”, foi publicado um artigo na revista *As Partes* n.º 4, Out. 2010 (ver em *Fontes*), onde consta relatadas as proezas necessárias para se conhecer apenas estas 4 obras, uma vez que, à exceção de equipe dos organizadores do projeto, pouca gente viu em conjunto estas obras.

⁶ As obras land art do Projeto Fronteiras localizadas no Rio Grande do Sul foram analisadas *in loco* e suas descrições baseiam-se nestas análises, com complementação de informações detalhados nas *Fontes*.

Minuano, de **Nuno Ramos** (SP, 1960), encontra-se em uma fazenda agropecuária, no km 634 da rodovia BR 470, em Barra do Quaraí, fronteira com dois países, Argentina e Uruguai. Concluída em 2000, consiste em cinco blocos de mármore, trazidos do Estado do Espírito Santo, dispostos próximos. Em cada bloco foi incrustado um espelho, numa espécie de janela que reflete a paisagem externa. *Mesa*, de **Nelson Félix** (RJ, 1954), foi instalada em 1999, num campus universitário das cercanias de Uruguaiana, município fronteiro à Argentina. Compõe-se de uma chapa de aço de 51m de comprimento, sustentada por uma estrutura [provisória] de toras de eucalipto. Ao longo da chapa, abaixo das bordas, foram plantadas onze mudas de figueira com a intenção de que, ao crescerem, as árvores venham a “morder” a borda do aço e assim ergam, aos poucos, a pesadíssima chapa. Onze anos depois da conclusão, percebe-se que a intenção do artista está funcionando.



Figura 11 - Nuno Ramos, *Minuano*, 2000. Barra do Quaraí, Rio Grande do Sul.
Imagem: José Francisco Alves (2010).



Figura 12 - Nelson Félix. *Mesa*, 1999. Uruguaiana, Rio Grande do Sul. Imagem: José Francisco Alves (2010).

Ainda que tenham ocorridos em simultâneo durante uma parte do tempo [1998-2001], estes projetos não se comunicaram. Embora contextos completamente distintos, há entre eles alguns paralelos que podem ser estabelecidos no sentido de observar como os procedimentos, preocupações e a gestão da arte pública como arte e natureza foram abordados.

No plano brasileiro, um fator que resultou nos trabalhos serem abandonados foi o fato de serem levados a cabo ao nível de *projeto*, um dos tantos projetos promovidos por uma instituição privada, com sede em São Paulo. Claro que não havia como o Itaú Cultural manter e conservar obras de arte em lugares ermos, em pontos tão distantes do país. Nesse caso, o procedimento foi o adequado, uma vez que após a conclusão das obras elas foram doadas às câmaras municipais e instituições locais envolvidas. Mas foi uma lástima que tal envolvimento não tenha sido mais produtivo, pois a exemplo do Rio Grande do Sul, seu meio artístico e cultural não foi sequer informado do que se passava no projeto. Nesse caso, a parceria com artistas e instituições da área poderia colaborar numa maior sobrevida destas experiências, afinal, o primeiro caso do Brasil em Land Art, o qual contou com recursos financeiros vultuosos.

Outro fator que prejudicou a sobrevida do Projeto Fronteiras foi que não houve uma curadoria, do projeto como um todo ou de cada obra em específico, a exemplo do projeto espanhol. Assim, nenhum profissional do meio artístico foi identificado como responsável, como organizador, como referência. Os artistas e seus projetos foram escolhidos somente pela “instituição”, um ente abstrato. Tal característica causou problemas em vários níveis organizacionais, como evidencia alguns depoimentos dos artistas no próprio livro oficial, e em artigos e investigações a respeito. Também a documentação do projeto, na sede do Itaú Cultural, pouco ou nada contribui para uma investigação, pois quase nada restou arquivado, e ainda com restrições à consulta. Mas o aspecto mais triste foi o abandono das obras, uma vez que os entes públicos (câmaras municipais) não parecem ter recebido os “presentes” de bom grado.

Ainda que nas regiões onde os trabalhos foram instalados não haja problemas significativos de violência e vandalismo, no Rio Grande do Sul ocorreram fatos lamentáveis. Dez anos depois da conclusão das quatro obras neste Estado, em três a presença da “expedição” do presente autor e dos colegas Rogério e Sílvia Livi causou espanto nos funcionários das câmaras municipais e proprietários das áreas onde estão/estavam as obras. No caso da Câmara Municipal de Santana do Livramento, os funcionários já forneceram as *coordenadas* do parque com ares de constrangimento, pois da imensa estrutura da obra de Ângelo Venosa sobrou apenas um caco de pedra grés que coube num punho. Ficou óbvio para nós que o “labirinto” *Aleph* não foi vandalizado.

O mesmo espanto ocorreu em Chuí. Um ex-presidente da Câmara Municipal (no cargo, à época da obra de Arthur Barrio) reagiu incrédulo ante a presença de investigadores à procura das obras: “Vieram atrás daquelas pedras?”. Um dos grandes blocos foi abandonado em terreno baldio; outro, não foi localizado, e um deles existe somente no imaginário local, segundo o qual o artista teria jogado o bloco no mar, de uma balsa, fato que ninguém, de fato, testemunhou. Os monólitos de Nuno Ramos, por um observador mais atento, podem ser visualizados no campo, ao largo da rodovia. Porém, como chegar até lá? Inclusive, um dos cinco monólitos encontra-se caído no solo. Como foi possível? A peça tem uma área de base de quase um metro quadrado?

Isto evidencia a falta de monitoramento, conservação e manutenção. Mas como ter isto, se os que receberam as obras não as desejavam? Diferente ocorreu no campus universitário de Uruguaiana. Mas não pela instituição, mas por funcionário da universidade que acompanhou a construção de Mesa, e “adotou” a obra. Onze anos depois (em 2010), orgulhoso, ele ainda mantinha a peça cercada, cuidada, de modo a não permitir a destruição das figueiras, em crescimento. Esta é a única a das quatro obras que possivelmente terá uma vida longa. Passados dezassete anos, percebe-se por imagens atualizadas do Google Earth que a peça segue em boas condições, em permanente e planejada mutação: uma joia da Land Art.

No caso do projeto Arte y Naturaleza, esta foi uma iniciativa planejada que foi evoluindo paulatinamente, com o envolvimento de governos, profissionais de arte e universidades, a qual alcançou um nível institucional permanente, a criação de uma fundação e de um museu atuante. Com a crise europeia, que iniciou praticamente junto com a inauguração da obra de Per Kirkeby, em 2009, houve, obviamente, uma diminuição de recursos na instituição, e encerraram temporariamente os novos comissionamentos. Em 2010, ainda se mantinha pelo CDAN a conservação e a manutenção das obras land art. Com a crise econômica, logo vieram os câmbios políticos.

Eis que o novo governo de Aragão, com poder decisório na Fundação Beulas, em fevereiro de 2012 substituiu, “por surpresa”, a diretora da instituição, após a mesma atuar no projeto desde o princípio. Mesmo com a reação de diversas entidades, os apelos para fazer a decisão ser revertida não foram suficientes. Tal situação, sem dúvida enfraqueceu a instituição, em um período de crise. Se isto foi ou não um fator para tal, algumas obras Land Art do CDAN passaram a sofrer vandalismo e roubos. A obra de Aberto Carneiro teve o seu elemento principal roubado, a árvore de bronze do centro do conjunto. Em abril de 2016, o CDAN renovou-se, voltando a ter um diretor ligado às artes visuais, escolhido por meio de uma candidatura pública, e a instituição readquire aos poucos a sua importância de outrora.

Como vemos, promover a arte contemporânea não é algo realmente fácil, ainda mais com projetos de notável complexidade de realização. As ações, em ambos os lados do Atlântico, mostraram o quanto pode haver uma mudança rápida, tanto por problemas políticos (gestão pública) quanto de ineficiência da iniciativa privada na atuação institucional. Em qualquer dos casos, o problema é cultural, o eterno desafio da permanência, da continuidade dos projetos, da existência de mecanismos que protejam o patrimônio artístico dos câmbios drásticos de gestão.

REFERÊNCIAS

- 120 ALBERTO Carneiro [Catálogo]. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza, 2006, 132 p. ISBN 978-84-611-1069-8.
- ALVES, José Francisco. “Crônicas sobre Arte e Natureza em Huesca”. As Partes, revista do *Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre*, N.º 6, Jul. 2012, p. 32-35. ISSN 2178-8685.
- _____. “No Limite”. As Partes, revista do *Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre*. N.º 4, Out. 2010, p. 20-23. ISSN 2178-8685.
- _____. “A Especificidade da Arte Pública na 5.ª Bienal do Mercosul”. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 238 p.
- ALVES, José Francisco, Livi, Rogério & Livi, Silvia. *No limite – obras públicas na fronteira do Rio Grande do Sul*. Anais do X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética. ISSN 2238-4340 <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10.html>> 2012, p. 573 – 585.
- ISAAC, Cristina Bernardi. “Arte e Paisagem – Estudo de obras contemporâneas brasileiras”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2013, 337 p.
- ITAÚ Cultural. *Fronteiras*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2005, 264 p. ISBN 85-85291-51-6.
- KASTNER, Jeffrey & WALLIS, Brian. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon, 1998, 204 p. ISBN 9780714856438.
- MADERUELO, Javier (Org.). *Paisaje y territorio*. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza, 2008, 350 p. *Colección Pensar el Paisaje* n.º 3. ISBN 978-84-96775-38-1.
- _____. *Paisaje y arte*. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza, 2007, 270 p. *Colección Pensar el Paisaje* n.º 2. ISBN 978-84-96775-15-2.
- _____. *Arte Público – Actas Arte y Naturaleza, Huesca*, 1999. Huesca: Diputación de Huesca, 2000, 276 p. ISBN 84-95005-12-3.
- _____. *El Paisaje – Actas Arte y Naturaleza, Huesca*, 1996. Huesca: Diputación de Huesca, 1996, 220 p. ISBN 84-86978-24-6.
- RAMOS, Nuno. *Noites Brancas*. São Paulo: Casa da Imagem, 2002, 152 p. ISBN 85-88875-01-2.
- VENOSA, Ângelo. *Ângelo Venosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, 272 p. ISBN 978-85-7503603-7.

ARQUIVOS CONSULTADOS

INDOC Centro de Documentación Arte y Naturaleza, Centro de Arte y Naturaleza, Huesca, Espanha.

Itaú Cultural, Arquivos do Projeto Fronteiras, São Paulo, Brasil.

Centro de Documentação e Pesquisa – Hemeroteca, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

DO ESPIRITUAL NA CONTEMPORANEIDADE ARTÍSTICA. A ARTE PÚBLICA COMO “RELIGIÃO IMPLÍCITA”?

JOSÉ GUILHERME ABREU

CITAR - EA, UCP - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes,
Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa

RESUMO

Com a presente comunicação, propomo-nos analisar e discutir a mudança de paradigma que a criação artística de feição espiritualista e difusão pública conheceu, a partir do embate da modernidade e da deriva da pós-modernidade.

Para tanto, a argumentação desenvolve a tese *steineriana* da incompatibilidade entre naturalismo e espiritualidade na arte, que tal como a entendemos poderá enunciar-se assim: se a espiritualidade constitui o pré-requisito de toda a arte genuína, e se esta desemboca numa estética não naturalista, então a arte não-naturalista do século XX deverá expressar uma dimensão espiritual, quando não visar instâncias de sacralidade.

Partindo desta premissa, a nossa reflexão aborda o problema de reconhecer a espiritualidade na arte moderna e contemporânea, questiona o sentido da estética não-naturalista que a caracteriza, e considera o ideário da “escultura social” de Joseph Beuys como um novo paradigma da demanda do sagrado pela arte, à luz do conceito de “religião implícita”, proposto e desenvolvido pelo *Centre for the Study of Implicit Religion and Contemporary Spirituality* (CSIRCS).

Finalmente, importa refletir: segundo o novo paradigma, ao lançar-se na demanda do Sagrado, a criação artística intervém fora do âmbito das doutrinas religiosas? E em caso afirmativo, pode a “pintura visionária” de Van Gogh ser encarada como um enunciado moderno da arte *acheiropoietos*, como ocorreu durante o Império Bizantino? Como pode hoje conceber-se o triângulo cuja base assenta no homem e cujo ápice se eleva até ao absoluto, de que fala Kandinsky em “O Espiritual na Arte”?

PALAVRAS-CHAVE

Arte Pública; Arte Contemporânea; Sacralidade; Religião Implícita.

ABSTRACT

With this paper, we intend to analyze and to discuss the change of paradigm spiritual artistic creation publicly displayed undertook, after the impact of modernity and the drift of postmodernity.

In order to do so, our argument develops the steinerien thesis of the incompatibility between naturalism and spirituality in art, which can be expressed as follows: if spirituality is the prerequisite for all genuine art, and if this prompts a non-naturalistic aesthetics, then the non-naturalist 20th century art should hold a spiritual dimension, if not stand for some instances of sacredness.

Based on this premise, our reflection focus the problem of recognizing spirituality in modern and contemporary art, questions the sense of the non-naturalistic character of 20th century art, and deals with Joseph Beuys’ “social sculpture” ideario as a new paradigm of the quest for sacredness by means of artistic intervention, under the concept of “implicit religion”, proposed by Edward Bailey and developed by the *Centre for the Study of Implicit Religion and Contemporary Spirituality* (CSIRCS).

Finally, it’s pertinent to ask: under the new paradigm, will artistic creation be able to pursuit a quest for sacredness outside any religious doctrine? And if so, can Van Gogh’s visionary painting be seen as a modern instance for an *acheiropoietos* art, as it happened during the Byzantine Empire? How can nowadays be represented the triangle whose bottom rests on man, and whose top rises to the absolute, as Kandinsky put it in “Concerning The Spiritual in Art”?

KEYWORDS

Public Art; Contemporary Art; Sacredness; Implicit Religion.

INTRODUÇÃO

The beginning of the spiritual must be this “looking beyond”, or this looking more deeply within.

R. Lipsey, *The Spiritual in 20th Century Art*, 2011

Nas reservas do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) figura, com o número de série 141.1985, uma litografia de Joseph Beuys, do ano de 1983, intitulada *New York Subway Poster* (Creativity=Capital).¹

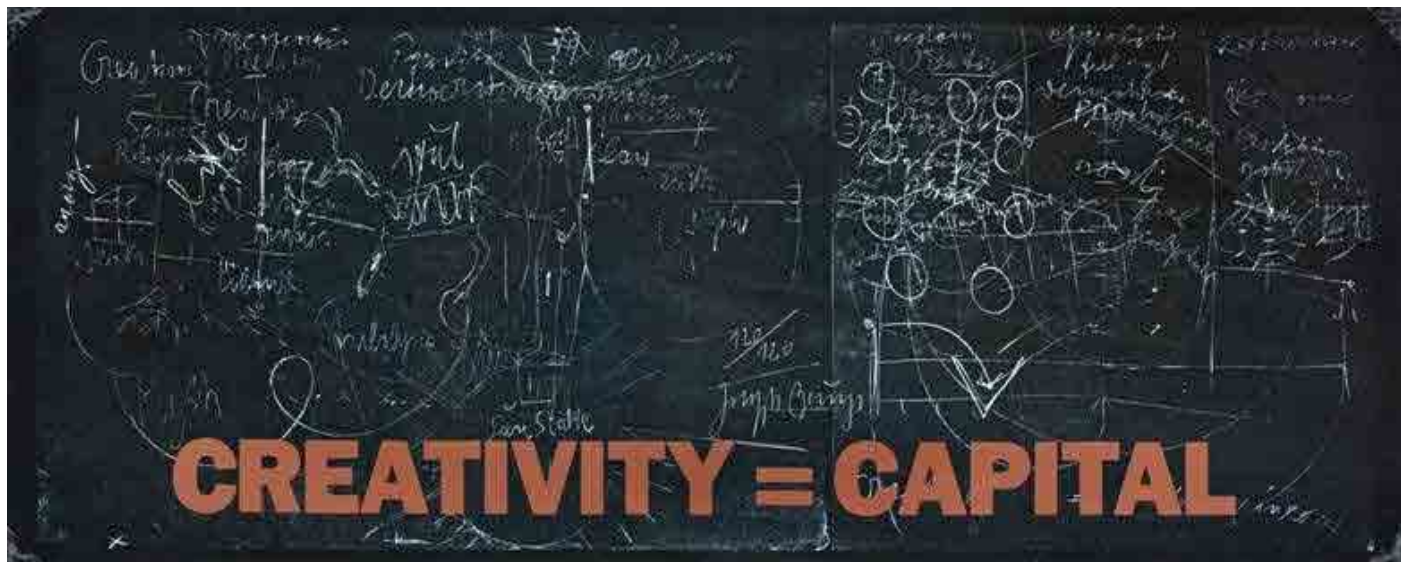


Figura 1 - Joseph Beuys, *New York Subway Poster (Creativity=Capital)*, 1983, Litografia e impressão a cores s/papel, 27.9 x 70.5 cm, MoMA, NY, USA.

Fonte da imagem: <https://neveryday.files.wordpress.com/2012/05/nysp.jpg>

De caráter eminentemente metafórico, esta adjunção serve para enfatizar o valor da criatividade, formulada na linguagem primária e simples da publicidade, tendo sido produzidos no âmbito do referido projeto 120 cartazes, destinados a afixar-se no interior das carruagens do metro nova-iorquino (O'BRIAN, 1983:80-81).

Interpretando o enfoque temático do colóquio, a presente comunicação não pode começar senão por enfatizar o valor ímpar da criatividade, nas suas distintas formas e modalidades de manifestação.

A era das tecnologias digitais ocorre no contexto de permanentes e iminentes riscos, por todos conhecidos, que têm vindo a derruir o edifício dos direitos humanos, a minar o desenvolvimento sustentável das nações e a comprometer a construção da paz e da justiça social.

Parece-nos por isso óbvio que num contexto tão problemático como o presente, o valor da criatividade aparece ainda mais decisivo, já que dependerá das forças criativas a capacidade de encontrar as respostas e soluções, para resolver os problemas que atualmente ensombram as sociedades e os povos.

O cartaz de Beuys reitera justamente esse ponto. A criatividade e o capital contêm no seu interior a capacidade de reprodução e multiplicação. Reprodução e multiplicação no plano material: o capital. Reprodução e multiplicação no plano espiritual: a criatividade.

¹ Ver registo em: <https://www.moma.org/collection/works/62854?locale=pt>

O conceito beuysiano da escultura social encontra, pois, nesta fórmula um dos seus enunciados mais claros. O ser humano tem uma missão a desempenhar sobre a Terra, e essa missão é fazer da sua passagem pela vida a uma obra de arte “capital”.

Missão eminentemente espiritual, a escultura social “catequizada” por Joseph Beuys representa e implica, na nossa opinião, uma mudança de paradigma das relações entre a arte e o sagrado, de que importa tomar clara consciência.

E essa mudança de paradigma, de que ainda não se poderão apurar eventualmente todos os contornos, parece contudo manifestar-se a partir de uma inversão das relações históricas entre a arte e o sagrado, na medida em que historicamente cabia à arte seguir o guião da(s) doutrina(s), quando agora parece caber à arte um estatuto de maior autonomia e um regime de mais ampla liberdade de intervenção, tendentes a reivindicar e a reconhecer à arte a prerrogativa de demandar novas instâncias de sacralidade.

Esta inversão de paradigma não é uma circunstância menor, e além de tomar consciência desse facto, importa daí retirar as mais prementes ilações e implicações, como sejam rever o território conceptual da arte contemporânea e, a partir daí, construir uma teoria alternativa do *lugar artístico* que seja capaz de transpor o fosso que tem separado a arte contemporânea da espiritualidade.

É esta, no nosso ponto de vista, a missão mais exigente e o desafio mais premente que se apresentam na era da criatividade digital à arte pública, entendida como arte contemporânea para todos.

E claro está, se a criatividade é um bem que valoriza a produção cultural e artística, então também na produção de conhecimento a mesma não deve estar ausente, pois é pelo exercício desse direito que julgamos que o conhecimento poderá aproximar-nos da sabedoria.

124 O PENSAMENTO ARTÍSTICO DE RUDOLF STEINER

Rudolf Steiner (1861-1925) foi um notável filósofo, arquiteto, artista, reformador social, pedagogo, ambientalista e esoterista que esteve na origem e desenvolvimento da Sociedade Antroposófica, formada a partir do interior da Sociedade Teosófica, de que Steiner começou por ser Secretário-Geral, entre 1902 e 1912, na Alemanha.

Numa comunicação apresentada nos XIII Encontros Raymond Abellio, procedo a uma súmula da vida e obra de Rudolf Steiner, texto que se encontra acessível em linha (ABREU, 2016), pelo que não o farei aqui. Autor de uma vasta e diversificada obra que ascende a mais de quarenta livros publicados, aos quais se somam mais de uma centena de transcrições das suas aulas e conferências proferidas em numerosos países, importa-nos focar aqui unicamente o pensamento artístico do autor, pensamento esse que se encontra disperso em várias obras.

Entre as que importa desde já assinalar, figura o livro “The Arts and Their Mission” que reúne os conteúdos de uma série de aulas proferidas por Steiner, na Suíça e na Noruega, em 1923.

Numa passagem particularmente impressionante, Steiner afirma:

Difícilmente se pode imaginar algo pior do que pintar para exposições. É horrível caminhar ao longo de uma galeria de pintura ou escultura onde assuntos completamente desligados aparecem lado a lado [...]. Um tempo que dá valor às exposições perdeu a sua conexão à arte. Com isto, pode ver-se quanto há para fazer na cultura, se encontrarmos o caminho de volta à espiritualidade na arte. (STEINER, 1964:49-50)²

² “One can hardly imagine anything worse than painting for exhibitions. It is horrible to walk through a picture or sculpture gallery where completely unrelated subjects appear side by side [...]. An age which sees value in exhibitions has lost its connection with art. By this can be seen how much waits to be done in culture if we would find our way back to the spiritual-artistic.”

Numa primeira instância, esta passagem expressa uma crítica mordaz relativamente ao sistema mercantilizado da arte, que se apresenta aqui como um enunciado oposto ao da arte espiritual, a qual Steiner, em última análise, considera a verdadeira arte, já que, como diz, valorizar exposições implica perder a conexão com a arte.

Numa segunda instância, esta passagem denota uma revalorização da arte *in situ*, ou seja, da arte monumental: aquela onde a presença da obra pictórica e escultórica exprime um nexos coerente e consistente entre si, e necessariamente se integra no espaço onde a mesma está.

Numa terceira instância, esta passagem defende uma via programática para as artes: encontrar o caminho de volta à espiritualidade.

Finalmente, puxado até aos limites, este enunciado milita a favor do que poderíamos designar como “arte pública espiritual” ou “arte pública do sagrado”, aspeto que de resto Steiner realizou em Dornach, na Suíça, nos espaços interiores e exteriores do Goetheanum.



Figura 2 - Rudolf Steiner, *Primeiro Goetheanum*, 1922, Dornach, Suíça.

Fonte da imagem: <http://anthroposophicalsocietyindia.org/wp-content/uploads/2015/08/old-1024x582-1024x582.jpg>

Para Steiner, porém, a questão da produção artística se conceber para exposições, não é o único problema que condiciona uma orientação não espiritual ou sagrada da arte. Além disso, ou melhor, antes disso, o que para Steiner representa o oposto da espiritualidade na arte, i.e., aquilo que exclui a demanda do sagrado pela arte, não é tanto o sistema expositivo de restituição pública da arte, mas antes de mais a conceção da arte como imitação da natureza, tal como refere:

"Em todas as épocas, as almas humanas nas quais o elemento artístico floresceu tiveram uma relação segura com o mundo espiritual. Foi a partir de um estado espiritual que o impulso artístico procedeu. E esta relação com o mundo espiritual será, para sempre, o pré-requisito para a criatividade genuína. Qualquer época estritamente naturalista, para ser verdadeira consigo mesma, torna-se inartística, filistina." (STEINER, 1964:15)³

Esta passagem permite pertinentes aduções. É que se em última análise o que inviabiliza uma orientação espiritual da arte é a estética naturalista, então a arte moderna e contemporânea, contrariamente ao que pode parecer, não são incompatíveis com a espiritualidade e, como tal, podem muito bem constituir-se como novas vias de demanda do sagrado, já que aquilo que mais expressamente caracteriza a arte moder-

³ "In all ages the human souls in which the artistic element flourished have had a definite relation to the spiritual world. It was out of a spirit-attuned state that the artistic urge proceeded. And this relation to the spiritual world will be, forever, the prerequisite for genuine creativity. Any age strictly naturalistic must, to be true to itself, become inartistic, philistine".

na e contemporânea é a rejeição da estética naturalista, conotada, de forma particularmente aguda, com a arte académica e finissecular de oitocentos, no caso português.

Tomando como ponto de partida esta asserção, enunciamos como se segue o silogismo steineriano sobre arte e espiritualidade:

1. A arte espiritual é não-naturalista
2. A arte do século XX é não-naturalista
3. A arte do século XX é espiritualista

O salto entre rejeitar a expressão naturalista e abraçar a expressão espiritual é um salto considerável, mas importa observar que estamos a falar da génese de novas expressões da espiritualidade na arte, já que a medida do moderno é ser a expressão do novo.

Antes de avançarmos, importa observar que a expressão artística do sagrado, como qualquer outra expressão artística é, antes de mais, uma expressão cultural, i.e. é uma expressão historicamente condicionada e irrepetível, o que significa que cada nova expressão deve necessariamente conceber-se a partir traços inéditos.

Assim sendo, um conjunto de problemas se colocam em relação ao estudo da temática do sagrado na arte moderna e contemporânea:

- Reconhecer a presença do sagrado na arte do séc. XX
- Entender o não-naturalismo na arte no sentido extrassensorial
- Encarar a “escultura social” como paradigma da “arte-como-vida”

126 RECONHECER A PRESENÇA DO SAGRADO NA ARTE DO SÉC. XX

O problema de identificar a presença da espiritualidade na arte do séc. XX (moderna e contemporânea) é o problema de reconhecer traços de transcendência – imateriais e intemporais – por detrás de registos de imanência – materiais e posicionais.

Para nos apercebermos melhor do que isto significa, estabelecemos um paralelo com um livro que Raoul Follereau escreveu em 1954, com o seguinte título: “Se Cristo amanhã bater à tua porta, reconhecê-lo-ás?” A pergunta é deveras pertinente. Será que a figura de alguém que hoje chamasse a si uma missão crística seria reconhecível, tomando como referência a imagem e a missão que ao longo dos séculos foram sendo fixadas, como sendo as de Jesus?

Obviamente não! Alguns dos candidatos que poderiam eventualmente reivindicar proximidades ou conotações com uma via crística, como por exemplo Mahatma Gandhi, Martin Luther King, Olaf Palme ou John Lennon não se assemelham a Cristo, desde logo por não reivindicarem a índole nem possuírem a aura messiánicas do Cristo histórico, muito embora, como ele, tenham sofrido o assassinato como consequência da sua apologia da paz, da concórdia e do amor, como programa para “salvar” a humanidade.

No panorama iconoclasta da arte moderna e contemporânea, do mesmo modo não é razoável esperar-se que a presença do sagrado ou que o enunciado espiritualista se revistam de formas e de referências decalcadas do passado, pelo que o problema de reconhecer a sua presença e descodificar o seu registo constituam um dos desafios maiores que se colocam presentemente à História e à Crítica da Arte.

Importa por isso, começar por corrigir algumas interpretações que a esse respeito se têm produzido e consolidado, e que na nossa opinião constituem grosseiros erros, como tentaremos mostrar.

Começamos por abordar dois casos notáveis da arte moderna europeia, por todos reconhecidos como artistas e criadores de exceção: Constantin Brancusi (1876-1957) e Wassily Kandinsky (1866-1944). O primeiro, considerado o criador da escultura moderna. O segundo, considerado o criador da pintura não figurativa.

Brancusi fazia-se muitas vezes fotografar no seu *atelier* de Paris, quase sempre só, junto das suas esculturas e das suas ferramentas, dando a imagem austera e rude de um simples e humilde artesão.

Num outro registo, e porque a figura do artesão é incompatível com a de um criador de algo inédito, a figura de Brancusi com mais acerto talvez devesse ser vista como a de um asceta.

A sua propensão espiritualista já havia sido apontada pelo historiador e crítico de arte Sir Herbert Read, naquele que ainda hoje constitui uma dos mais importantes estudos sobre a escultura moderna. Publicado em 1964, referindo-se à pessoa de Brancusi, Read diz:

O seu trabalho chamou eventualmente a atenção de Rodin, que o convidou para se tornar seu assistente. Mas ele preferia a solidão e a simplicidade, ideais que tinha recolhido do tratado místico de Milarepa, monge tibetano do séc XI. (READ, 1964:79)⁴

Desde Gauguin, não é raro que artistas modernos e contemporâneos se tivessem interessado por religiões ou doutrinas outras que não o cristianismo, quando não a converterem-se às mesmas.

O caso de Brancusi, não é no entanto o de um artista que se tenha convertido ao budismo que, para lá das suas especificidades, pode entender-se como uma doutrina não teológica, já que o conceito de um Deus-Criador não figura no Dharma.

Ora, no catálogo da Exposição de Nova Iorque, realizada entre 17 de novembro de 1933 e 13 de janeiro de 1934, Brancusi escreve: 127

*Não procureis aqui fórmulas obscuras ou misteriosas
É alegria pura o que eu vos ofereço
Olhai-as até que vós as vereis
Os mais próximos de Deus viram-nas.* (TABART, 1995:97)⁵

Esta passagem, escrita pelo punho de Brancusi, mostra que apesar da sua aproximação ao Dharma, não se tratou de uma conversão.

De resto, a demanda do sagrado na arte não tem de conceber-se como uma expressão de religiosidade, nem muito menos de conceber-se contra a religiosidade.

Disso também Brancusi nos dá testemunho. Datada de 1905-1906, ou seja quando o artista tinha 29 anos, existe uma fotografia tirada pouco depois da sua chegada a Paris, em que o mesmo figura vestido com o hábito de um sacerdote ortodoxo.

A afinidade de Brancusi com o sagrado e com a religião, não se reduz às referências já citadas. Mais do que uma proximidade pessoal e íntima, Brancusi incorporou valores espirituais na sua produção artística, designadamente na sua obra pública e monumental, circunstância que a crítica mais especializada tem ignorado.

⁴ "His work eventually attracted the attention of Rodin, who asked him to become his assistant. But he preferred solitude and simplicity, ideals which he had derived from the mystical treatise of the eleventh-century Tibetan monk, Milarepa."

⁵ "N'y cherchez pas de formules obscures ou de mystère. C'est de la joie pure que je vous donne. Regardez-les jusqu'à ce que vous les voyiez. Les plus près de Dieu les ont vues."

Veja-se, por exemplo, como Rosalind Krauss se refere ao Memorial de Tirgu Jiu, num texto que escreveu, em 1988, para o Catálogo da Exposição “*Qu’est-ce que la Sculpture Moderne*” organizada pelo Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris:



Figura 3 - C. Brancusi, *Eixo monumental de Targu-Jiu*, 1938, Google Earth, 2016.

Este conjunto, que se estende por mais de um quilómetro e meio na cidade, no interior e no exterior de um jardim público, compreende três elementos, cada um deles concebido tendo em vista manifestar uma ideia de grandeza física.

O Portal do Beijo mede 5 m de altura, por 6 m de comprimento e 2 m de profundidade; a Mesa do Silêncio tem 2,1 m de diâmetro, mas com os bancos que a rodeiam o diâmetro total é de 5,4 m e a Coluna sem fim eleva-se a quase 30 m do solo. [KRAUSS, 1986:249]⁶

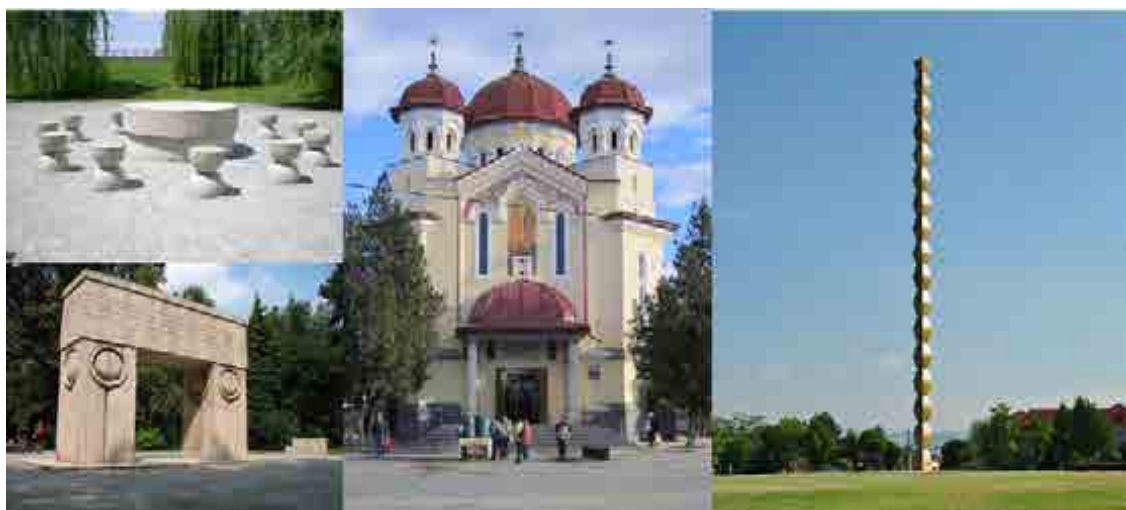


Figura 4 - C. Brancusi, *Mesa do Silêncio; Portal do Beijo; Igreja dos Apóstolos S. Pedro e S. Paulo; Coluna Sem Fim*, 1938, Targu Jiu, Roménia. Imagens: Panoramio.

É interessante comparar a análise estritamente formal de Rosalind Krauss com o que Brancusi refere sobre a Coluna sem Fim:

⁶ “Cet ensemble, qui s’étend plus d’un kilomètre et demi dans la ville, à l’intérieur et à l’extérieur du jardin public, comprend trois éléments, chacun d’entre eux ayant été conçu en vue de manifester une idée de grandeur physique. La Porte du Baiser mesure plus de 5 m de haut et 6 m de large pour 2 m de profondeur ; la Table du Silence fait 2,10 m de diamètre, mais avec les tabourets qui l’entourent, son diamètre total est de 5,40 m et la Colonne sans fin s’élève presque 30 m au-dessus du sol.»

Segundo Brancusi, [a coluna sem fim] era uma “escada para o Céu”, destinada às almas dos soldados mortos. Ela traduzia um movimento para cima e “uma infinidade cósmica” que transcendia a força da gravidade e a mortalidade do homem⁷ [SOLARI, 2013:198].

Por outro lado, Mircea Eliade, antropólogo e historiador das Religiões, sobre a coluna sem fim refere o seguinte:

Brancusi encontrou, na Coluna sem fim, um motivo folclórico romeno: a “Coluna do Céu” [columna cerului], que prolonga um tema mitológico presente já na pré-história e muito espalhado pelo mundo.

A « Coluna do Céu » que sustenta la abóbada celeste: um axis mundi, portanto de que se conhecem numerosas variantes⁸ [TABBARD, 1982:89].

A coluna sem fim não expressa portanto uma ideia de grandeza física, mas antes de grandeza metafísica: a união simbólica entre o Céu e a Terra. Na pintura o tema do *axis mundi* foi muitas vezes tratado de acordo com a iconografia bíblica da Escada de Jacob, como acontece com a pintura homónima de William Blake, de 1800.



Figura 5 - W Blake, *A escada de Jacob*, 1800, British Museum, Londres. Fonte: imagem pública.

Pelo que vimos, o desfasamento entre a leitura de Rosalind Krauss e aquelas que foram as preocupações e as intenções de Brancusi, conscientes e inconscientes, é considerável, podendo portanto dizer-se que o significado do *Memorial de Tirgu Jui* foi ali distorcido, senão mesmo falseado.

De resto, a interpretação de Krauss, vai ao ponto de pretender desvelar o sentido subliminar do Memorial, como explica:

⁷ “According to Brancusi it [the endless column] was a ‘stairway to Heaven’ destined to the souls of dead soldiers. It reproduced a movement upward, and a cosmic infinity that transcended the force of gravity and the mortality of men.”

⁸ “Il est significatif que Brancusi ait retrouvé, dans la Colonne sans fin, un motif folklorique roumain, la « Colonne du Ciel » [columna cerului], qui prolonge un thème mythologique attesté déjà dans la préhistoire et qui, en outre, est assez répandu à travers le monde. La « Colonne du Ciel » soutient la voûte céleste; en d’autres termes, c’est un axis mundi, dont on connaît de nombreuses variantes.”

"... a composição em três partes de Targu Jiu é a sombra projetada de uma outra combinação axial, também tripartida, que Brancusi transpôs de Paris, para o coração desta cidade romena [KRAUSS, 1986:289]⁹.

Ora o mais curioso é que Krauss ao proferir esta tese, baseia-se, como o refere, num texto daquele que era considerado então o maior especialista da obra de Brancusi, o historiador de arte e escultor Sidney Geist (1914-2005) que sobre o *Portal do Beijo*, refere o seguinte:

"O tema deste trabalho é o amor / comunhão suportada pela energia sexual. O motivo circular da coluna encontra as superfícies curvas, debaixo do lintel de forma a criar uma imagem mágica da união dos órgãos genitais masculino e feminino. As superfícies são curvas na parte interior e a saliência do círculo dividido acima pode ser interpretada como os movimentos repetidos da atividade sexual" [GEIST, 1982:74]¹⁰.

Sem pretender discutir as eventuais conotações sexuais da estrutura, desde logo denotadas no título da obra, não podemos deixar de observar, na leitura de Geist, um óbvio retrocesso naturalista na descrição daquela obra monumental de Brancusi. Tudo se passa como se estivéssemos perante uma dificuldade em pensar os símbolos eideticamente, i.e., como ideias ou essências mentais, as quais afinal se adequam muito melhor à arte de Brancusi, que não procurava senão chegar à forma essencial, aquela que se apresenta livre de toda a contingência temporal e mundana.

Em síntese, a incapacidade de reconhecer o sentido da demanda do sagrado na arte moderna, ou melhor o pressuposto de julgar que essa demanda não pode ter lugar na arte moderna, mesmo quando ela mais se insinua e se explicita, constituem um dos maiores logros em que o discurso dominante da história e a crítica da arte se deixaram enredar.

Por um lado, esta circunstância ajuda a compreender o confusionismo que presentemente reina nas artes e, por outro, ajuda a perceber a dificuldade que o discurso da crítica da arte tem para se livrar dos exercícios de estilo de uma verve, marcada por maneirismos de linguagem que cada vez mais se tornam entediantes.

ENTENDER O NÃO-NATURALISMO NO SENTIDO EXTRASSENSORIAL

Antes de avançarmos, importa refletir sobre a condição de negatividade da arte moderna. Condição de negatividade que começa por se expressar pela rejeição do naturalismo, e que culmina no seu desenraizamento espacial e social, dada a prevalência da conceção da obra de arte como objeto estético móvel e comercializável.

A primeira pergunta poderia então formular-se assim: qual é o sentido que encerra o não-naturalismo nas artes plásticas? Ou, por outras palavras: que razão pode levar os artistas à rejeição do naturalismo?

Assim formulado, o problema apresenta-se algo ingénuo. Dir-se-á que não pode enunciar-se um fator central e único para explicar o facto.

Contudo, se o naturalismo foi rejeitado por todos os movimentos da arte moderna, sendo por isso o único denominador comum que os relaciona, deve existir uma razão central que funcionou como gatilho.

Na história da arte, existe um precedente de consequência tão radical quanto o da rejeição da figuração natural, por parte da arte moderna: as crises iconoclastas da arte bizantina.

O processo não é obviamente decalcável, já que em Bizâncio ele surgiu como um *diktat* religioso sobre as artes, enquanto na arte moderna ele foi desencadeado a partir de manifestos redigidos por artistas, focados quase exclusivamente sobre problemas da criação artística.

⁹ *"... la composition en trois parties de Targu Jiu est en fait l'ombre portée d'une autre combinaison axiale, elle aussi tripartie, que Brancusi a projetée de Paris au cœur de cette ville roumaine."*

¹⁰ *"The theme of this work is love / communion supported by sexual energy. The circular motif from the column meet the high curved surfaces, from beneath the lintel in order to create a magic image of united male / female genital organs. The surfaces are curved to the interior parts and the jut of the splitted circle from above could be interpreted as the repeated movements when having sex."*

O facto de não ter partido de um *diktat* religioso, faz o fenómeno da rejeição do naturalismo revestir-se de um sentido muito particular: um sentido de conquista de independência da arte moderna, sentido esse que não implica necessariamente a rejeição da espiritualidade nem da sacralidade, como já vimos, no caso de Brancusi.

Não cabe aqui analisar os manifestos das correntes das chamadas vanguardas históricas, mas se o fizéssemos iríamos deparar com expressões assaz espiritualistas e transcendentalistas, por parte de movimentos como o Suprematismo, o Neoplasticismo, o Surrealismo e claro está o Expressionismo.¹¹

As correntes do expressionismo alemão têm neste particular especial relevância. Importa desde logo observar, que o primeiro manifesto das vanguardas foi o programa do movimento “Die Brücke”, cujo teor passo a reproduzir.

*"Colocando a nossa fé numa nova geração de criadores e amantes da arte, apelamos à juventude que se una. E sendo os jovens os portadores do futuro, queremos livrar-nos da confortavelmente estabelecida liberdade da geração mais velha, para vivermos e nos movimentarmos. Qualquer pessoa que direta e honestamente reproduz essa força que o impele a criar, pertence a nós."*¹²

Os sublinhados são nossos. Por eles destacamos expressões e ideias espiritualistas, na génese e na fundamentação do movimento “Die Brücke” cujo nome de resto pretendia estabelecer uma ponte entre o visível e o invisível, entre o passado e o futuro, entre o interior e o exterior, sendo todas elas dimensões espirituais.

É verdade que a corrente “Der Blaue Reiter” não proclamou nenhum manifesto, mas é também certo que o livro de Kandinsky “Do Espiritual na Arte” preencheu essa função, cabendo-lhe estabelecer as linhas e orientações que haveriam de moldar o breve movimento de Munique.

De resto, é pertinente lembrar que este movimento se constituiu após a rutura com a *Neue Künstlervereinigung München* (NKVM), ocorrida na sequência da rejeição, em 1911, de um quadro de Kandinsky intitulado “O Último Julgamento”, tema esse que de resto haveria de repetir em outros dois quadros, em 1912, o último com a designação de “Anjo do Último Julgamento.”

131



Figura 6 - W. Kandinsky, *O Último Julgamento*, 1912, óleo s/tela, 33.6 x 45.3 cm,

Fonte: <http://www.wassilykandinsky.net/work-332.php>.

¹¹ Em anexo, figura uma tabela com algumas expressões retiradas de manifestos das correntes das vanguardas históricas, para fundamentação desta asserção.

¹² “Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm, und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangeordneten älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.” Manifesto “Die Brücke” 1906, MoMA, URL: <https://www.moma.org/collection/works/107109>

Embora de duração efêmera, Der Blaue Reiter revestiu-se de particular relevância, na medida em que postulou uma visão espiritualista da cor, contra as concepções fisicistas, emanadas da teoria do contraste simultâneo das cores de Eugène Chevreul (1786-1889), que haviam inspirado impressionistas e neo-impressionistas.



Figura 7 - Annie Besant, *Plate G Music of Gounod*, 1901.

Fonte da imagem: https://images.curator.com/image/upload/t_x/art/ff47191aaf504a4e45590fa-04f6cc705.jpg

Para entendermos a relevância das novas concepções sinestésicas (quando não iniciáticas) da cor, importa regressar a Rudolf Steiner, a que já nos referimos.

Não se trata de um lance inédito. Coube ao historiador da arte finlandês Sixten Ringbom (1935-1992), formulá-lo no livro *"The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting"*, publicado em 1970.

Obra há muito esgotada, de acordo com Massimi Introvigne, nesse livro Ringbom expõe os dez aspetos em que se baseia para construir a tese da origem teosófica e antroposófica do abstracionismo de Kandinsky. Vejamos os primeiros quatro:

1. Durante o período de Munique (1896-1914) Kandinsky conheceu as obras de Steiner, Blavatsky e Besant-Leadbeater, e interpretou as descobertas científicas no sentido de que existe uma "matéria refinada" perceptível apenas pelos "sentidos internos".

2. Em 1907, Kandinsky leu a edição alemã de "Os Grandes Iniciados" de Edouard Schuré (1841-1929).

3. Nessa época com Gabriele Munter, Kandinsky integrava o coletivo "Blaue Reiter". Nesse grupo Maria-Giesler levou Munter e Kandinsky a assistirem a aulas de Steiner, tendo este reconhecido em Kandinsky um vidente natural.

4. Kandinsky leu e anotou o livro "Theosophie" de Steiner e vários números da revista Lucifer-Gnosis, assim como "Thought-Forms", tal como havia dito a amigos. (INTROVIGNE, 2015: 21-25)

Os diários de Marianne Werefkin (mulher de Jawlensky) são uma fonte primária da relação entre Kandinsky e Steiner. O quadro “Ariel Scene from Goethe’s Faust” foi concebido como uma ilustração da aula de Steiner, sobre o assunto.



133

Figura 8 - W. Kandinsky, *Cena de Ariel (Fausto II - Goethe)*, 1908, óleo s/tela, 41 x 43 cm, coleção particular.
Fonte da imagem: <https://www.mutualart.com/Artwork/ARIEL-SCENE-AUS-FAUST-II-ARIEL-SCENE-FR/B9D-FA7E624ABDECD>.

Os estudos de Ringbom, continuados por Introvigne, não se circunscrevem a Kandinsky, mas desembocam em numerosos casos de artistas, cerca de sessenta, alguns deles nomes consagrados da arte moderna e contemporânea. (INTROVIGNE, 2016)

Julgo-me por isso autorizado para recorrer de novo a Steiner, a fim de buscar uma compreensão clara do sentido do não-naturalismo, na arte moderna e contemporânea:

Diz Steiner:

No nosso caso, os óculos (que usamos) são espirituais, e chamam-se imaginação, inspiração e intuição. (STEINER, 1971:10)¹³

Mais adiante, Steiner elucida:

Estes três sentidos, o imaginativo, o inspiracional e o intuitivo, são sentidos astrais, adicionais, que estão para lá e acima dos sentidos físicos. (STEINER, 1971:27)¹⁴

Os três sentidos a que se refere Steiner, constituem a sede do impulso criador, em graus crescentes de espiritualização. O imaginativo combina livremente dados do exterior físico com a percepção interna do ar-

¹³ “In our case the field-glasses are spiritual, and they are called imagination, inspiration, and intuition.”

¹⁴ “These three senses, the imaginative, the inspirational and the intuitive, are additional, astral senses, over and above the physical senses.”

tista. O inspiracional abre-se à receção dos dados extrassensoriais ou astrais (cosmogónicos). E o intuitivo visiona e repete a sacralidade genésica da potência criadora, realizando-a como arte.

Eis assim enunciado o princípio que justifica a independência do ato criativo, e que instaura a criação artística como instância de pleno direito, i.e., independente, porque pura, da demanda do sagrado.

Não era de resto outra coisa que buscavam Piet Mondrian ou Kazimir Malevich, e que a sociologia das religiões designa presentemente como “implicit religion”, teorizado por Edward Bailey (BAILEY, 2006). Esse movimento realiza conferências anuais e publica um Journal.

O resumo da comunicação de Graham Howes, *From “Explicit” to “Implicit” in Recent Religious Art* é particularmente esclarecedor da forma como o problema das relações entre arte e religião é encarado:

“Este ensaio questiona a presentemente implícita suposição cultural de que o Cristianismo Ocidental continua a fornecer a moldura cultural e doutrinal dentro da qual o relacionamento entre arte e religião se processa. Argumenta, ao invés, que aos artistas atuais lhes desagrada inserirem-se em culturas religiosas porque não identificam nenhuma cultura religiosa em que se possam inserir. [...] Este cenário não implica, porém, necessariamente um declínio completo. Em vez disso, argumenta-se que os artistas atuais estão mais predispostos para descobrir o implicitamente numinoso do que o explicitamente incarnado, dando-nos uma experiência religiosa generalizada, em vez de uma revelação cristã, levando a arte religiosa para lá dos seus parâmetros tradicionais didáticos e narrativos, firmemente em direção a um experiencialismo primeiro. Essa arte faz mais do que providenciar tratamento espiritual não pedido, tanto para cristãos como para pós-cristãos. Ela pode também “democratizar” a arte religiosa, e abrir o acesso público ao transcendente. Baseando-se especificamente no trabalho de Bill Viola, Anthony Gormley e do falecido Craigie Aitchison, muitas mensagens misturadas, mas não necessariamente conflituosas emergem – uma mutação cultural afastada da “religião” e votada à “espiritualidade”, uma transição da estreita e exclusiva arte cristã para aquilo que um crítico chama “trabalhos que são apenas implicitamente religiosos na sua inspiração e portanto sem temas religiosos identificáveis, nem símbolos tradicionais”, acima de tudo são evidência da crescente busca de significado interno da parte dos “artistas religiosos” atuais, do que de histórias sobrenaturais ou ritos de igrejas institucionais.” (HOWES, 2016:117)¹⁵

Encontramo-nos, portanto, perante uma mudança de paradigma, mesmo se não é (ou ainda não é) possível identificar com objetividade os traços de uma direção única nem de um sentido unitário.

Para a História da Arte, porém, é de primacial relevância reconhecer que um novo regime de referência ou de demanda do sagrado está em curso, procurando vias inéditas de se manifestar e de se afirmar. Para a Arte Pública, porém, esta consciencialização parece-me ainda mais premente, pois aqui a mudança de paradigma surge com maior clareza, já que se trata da viragem do paradigma da arte pública como catalisador da regeneração urbana, para o paradigma da arte pública como mediador do acesso público ao transcendente, tal como é referido por Graham Howes.

¹⁵ “This essay questions today’s implicit cultural assumption that Western Christianity continues to provide a cultural and credal framework within which the relationship between art and religion is acted out. It argues instead that today’s artists are unlikely to be keyed into religious culture because there is no longer any identifiable religious culture for them to be keyed into. [...] Yet this scenario does not necessarily predicate terminal decline. Instead it is argued that today’s artists are more likely to disclose the implicitly numinous rather than the explicitly incarnational, offering us generalized religious experience rather than Christian revelation, hence moving religious art beyond its traditionally didactic and narrative parameters, and firmly towards the primarily experiential. Such art does more than provide undemanding spiritual massage for Christians and post-Christians alike. It may also “democratise” [sic] religious art and widen public access to the transcendent. Drawing specifically on the work of Bill Viola, Anthony Gormley and the late Craigie Aitchison, several mixed, if not necessarily conflicting messages emerge—a cultural mutation way from “religion” and towards “spirituality,” a transition from a narrowly and exclusively Christian art towards what one critic calls “works which are only implicitly religious in their inspiration and so without identifiable religious themes and traditional symbols,” and, above all, evidence of today’s “religious” artists increasingly seeking for meaning within themselves rather than from the supernatural stories or rituals of institutional churches.”

Neste segmento, pretendemos demonstrar que a primeira instância contemporânea da mudança de paradigma da arte em relação ao sagrado, reside na “escola” da Escultura Social de Joseph Beuys.

Em defesa do nosso ponto de vista, começaremos por demonstrar que há uma genealogia entre Rudolf Steiner e Joseph Beuys. Em seguida, defenderemos que a obra artística de Joseph Beuys se concebe nos antípodas da produção de Marcel Duchamp. No fim, consideraremos que a escultura social supera os conceitos duchampianos de *ready-made* e de *anti-arte* que instigaram a teoria do “fim da arte”, (Arthur Danto), substituindo-o pelo paradigma da “arte-como-vida”.

Sobre a genealogia Steiner-Beuys, importa referir que Joseph Beuys aderiu em 1973, à Sociedade Antroposófica, embora em carta redigida, em 1971, Beuys afirme que Steiner tivesse sido uma referência para ele desde muito cedo, tal como explica:

... Rudolf Steiner, sobre o qual eu tinha de pensar várias vezes desde a minha infância. Eu sei que ele me deixou a missão de varrer para longe, gradualmente, à minha maneira, a alienação e a desconfiança das pessoas em relação ao extrassensorial. (BRIGGS, 1995:17)¹⁶

Nesta passagem a ideia de que Beuys recebeu de Steiner uma missão (a de introduzir o extrassensorial na arte), constitui prova bastante de que Beuys é um adepto assumido de Rudolf Steiner.



Figura 9 - Alexandra Umbreit, *Sem título (J. Beuys and R. Steiner)*, 1973, Fotografia: https://www.academia.edu/11820660/Joseph_Beuys_and_Rudolf_Steiner_Imagination_Inspiration_Intuition_exhibition_catalogue_National_Gallery_of_Victoria_2007.

Inicialmente ignorada ou desprezada pela crítica, esta ligação encontra-se hoje bem documentada, e existem investigadores que à mesma se têm dedicado de forma aprofundada e regular.

Nesse âmbito, realizou-se, entre 26 de outubro de 2007 e 17 de fevereiro de 2008, na National Gallery of Victoria (NGV), na Austrália, a exposição *Imagination, Inspiration, Intuition. Joseph Beuys and Rudolph Steiner*, com curadoria conjunta de Allison Holland, por parte da NGV, e de Walter Kugler, por parte do Arquivo Rudolf Steiner Nachlassverwaltung em Dornach.

Nessa exposição foram colocados em paralelo os quadros negros de Rudolf Steiner e os quadros negros de Joseph Beuys, evidenciando em ambos uma mesma preocupação pela pedagogia, entendida esta, por cada um, de forma distinta, já que em Steiner a mesma se processa no âmbito de um ensinamento “iniciático” vertical (Mestre → Discípulo) enquanto em Beuys a mesma se concebe no âmbito de uma interação “performativa” horizontal (Artista + Público).

¹⁶ “Rudolf Steiner, about whom I had to think over and over again since my childhood. I know that he has left me the mission to sweep away gradually, in my own way, the alienation and distrust people have toward the supersensible”.

A presente exposição produziu um valioso catálogo que reúne textos de investigadores que se têm dedicado ao estudo da temática (HOLLAND, 2007).

Estabelece-se assim uma genealogia entre a visão espiritualista de Rudolf Steiner que salienta o papel ímpar desempenhado pelas artes para a sua prossecução, e a obra artística de um dos mais importantes criadores contemporâneos da arte ocidental.



Figura 10 - Rudolf Steiner, *Eu preciso de aprender (Ich muss lernen)*, 20.10.1923, giz colorido s/papel negro, 154x104, Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a2/ba/35/a2ba353dc861d9b6bb8dfbcc8a0a60b4.jpg>

Em Beuys, como em Steiner, confrontamo-nos com uma valorização permanente da energia criadora do pensamento, noção que lhe permite equiparar o pensamento à escultura, tal como um gérmen, no sentido de instância de antevisão e princípio de ativação genésica do ser, i.e., considerando-o como um ser vivo capaz de se reproduzir.

Neste sentido, Beuys “salva” a vanguarda artística dos equívocos conceptuais da desmaterialização e da autorreferencialidade que a têm atordoado, depois de esgotados os modelos progressivo e expressivo que a arte havia explorado: primeiro desde Vasari e até Van Gogh (modelo progressivo); depois, desde este até Warhol (modelo expressivo) e finalmente a partir de Warhol (fim da arte), tal como defende Arthur Danto (DANTO, 1984).

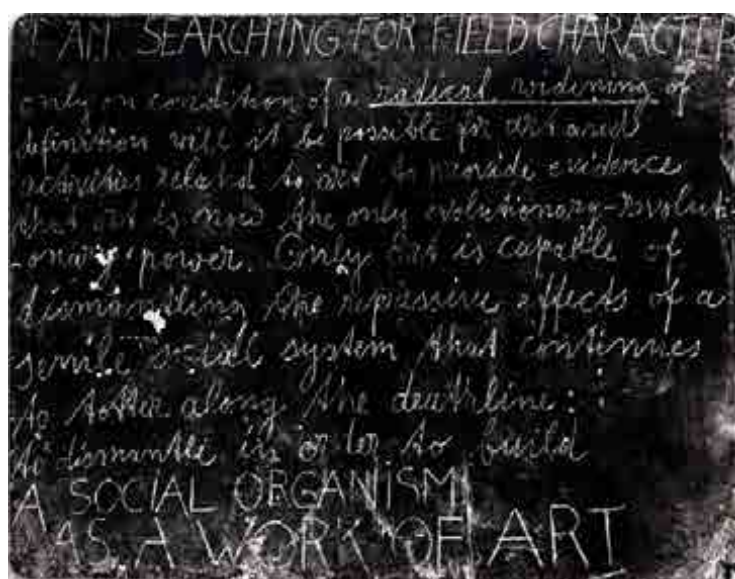


Figura 11 - Joseph Beuys, *Forças Directivas, (Richtkrafte)*, 1974-77, , quadro nº 20, giz s/quadro negro, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin. Foto do autor.

A revolução estética de Beuys aparece assim como a radical inversão da revolução estética de Marcel Duchamp que lançou as sementes de uma arte não retiniana, ao rebelar-se contra os valores estéticos da imagem e ao pugnar pela anti-arte, formulando o conceito de artista-demiurgo que troca a criação artística pela apropriação, designando enigmaticamente objetos como arte (ready-made).

Em vez de encapsular a ideia nos objetos, Beuys encara a ideia como gérmen que se transfere e se insere na comunidade pela ação-performativa-comunial, graças ao envolvimento concomitante do artista e do público.

Vejamos algumas passagens da longa entrevista de Marcel Duchamp a Pierre Cabanne, onde se focam alguns dos conceitos duchampianos.

Eu tento afastar-me da palavra “criação”. No sentido social corrente da palavra – está muito bem mas, fundamentalmente, eu não acredito na função criativa do artista. Ele é um homem como todos os outros. [CABANNE, 1971:16]¹⁷

É particularmente útil determo-nos aqui. Nesta passagem Duchamp rejeita a função criadora ao artista, argumentando que o artista é um homem como os outros. Já Beuys, contrariamente, considera que cada homem é um artista.

Mas se Duchamp descarta o estatuto de criador ao artista, que estatuto em seu lugar lhe confere? Ouçamo-lo:

Por outro lado, a palavra “arte” interessa-me muito. Se ela provém do sânscrito [!], tal como ouvi dizer, ela significa “fazer”. Ora toda a gente faz alguma coisa, aqueles que fazem coisas sobre a tela, com uma moldura, são chamados artistas. Antes, eram chamados artífices, um termo que eu prefiro. Nós somos todos artífices, na vida civil, militar ou artística. [CABANNE, 1971:16]¹⁸

Dotado de uma inteligência penetrante, Duchamp foi o primeiro artista plástico a prever o cansaço das obras de cavalete, denunciadas antes pelo arquiteto belga Henri van de Velde (VELDE, 1896), no âmbito da defesa da utilidade social da arte.

However, Duchamp will claim for the end of a retinal art, on the contrary by claiming the futility of anti-art, as he explains:

Duchamp, porém, reclamará o fim da arte retiniana, e proclamará a futilidade radical do *non-sense* da anti-arte, como explica:

Desde Courbet, acreditou-se que a pintura é dirigida à retina. Esse foi o erro de todos. O choque da retina! Antes, a pintura tinha outras funções: podia ser religiosa, filosófica, moral. Se eu tive a sorte de tomar uma atitude anti-retiniana, infelizmente isso não fez mudar muito; o nosso século é completamente retiniano, exceto para os surrealistas, que tentaram de algum modo transgredir. Mas, ainda assim, eles não foram muito longe. Apesar de Breton dizer que acredita no juízo a partir um ponto de vista surrealista, no fundo ele está ainda interessado na pintura de sentido retiniano. É absolutamente ridículo. Tem de mudar; nem sempre foi assim. [CABANNE, 1971:43]¹⁹

¹⁷ “I shy away from the word “creation”. In the ordinary social meaning of the word – well, it’s very nice but, fundamentally, I don’t believe in the creative function of the artist. He’s a man like any other.”

¹⁸ “On the other hand, the word ‘art’ interest me very much. If it comes from Sanskrit, as I’ve heard, it signifies making. Now everyone makes something, and those who make things on canvas, with a frame, they’re called artists. Formerly they were called craftsman, a word I prefer. We’re all craftsman, in civilian, or military or artistic life.”

¹⁹ “Since Courbet, it’s been believed that painting is addressed to the retina. That was everyone’s error. The retinal shudder! Before, painting had other functions: it could be religious, philosophical, moral. If I had the chance to take an anti-retinal attitude, it unfortunately hasn’t changed much; our hole century is completely retinal, except for the surrealists, who tried to go outside it somewhat. And still, they didn’t go so far. In spite of the fact that Breton says he believes in judging from a Surrealist point of view, down deep he’s still interested in painting in the retinal sense. It’s absolutely ridiculous. It has to change; it hasn’t always been like this.”

Choque da retina quer dizer impacto visual da representação das imagens. Em vez desse impacto visual, Duchamp está interessado no impacto mental, pela indução de um efeito demolidor: o *non-sense* da anti-arte. E é precisamente porque busca um efeito demolidor, que Duchamp se sente obrigado a recusar ao artista o papel de criador.



Figura 12 - Marcel Duchamp, *Étant Donnés*, 1946-64, Museu de Filadélfia, EUA. Fonte: <http://artobserved.com/2009/09/go-see-philadelphia-marcel-duchamp-etant-donnes-at-philadelphia-museum-of-art-through-november-29-2009/>.

138 Nenhuma outra peça de Duchamp o ilustra tão claramente, como a instalação “Étant donnés” que o artista foi construindo, durante vinte anos, no sigilo do seu atelier de Nova Iorque, entre 1946-1966. Importa de resto lembrar que a primeira alusão a “Étant donnés” data de 1914, pois já na “Boîte de 1914”, editada por Duchamp, contendo fotografias e notas manuscritas, numa dessas notas figura o seguinte:

"Assim sendo: 1° a queda de água, 2° o gaz de iluminação, nós determinaremos as condições do Repouso instantâneo (ou aparência alegórica) de uma sucessão (um conjunto) de factos diversos parecendo necessários um ao outro pelas leis, para isolar o signo da concordância entre, por um lado, esse Repouso, (capaz de todas as excentricidades incontáveis) e, por outro, uma escolha de possibilidades legitimadas por essas leis e também causando-as. / Para repouso instantâneo = fazer entrar a expressão extra-rápida. / Determinar-se-ão as condições de la melhor exposição do Repouso extra-rápido. / Determinar-se-ão as condições de la melhor exposição do Repouso extra-rápido (da pose extra-rápida = aparência alegórica de um conjunto, etc. Nada talvez". (MOFFITT, 2003:337)²⁰

O conceito forma-se durante a época de definição da estética duchampiana, para emergir, como projeto, logo a seguir ao final da II Guerra Mundial, abarcando assim mais de meio século de incubação.

Além da sua longa duração, e de acordo com instruções dadas pelo autor, a existência da peça só viria a ser revelada um ano após a sua morte, devendo a sua imagem esperar quinze anos após a sua morte para poder ser reproduzida.

²⁰ «Préface / Étant donnés : 1° la chute d'eau, / 2° le gaz d'éclairage, / nous déterminerons les conditions du Repos instantané (ou apparence allégorique) d'une succession (d'un ensemble) de faits divers semblant se nécessiter l'un (à) l'autre par des lois - pour isoler le signe de la concordance entre, d'une part, ce Repos (capable de toutes les excentricités innombrables) et, d'autre part, un choix de possibilités légitimées par ces lois et aussi les occasionnant. / Pour repos instantané = faire entrer l'expression extra-rapide. / On déterminera les conditions de (la) meilleure exposition du Repos extra-rapide (de la pose extra-rapide) = apparence allégorique d'un ensemble, etc. Rien peut-être.»

Encenando um episódio de violação, de abandono e/ou de morte, *Étant donnés* é o momento em que, segundo a nossa leitura, se proclama (ou denuncia) a violação, o assassinato e o abandono, da própria arte: *Étant donnés* codifica uma reflexão sobre o sentido e o destino da arte.

O polo contrário é corporizado pela obra de Joseph Beuys, que se constitui como figura eminentemente anti- Duchampiana, não sendo por acaso que Beuys, durante uma ação *Fluxus*, filmada em dezembro de 1964, nos estúdios de Dusseldorf do canal de televisão ZDF, tenha desenhado num cartaz a frase “o silêncio de Duchamp é sobrestimado”.

7000 Carvalhos é talvez a criação de Joseph Beuys que melhor exprime esse caráter anti- Duchampiano, assumindo-se como a obra que mais completamente se opõe a *Étant donnés*, na medida em que, em vez de se conotar com uma cena de morte, promove uma germinação.

Em *Étant donnés*, a obra apresenta-se como um interdito, na medida em que o acesso à cena é vedado, sendo o observador obrigado a espreitar, coisa que o converte em voyeur isolado, logo em cúmplice passivo da cena, visto que tacitamente aceita desfrutar da mesma.

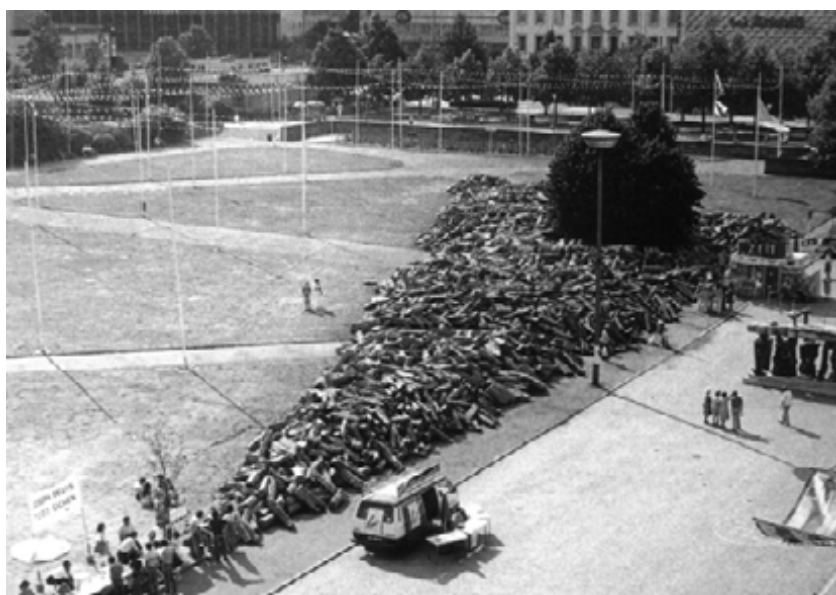


Figura 13 - Joseph Beuys, *7000 Carvalhos*, 1982, Documenta 7, Kassel.

Fonte: http://plf-kassel.de/wp-content/uploads/2016/10/Friedrichplatz_Basalthaufen.jpg.

Em *7000 Carvalhos*, a obra concebe-se como um convite público e aberto à participação num projeto coletivo, coisa que converte o indivíduo num participante ativo da obra, sendo essa participação não apenas inteiramente aberta, mas mais do que isso absolutamente necessária para a conclusão da obra, dada a dimensão que é de antemão dada à ação: plantar 7000 carvalhos e implantar 7000 estelas de basalto. Sem esforço e sem cooperação a obra não poderia finalizar-se, como veio a acontecer, edição seguinte da Documenta em que foi apresentado o projeto, já depois do falecimento de Beuys.

Beuys instituiu a arte como modelo da transformação do mundo, e testemunho da passagem do homem [de todo o homem] pela Terra.

Vejamos uma passagem do pensamento de Beuys:

"De acordo com a maneira como eu vejo as coisas, o pensamento é quase 'escultura'. O pensamento não pode ser deduzido a partir de outra coisa qualquer, porque não é dependente do mundo das coisas. Lá, onde o pensamento acontece, nada do mundo exterior se apresenta ao ser humano. Lá, onde o pensamento está ativo, não me confronto com coisas que me influenciam a partir do exterior. Lá, onde o pensamento se produz, nada mais pode acontecer. Isso só pode acontecer em mim. Somente desta forma, a partir de um ponto de vista completamente novo da criação, pode o pensamento incorporar-se no mundo." [ZUMDICK, 2013:94]²¹

²¹ "According to the way I see things, thinking is already almost sculpture. Thought cannot be deduced from anything else, because

Esse ponto de vista novo da criação é justamente aquilo que nós entendemos por "paradigma da arte-como-vida": uma forma original (no sentido genésico do termo) e livre (no sentido sociocultural do termo) de incorporação do pensamento no mundo.

Uma ideia que por outras palavras Herbert Marcuse já enunciara:

"E agora lanço o terrível conceito: significaria uma realidade 'estética' – a sociedade como uma obra de arte. Isto é a mais utópica, a mais radical possibilidade de libertação hoje." (COOPER, 1968:186)²²

Esta nova utopia e esta derradeira libertação, são consistentes com o pensamento e a obra de Joseph Beuys, ao longo da sua carreira.

De resto, importa lembrar o último discurso público de Joseph Beuys, proferido em 12 de janeiro de 1986, onze dias antes de falecer. Durante a cerimónia em que recebeu o Prémio Wilhelm Lehmbruck, a dado momento, recordando o primeiro contacto que, enquanto estudante, teve com a obra escultórica de Lehmbruck, Beuys disse que ao olhar para a imagem de uma escultura sobre um livro, ele disse que lhe soou, aos ouvidos da mente, o mandamento: "Protege a chama!"



Figura 14 - Joseph Beuys, *Último Discurso – Protege a Chama!* 12 de janeiro de 1986, entrega do prémio Wilhelm Lehmbruck.

Fonte: captura de ecrã em <https://www.youtube.com/watch?v=gF7HJTqFXIs>.

Durante a sua vida Beuys não fez outra coisa: protegeu a chama da criação, com isso levando a cabo a missão steineriana de demandar, captar e inscrever o sagrado no mundo, pela arte.

Agora, interrogamo-nos: esse mandamento (e esse cometimento) de proteger a chama, não estará de alguma forma relacionado com a débil luz que se desprende da lanterna a gaz Bec-Auer que suavemente tremeluz em *Étant Donnés*, de Marcel Duchamp?

ARTE PÚBLICA E SAGRADO EM PORTUGAL (SÉC. XXI)

Os problemas e considerações apresentados nas secções anteriores têm ressonância também em Portugal.

Desde a organização da Expo'98, a Arte Pública Contemporânea não tem deixado de se desenvolver, constituindo um dos seus aspetos mais relevantes o aparecimento de novas formas de arte do sagrado.

se it is not dependent on the world of things. There, where thought comes into being, nothing on the external world is present to the human being. There, where thought is active, I am not confronted with things that influence me from the outside. There, where thought takes place, nothing else can happen. This can only take place in me. Only in this way, from a completely new point of creation, can thought come into the world."

²² *"And now I throw in the terrible concept: it would mean an 'aesthetic' reality - society as a work of art. This is the most Utopian, the most radical possibility of liberation today."*

Em primeiro lugar há programas institucionais de arte contemporânea, que receberam o encorajamento do “Discurso de Bento XVI ao Mundo da Cultura”, proferido em 12 de maio de 2010, no CCB, aquando da visita do Sumo Pontífice a Portugal.

É o caso dos programas artísticos do Santuário de Fátima e da Capela do Rato, desenvolvidos no âmbito do Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura. Por causa do seu carácter sistemático e pela sua relevância pensamos que merecem um tratamento autónomo.

Em seguida, tem havido outros programas laicos de Arte Pública, onde artistas espontaneamente decidiram integrar obras suas em espaços religiosos, mostrando assim vontade e interesse para entrar em diálogo com o registo religioso, e assim explorar novas possibilidades criativas de relacionar a arte contemporânea com a esfera do sagrado.

Foi o que sucedeu no Circuito de Arte Pública de Paredes: uma iniciativa da Câmara Municipal de Paredes, finalizada em 2012, sob curadoria de uma equipa coordenada por investigadores da UCP-CITAR, segundo um projeto preliminar com autoria do arquiteto Belém Lima.

Implementado de acordo com uma programação particularmente rica cujo historial e ideário constam do respetivo catálogo (CASTRO, 2013), no que diz respeito à sua preparação, sucede que o primeiro espaço de intervenção a ser escolhido pelos primeiros seis artistas convidados, foi a Capela do Calvário, preferido por José Pedro Croft para a sua intervenção artística.



Figura 15 - José Pedro Croft, *Sem Título*, 2012, ferro pintado, aço polido, Capela do Calvário, Paredes. Foto do Autor.

Importa também sublinhar, que neste caso a intervenção artística não se restringiu ao diálogo espacial e estético com a Capela do Calvário, estabelecido através da colocação de um espelho, mas visava também dialogar no plano litúrgico, compreendendo uma intervenção periódica, integrada nos ritos locais da celebração da Páscoa, como o autor explica na memória descritiva:

"Durante o período da Quaresma, ao qual se refere a Capela, a porta e as janelas da fachada frontal serão cobertas de negro, Sexta-feira Santa e Sábado, sendo Domingo substituídas por uma superfície espelhada. Desta forma, será representada a morte de Cristo e a sua ressurreição no Domingo de Páscoa." (CITAR, 2012)

Curiosamente, o segundo espaço escolhido foi o relvado junto à Igreja Matriz de Paredes, onde Rui Chafes quis “enterrar” a sua escultura.

Designada “Mundo Cego”, a peça é formada por um longo cone de ferro pintado com dois metros de altura, enterrado na vertical sobre o solo, desprendendo-se, à altura de um metro do solo, esferas e sinuosidades de ferro negro, como o autor explica na memória descritiva:

"A escultura lembra uma nuvem de fumo (ou de fogo) ou uma leve coluna de vapor que se eleva desde o interior da terra, permitindo ao espectador que a descobre tentar vislumbrar, na escuridão das profundezas, o reino de Hades, nos subterrâneos da Terra, ou a viagem iniciática de Dante, acompanhado de Virgílio, antes de ascender, de novo, à luz acompanhado por Beatriz. Esta escultura é uma voz tenebrista que lembra a quem passa na rua, sob a claridade do sol, que as trevas nos acompanham sempre e são a nossa permanente e inevitável companhia, em contraponto com a luz celestial que nos envolve e nos chama. O Homem vive na fronteira entre a luz e a sombra" [CITAR, 2012].



Figura 16 - Rui Chafes, *Mundo Cego*, 2012, ferro pintado, Igreja Matriz, Paredes. Foto do Autor.

Creio que é relevante salientar o caráter espontâneo e deliberado da preferência de espaços religiosos por parte destes artistas, e mais ainda o estabelecimento de nexos e o diálogo de afinidades que ligam os trabalhos artísticos de ambos à presença e à partilha do sagrado.

Ainda no contexto do mesmo programa, importa referir o trabalho de Alberto Carneiro, *Mandala da Paz*, implantado nos jardins da Casa de Cultura de Paredes.

Concebendo-se como uma mandala, palavra que em sânscrito significa círculo, a mandala é um símbolo da espiritualidade oriental, de uso recorrente na religião e na arte hindu, bem como na arte budista.

Do ponto de vista formal, a mandala pretende representar a relação geométrico-simbólica do homem com o cosmos, como uma espécie de cartografia transcendental. Considerada no Budismo Vajrayana como uma paisagem da “terra do Buda”, ou como uma “visão iluminada do Buda”, a Mandala circunscreve um espaço transcendental separado e protegido do mundo exterior – samsara – impuro e impermanente, constituindo-se como um “lugar de Nirvana e paz”, ou seja como uma residência sagrada ou refúgio. Partindo destes pressupostos, a Mandala da Paz de Alberto Carneiro comporta vários níveis de leitura, como já referimos noutro lugar:

"A Mandala da Paz sendo por um lado uma criação artística, é mais do que o conjunto dos elementos (materiais, espaços, formas e inscrições) que a compõem, pois sendo uma mandala ela é, antes de mais, uma representação da totalidade, e a sua presença destina-se a suscitar uma meditação sobre essa mesma totalidade" [ABREU, 2015:93].



Figura 17 - Alberto Carneiro, *Mandala da Paz*, 2012, oliveiras, granito, vidro, bronze, terra e relva, Jardins da Casa da Cultura, Paredes. Foto do Autor.

Num outro registo, por iniciativa da Direção Regional de Cultura do Norte, decorreu durante os meses de julho e agosto de 2015, em sete catedrais do Norte de Portugal, a exposição polinucleada de arte contemporânea “Sete Instâncias de Transcendência”, que reuniu peças de sete artistas contemporâneos: Alberto Carneiro; Avelino Sá, Clara Menéres; Isaque Pinheiro, João Carqueijeiro, Manuel Rosa e Zulmiro de Carvalho, e que produziu igualmente um catálogo (ABREU & CASTRO, 2015).

Deste conjunto, destacamos a intervenção de Clara Menéres, *O Pranto do Anjo / A Túnica do Anjo / A Armadura do Anjo*: uma instalação audiovisual e escultórica que compõe, como é referido no catálogo, uma “iconografia que não opera pela reprodução do visto, mas pela convenção em que asas, túnica e pranto significam três sentimentos ou três estados angelicais” (ABREU & CASTRO, 2015:4).

143

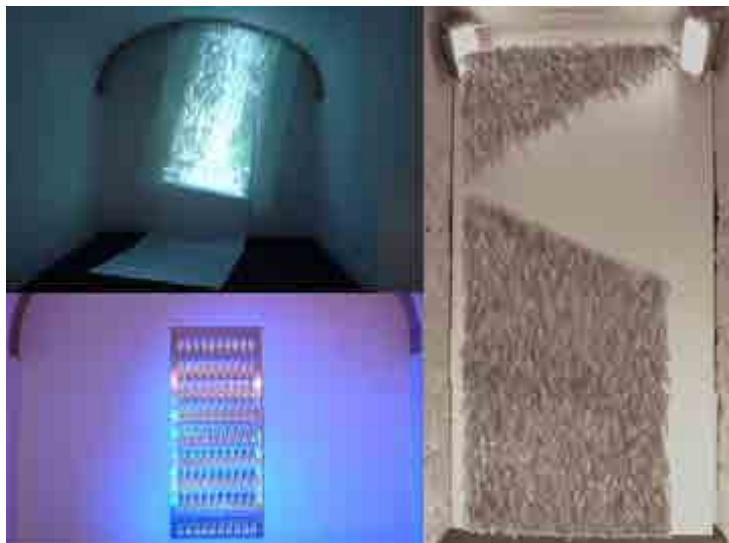


Figura 18 - Clara Menéres, *O Pranto do Anjo / A Túnica do Anjo / A Armadura do Anjo*, 2015, tecido, projeção vídeo e música [Arvo Part/Gloria/De Profundis/1990], Sete Instâncias de Transcendência, Sé do Porto. Montagem fotográfica do Autor.

Finalmente, importa referir a escultura “O Meu Sangue é o Vosso Sangue” de Rui Chafes, implantada na fachada, e no interior, do Museu da Misericórdia do Porto, no âmbito da remodelação que este sofreu. Concebida a partir do quadro *Fons Vitae* de autor desconhecido atribuído à Escola Flamenga, por suposta encomenda de Manuel I, no primeiro quartel do séc. XVI, a escultura de Rui Chafes é uma forma híbrida entre um tendão e uma veia, que arranca em arco a partir do interior da sala do primeiro andar onde o referido quadro está exposto, atravessa a parede do edifício, e irrompe no exterior, para se dobrar na

vertical sobre a Rua das Flores, terminando num fervilhar de formas orgânicas, que gotejam sangue, o qual aparece acumulado sobre uma espécie de estalagmite orgânica, também de ferro pintado de negro, erguida sobre a rua.



Figura 19 - Rui Chafes, *O Meu Sangue é o Vosso Sangue*, 2015, ferro pintado, Museu da Misericórdia do Porto. Montagem fotográfica do Autor.

Sobre a presente escultura, o autor refere:

*"O confronto com a rigorosa fachada barroca de Nasoni, a austeridade formal dos edifícios da Santa Casa e o cristalino rigor da pintura Fons Vitae criarão um ponto de grande tensão visual e emocional, ligando o interior e o exterior, o céu e a terra, a água e o sangue, numa imagem evocadora da vida e do martírio. Será uma veia de sangue entre Jesus Cristo e os Homens, entre Jesus Cristo e a Terra. Será uma veia que una tudo isto."*²³

144 Importa referir que Rui Chafes recebeu o Prémio Fernando Pessoa no mesmo ano em que a presente peça foi instalada no Museu da Misericórdia, aspeto que representa o reconhecimento do mérito da carreira do seu autor, e ao mesmo tempo, da própria peça.

A ARTE PÚBLICA ENTRE A EXPRESSÃO E A DEMANDA DO SAGRADO

Se tomarmos como amostra os casos acima referidos, percebe-se que a mudança de modelo da arte contemporânea também se verifica em Portugal, à medida que ocorre a passagem da conceção de obra de arte como objeto ou operação de carácter meramente estético, para dar lugar a uma conceção do fenómeno artístico como ato criativo, atento à totalidade do ser e ciente da incomensurabilidade do cosmos.

É portanto no contexto de uma viragem de referente, que emergem novas instâncias de captação de possibilidades ou expressão de sensibilidades de índole espiritual, invisíveis no plano sensorial.

Este redireccionamento da criação artística contemporânea não é no entanto homogéneo. Por um lado, encontramos práticas artísticas que expressam mensagens ou se relacionam com liturgias decorrentes de doutrinas religiosas específicas. Por outro, encontramos práticas artísticas que se concebem à margem (mas não contra) mensagens ou liturgias decorrentes de doutrinas específicas.

Enquanto a intervenção de José Pedro Croft transfere para o âmago da sua peça a liturgia da Quaresma, e repercute artisticamente nela a celebração da ressurreição de Cristo, a peça de Alberto Carneiro centra a sacralidade em si mesma, na medida em que se constituiu como invocação do sagrado que há na própria criação artística, independente face aos seus enunciados teológicos possíveis.

²³ Texto, da autoria de Rui Chafes, que figura numa placa metálica, colocada sobre o pavimento, junto à peça.

Religião explícita ou religião implícita. Expressão codificada do sagrado ou demanda direta sem mediações, um campo infindável de renovação da arte pela demanda espiritual promete novas e fecundas vias de desbravamento de possibilidades e de descoberta de formas inéditas, até agora, para a arte contemporânea. Um novo desafio é assim lançado à arte pública: constituir-se como veículo de mediação entre os cidadãos e a espiritualidade, contribuindo para proporcionar acesso público ao transcendente.

Depois do desafio da regeneração urbana (REMESAR, 1997). Depois do expediente da utilização da arte pública como catalisador da participação cidadã e da reforma urbana (MILES, 1995), um novo campo de possibilidades surge e, com ele, um novo ideário.

Poderá hoje a criação artística (ainda ou já) constituir-se como performance absoluta do ato sagrado e irrepetível da criação?

Sobre este aspeto, vem ao meu espírito a passagem de uma carta de Van Gogh ao seu irmão Theo, onde o artista refere:

"Tenho uma lucidez terrível por momentos quando a natureza é tão bela e então eu deixo de me sentir e o quadro aparece-me como num sonho" (VAN GOGH, 1888).

Criação absoluta? Inspiração divina? Fulgurante iluminação?

Esta passagem de Van Gogh eleva o poder da arte aos pináculos da criação. Aqui o artista não é mais o demiurgo, o detentor dos prodígios da criação, mas apenas o elo, a veia, entre o Céu e a Terra, onde ambos se espelham um no outro, no assombro da criação.



145

Figura 20 - Vincent Van Gogh, *Noite estrelada sobre o Ródano*, 1887, óleo s/tela, Museu d'Orsay, Paris. Fonte: <https://www.vincentvangogh.org/images/paintings/the-starry-night-over-the-rhone.jpg>.

Donde provém um tal assombro? Poder-se-á dizer que o fenómeno da criação absoluta, irrompendo da “não-consciência”²⁴ como uma hierofania, constitui uma versão moderna da obra de arte *acheiropoiotos*²⁵, buscada pela arte Bizantina?

²⁴ Embora reconhecendo a sua ambiguidade, preferimos utilizar a designação “não-consciência” à designação “mundo inconsciente”, por esta se encontrar conotada com o “inconsciente pulsional” freudiano, cuja teoria não pretendemos aqui convocar nem, ainda menos, reiterar.

²⁵ Literalmente, obra de arte não feita pelas mãos. As obras *acheiropoiotos* são ícones cristãos cuja origem é considerada miraculosa, não tendo sido criados “por mãos humanas”. São portanto imagens de Jesus ou da Virgem Maria. Os exemplos mais notáveis venerados pela Igreja Bizantina, são o *Mandylion*, ou *Imagem de Edessa*, e a *Hodegéttria*. Na Igreja de Roma, é venerado o *Santo Sudário*, ou *Sudário de Turim*.

Não será a descoberta desse ponto fabuloso, desse *aleph*, que marca a finalidade última da arte como expressão sagrada, ou do sagrado como substância da arte?

E finalmente, poderá essa busca e essa expressão constituir-se como novo programa para a arte pública, agora que a *Street Art* vai sendo assimilada – se não domesticada – e se torna suficientemente respeitável de modo a poder ser aceite, e assim passar a disseminar uma imagem inócua no panorama das nossas cidades?

Provavelmente não! E dizemos não, porque isso não parece ser compatível com o estatuto de inferioridade que a arte pública ainda mantém, face às vias legítimas e nobres de restituição da obra de arte contemporânea: o sistema de curadoria de exposições e a rede de galerias comerciais, que a promovem, e o museu e o catálogo, que a imortalizam.

CONCLUSÃO

A primeira e mais óbvia ilação a retirar, é que a temática das relações entre a arte e o sagrado carece de mais aprofundados e extensos desenvolvimentos, não podendo estas páginas fazer muito mais, do que alertar para a urgência de levar a cabo um tal empreendimento, assim como para propor vias para o desenvolvimento da teoria e da metodologia da sua abordagem, ao nível da investigação em Arte Pública Contemporânea, bem como no âmbito da História da Arte.

Da necessidade de um tal empreendimento, dá-nos claro testemunho a existência de obras e de intervenções cujos fundamentos e cuja leitura unicamente podem elucidar-se fora das metodologias de análise e do discurso institucionalizado da crítica da arte contemporânea, ou seja emancipando-se do discurso codificado das instituições que a enformam – curadores e críticos de arte contemporânea – quer das convenções e das funções – símbolos e práticas litúrgicas – da ainda assim designada Arte Sacra.

146 Em segundo lugar, e decorrendo da constatação anterior, pode pois afirmar-se que existe uma nova arte pública do sagrado, e que essa mesma arte pública do sagrado emerge fora e independentemente da encomenda de iniciativa religiosa.

O Circuito de Arte Pública de Paredes não compreendia nem nos seus enunciados, nem nos seus pressupostos, nem nos seus objetivos, a incorporação de obras com conotação religiosa, nem tampouco obras destinadas a expressar ou demandar “instâncias de sacralidade.”

A nova arte pública do sagrado, de encomenda laica, parece assim inscrever-se dentro das teses da “religião implícita”, teorizada por Edward Bailey, mas a sua validação carece da realização de mais estudos, designadamente a partir da situação portuguesa.

Em terceiro lugar, importa reconhecer que entre os mais notáveis e relevantes artistas portugueses se encontram nomes que situando-se claramente no território conceptual e processual da arte contemporânea, inequivocamente se assumem como artistas votados à expressão e/ou à demanda de instâncias de transcendência, como Alberto Carneiro, Avelino Sá, Clara Menéres, José Pedro Croft, Rui Chafes e Zulmiro de Carvalho, entre outros.

Na verdade, se não se considerar o que na obra destes artistas é sagrado, dificilmente se poderá captar o seu sentido mais profundo.

Finalmente, julgamos que importa cultivar e promover a organização de programas de arte pública abertos à expressão de registos de espiritualidade e de sacralidade, pois esse poderá constituir um desafio salutar e estimulante para a afirmação da prática de uma “arte contemporânea para todos”, atenta à totalidade do ser, e capaz de dar acesso público a instâncias de transcendência e níveis de sacralidade.

- ABREU, José Guilherme - *Arte-Vida e Natura-Cultura. A Mandala da Paz de Alberto Carneiro e a Estrutura Absoluta de Raymond Abellio*. In, ABREU, José Guilherme. Raymond Abellio. Caminhada para o Conhecimento, Paris: Nota de Rodapé, 2015.
- BAILEY, Edward - *Implicit Religion. An Introduction*, London: Middlesex University Press, 2016.
- CABANNE, Pierre - *Dialogues with Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson, Tradução de Ron Padgett, 1971.
- CHAFES, Rui - *Memória Descritiva da intervenção artística em Paredes*, In, Projeto de Arte Pública de Paredes, CITAR, 2012.
- CROFT, José Pedro - *Memória Descritiva da intervenção artística na Capela do Calvário em Paredes*, In, Projeto de Arte Pública de Paredes, CITAR, 2012.
- GEIST, Sidney - *Brâncusi - Sarutul*, Bucuresti: Meridiane Publishing House, 1982.
- KANDINSKY, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. Munich: R. Piper & Co., 1910.
- MOFFITT, John F. - *Alchemist of the Avant-Garde: The Case of Marcel Duchamp*, Albany: State University of New York Press, 2003.
- MILES, Malcolm - *Art, Space and the City*, London and New York: Routledge, 1995.
- READ, Sir Herbert - *Modern Sculpture. A Concise History*, London, Thames and Hudson, 1964.
- STEINER, Rudolf - *Biography. Chapters in the Course of my Life*, New York: Anthroposophic Press Inc, 1928.
- STEINER, Rudolf - *The Arts and their Mission*, New York: Anthroposophic Press Inc., 1964.
- STEINER, Rudolf - *Wisdom of Man, of the Soul, and of the Spirit. Anthroposophy, Psychosophy, Pneumatosophy*, New York, Anthroposophic Press, 1971, translation by Samuel and Loni Lockwood.
- TABART, Marielle - *Brancusi. L'inventeur de la sculpture moderne*, Paris: Gallimard/Centre Georges Pompidou, 1995.
- VELDE, Henri van de - *Déblaiement de l'Art* (1896), Bruxelles : Archives d'Architecture Moderne, 1979.
- ZUMDICK, Wolfgang - *Death Keeps me Alive. Joseph Beuys and Rudolf Steiner. Foundations of their Thought*, Spurbuchverlag, Baunach, 2013.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

- HOWES, Graham - From "Explicit" to "Implicit" in Recent Religious Art, In, *Implicit Religion: Journal of the Centre for the Study of Implicit Religion and Contemporary Spirituality (CSIRCS)*, Vol. XIX, Nº 1, 2016.
- O'BRIAN, Glenn. Group Material, In, *Artforum*, Volume XXII, nº 4, [dezembro 1983].

OBRA DE VÁRIOS AUTORES

- ABREU, José Guilherme e CASTRO, Laura [coord.] - *Rota das Catedrais. Sete Instâncias de Transcendência*, Porto: Direção Regional da Cultura do Norte, 2015.
- BESANT, Annie e LEADBEATER, Charles W. - *Thought-Forms*, Bradford: Humphries & CO LTD, 1901.
- CASTRO, Laura [coord.] - *Circuito de Arte Pública de Paredes*, Paredes: Câmara Municipal, 2013.
- DANTO, Arthur C. - *The End of Art*. In, LANG, Berel (ed.) *The Death of Art*. New York: Haven Publishers, 1984.
- KRAUSS, Rosalind - *Échelle/Monumentalité. Modernisme/Postmodernisme. La ruse de Brancusi*, In, AAVV, Qu'est-ce que la Sculpture Moderne ?, Paris : Centre George Pompidou. Musée d'Art Moderne, 1986.
- MARCUSE, Herbert - *Liberation from the affluent society*. [Lecture in London, 1967], Apud, COOPER, David. *The Dialectics of Liberation*, Harmondsworth/Baltimore: Penguin, 1968.
- MARION, Brigs (ed.) - *Joseph Beuys: His Art and Rudolf Steiner*. West Hoathly: Art Section, 1995. Tradução Marion Briggs, Martin Barkhoff e Elaine Busby a partir de, HATJE, Gerd, ed. *Joseph Beuys — Plastische Bilder*, 1947-1970, Stuttgart, 1990.
- REMESAR, Antoni (dir.) - *Urban Regeneration: A Challenge for Public Art*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1997.

ABREU, José Guilherme. *L'émergence de la Gnose dans l'Art : Steiner-Beuys/Abellio-Carneiro*. In, XIII Rencontres Raymond Abellio, 2016. [Consulta: 1.2.2017]. <http://rencontres-abellio.net/2016/Abreu%202016.pdf>.

HOLLAND, Allison (Ed.) (2007), *Joseph Beuys & Rudolf Steiner. Imagination, Inspiration, Intuition*, Victoria: National Gallery of Victoria. [Consulta: 20.01.2017] [https://www.academia.edu/11820660/Joseph Beuys and Rudolf Steiner Imagination Inspiration Intuition exhibition catalogue National Gallery of Victoria 2007](https://www.academia.edu/11820660/Joseph_Beuys_and_Rudolf_Steiner_Imagination_Inspiration_Intuition_exhibition_catalogue_National_Gallery_of_Victoria_2007)

INTROVIGNE, Massimo, *The Sounding Cosmos Revisited. Ringbom, Kandinsky, the Theosophical Tradition and the Religious/Artistic Innovation*, In, XXI Quinquenal World Congress of the International Association for the History of Religions, Erfurt, Germany, August 23-29, 2015. [Consulta: 22.01.2017] URL: <https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=OahUKEwiEyt3uu-RAhVHbh-QKHVsFBM4QFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.cesnur.org%2F2015%2FRingbom.pdf&usg=AFQjCNFxsV563mkhgyONtEWLOcCSrXxcA&bvm=bv.145822982,d.d24&cad=rja>

INTROVIGNE, Massimo, *The Mystery of Modern Art Esotericism, Magic, and Spiritualism among Contemporary Artists*, In, Morbid Anatomy Museum, November, 2, 2016, New York. <https://independent.academia.edu/MIntrovigne> [Consulta: 22.01.2017].

VAN GOGH, Vincent, *Carta nº 687 a Theo*, Arles, 25.09.1888. Acessível em, URL: <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let687/print.html>

A CAPELINHA DAS APARIÇÕES DO SANTUÁRIO DE FÁTIMA: A SACRALIZAÇÃO ATRAVÉS DO TEMPO E DO ESPAÇO — A INTERVENÇÃO DE JOSÉ CARLOS LOUREIRO

MARCO DANIEL DUARTE

Museu do Santuário de Fátima

CEIS20 - Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra

RESUMO

A importância que a Capelinha das Aparições acarreta desde a primeira hora para o catolicismo atual, que vê em Fátima uma das expressões mais significativas da experiência religiosa da contemporaneidade, embora sucessivamente posta à prova, prevaleceu até à atualidade, auferindo com as opções arquitetónicas ali tomadas, no último quartel do século XX, cada vez mais valor.

Decorrente da reforma operada, em 1982, por José Carlos Loureiro (1925-), a pequena ermida verá acentuado o seu valor artístico e também simbólico, através da implantação de um grande alpendre que, em depuração estética ligada à arquitetura da segunda metade do século XX, assenta na ideia de pátio processional, garantindo a expressão comunitária da fé e não contrariando a expressão devocional, muitas vezes individual, dessa relação entre o crente e os símbolos religiosos que a arquitetura ali trabalha e potencia.

É ao conceito de relíquia que o arquiteto vai procurar o sustento da sua reflexão, ao ponto de usar o exercício de arquitetura, outrossim moldado pelas teorias da museologia, para, segundo os conceitos de exposição e afastamento sacralizantes, revigorar a relação única que existe entre o ser humano que habita o espaço e a entidade que nos símbolos ali contidos se presentifica.

149

PALAVRAS-CHAVE

Santuário de Fátima; Espaço Sagrado; José Carlos Loureiro; Relíquia.

ABSTRACT

The importance that the Chapel of the Apparitions entails since the very beginning for the Catholicism of our days, that sees in Fatima one of the most significant expressions of the religious experience of contemporaneity, although continuously questioned, has prevailed until nowadays, earning more and more value due to the architectonic options taken in it during the last quarter of the 20th century.

As a result from the remodeling carried by José Carlos Loureiro (1925-), in 1982, the small hermitage will see its artistic and also its symbolic value accentuated, through the setting of a wide porch that, fruit of the aesthetic depuration related to the architecture of the second half of the 20th century, settles itself on the idea of processional canopy, ensuring the communal expression of faith and not contradicting the devotional expression, often individual, of that relationship between the believer and the religious symbols that the architecture in there works and potentiates.

It is from the concept of relic that the architect draws the support of his reflection, up to the point of using the exercise of architecture, also modelled by the theories of museology, in order to, according to the concepts of sacralizing exhibition and separation, reinvigorate the unique relationship existing between the human being who inhabits the space and the entity who becomes present in the symbols there contained.

KEYWORDS

Shrine of Fatima; Sacred Place; José Carlos Loureiro; Relic.

Construído a partir da ideia de encomenda divina, o Santuário de Fátima, ainda que sem os contornos jurídicos institucionais¹, inicia a sua diacronia precisamente no momento em que se marca, primeiramente com fitas e outros adornos e, depois, com um pórtico tosco popularmente chamado de “arco”, o lugar da hierofania². As fontes mais antigas sobre a história das aparições de Fátima deixam claro que do colóquio místico que as três crianças videntes afirmaram ter com a Mãe do Deus dos cristãos havia saído a determinação de que ali se construísse uma capela que só viria a ser erigida dois anos depois dessa prescrição, entre 28 de abril e 15 de junho de 1919.

A documentação revela alguma ansiedade em torno da construção dessa futura capela. No dia 8 de janeiro de 1918, o pároco, informando que «o povo deseja muito ali uma Capella», dá conta de que naquele dia se iniciara a construção de um «pequeno oratorio no local»³. Desta ansiedade pode ainda dar testemunho a carta remetida por José Pereira Novo ao pároco de Fátima, pedindo a construção de uma capela, informando o pároco que teve «a tenção de hir ahi mandar fazer au menos uma Alpendurada». Contudo, lembrando-se «de quem resebe as esmollas», entende que esse dinheiro seja «empregue em um edificio que tão presizo ahi hê»⁴. José Pereira Novo remata a sua carta dizendo que a autoridade eclesiástica «deve de la mandar fazer um edeficio»⁵. Esse edifício será, de facto, erigido. Ficando conhecido por Capelinha das Aparições, será uma das mais famosas peças arquitetónicas do mundo religioso contemporâneo.

Embora Lúcia tenha afirmado «que não tinha ideia de quem devia fazer a capela ou tomar a direcção»⁶, deu-se cumprimento ao que consideravam ser um desígnio celeste e a primeira edificação a ser realizada no local das aparições é, assim, a capela construída pelas mãos do pedreiro Joaquim Barbeiro sob orientação de Manuel Carreira, entre o dia 28 de abril de 1919 e o dia 15 de junho seguinte. Não será de estranhar que nela não se vejam as linhas artísticas defendidas pela teoria da arte arquitetónica do tempo da sua construção.



Figura 1 - Capelinha das Aparições, 1919 [Arquivo do Santuário de Fátima – Núcleo Fotográfico].

¹ André Melícias, André Filipe Vítor Melícias, *O sistema de informação arquivística do Santuário de Nossa Senhora do Rosário de Fátima*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015. Acessível em URL <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/19877/1/ulfi183096_tm.pdf> [consult. em 2017.06.13].

² Seguimos de perto, com algumas alterações e atualizações, o que deixámos estudado em Marco Daniel Carrola Duarte, *Fátima e a criação artística (1917-2007): o Santuário e a Iconografia – a arte como cenário e como protagonista de uma específica mensagem*, dissertação de doutoramento em Letras, área de História, especialidade de História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012, policopiado, 4 volumes, vol. I, p. 47-53 e 101-108.

³ Carta de Manuel Marques Ferreira, pároco de Fátima, ao arcebispo de Mitillene, datada de 28 de abril de 1919, DCF I, doc. 43, p. 312.

⁴ Carta de José Pereira Novo ao pároco de Fátima, datada de Torre (Reguengo do Fetal), de 29 de março de 1919, DCF I, doc. 39, p. 292.

⁵ *Idem, ibidem*.

⁶ DCF I, *Interrogatório de Manuel Marques Ferreira, pároco de Fátima, a Lúcia sobre a aparição de Outubro*, 1917.10.16, p. 25.

Vê-se, isso sim, um objeto arquitetónico planificado sem grande pensamento futuro⁷, mas apenas para cumprir uma vontade que se tinha por muito importante.

Analisada a pequena construção, percebe-se que nela se exibem várias características que fazem desta uma ermida enquadrada na arquitetura popular: de pequenas dimensões, tem um telhado de duas águas, uma única entrada, axial, apenas enfatizada por um rebordo que contorna também as arestas do pequeno volume trapezoidal. No seu interior, apenas há espaço para um altar encostado à parede do fundo, onde se colocou o nicho que, mais tarde, albergará a Imagem da Virgem de Fátima.

Analisada, contudo, por outro prisma, conclui-se que a ermida construída se configura como importante marco comemorativo, assim como objeto sagrado, porquanto se constitui materialização do desígnio do céu. As suas características presas às construções das ermidas populares e rurais (o já citado telhado de duas águas; o murete em redor; a porta única pouco salientada; um adorno em azulejo, também de cariz popular, datado de 1927, representando a Virgem de Fátima cercada de uma moldura serôdia e popularmente rococó) espelham a autoria dos seus construtores que as páginas da História da Arte, de facto, nunca virão a registar.

Depois de estar concluída, à medida que os dias transformam o lugar com uma rotina de permanência cultural, a capela ganharia, não muito longe do tempo da sua construção, uma dimensão comemorativa, perfeitamente atestada pela documentação: a capelinha é entendida como «padrão comemorativo das aparições»⁸. Esta característica faz dela uma arquitetura especial, adicionando-lhe “traços semânticos”⁹ e fazendo-a guindar a um universo que ultrapassará o da arquitetura e da obra de arte que ela, ao princípio, com efeito, não terá tido. Acontece, de facto, com a Capelinha das Aparições – conhecida deste modo, no grau diminutivo, pelos frequentadores do santuário da Cova da Iria – o mesmo que acontecerá com a imagem da Virgem Maria esculpida para nela ser cultuada¹⁰.

O primeiro desses traços semânticos é o de ser um edifício comemorativo, o que o compara a tantas e tantas outras realidades construtivas da história da arte e, como é de esperar, da história da arte cristã. A arte arquitetónica do cristianismo inicia, precisamente, desta forma, com os diversos templos que são erigidos como comemorações perenes de acontecimentos que tiveram lugar num determinado ponto espacial: os templos da cidade de Jerusalém (Natividade, Santo Sepulcro...), os diferentes ‘martyria’ (Santo Estêvão Redondo, em Roma, ou Santa Constança, também na cidade romana), as igrejas comemorativas como as que, inclusivamente, pontuam a história da arte portuguesa¹¹.

O entendimento da capelinha foi efetivamente este: o de ser um marco comemorativo. Manuel Nunes Formigão, no relatório final que conduziu à promulgação das aparições de Fátima como dignas de crédito, escreve sobre esta construção: «poucos meses depois das aparições, a população de Fátima construiu uma

⁷ Não nos parece verosímil que os seus construtores, morais ou de facto, anteviessem a importância que seria conferida, inclusivamente do ponto de vista plástico, àquela capela; veja-se o que dizemos, mais adiante, no remate do capítulo sobre a Capela das Aparições.

⁸ *Processo Canónico Diocesano*, DCF II, doc. 9, p. 229.

⁹ Usamos a expressão do domínio dos estudos linguísticos para nos referirmos aos distintivos inerentes a estas peças construídas que alcançaram valias incomensuráveis, reconhecidas pela comunidade religiosa a nível mundial.

¹⁰ Marco Daniel Carrola Duarte, *Fátima e a criação artística (1917-2007)*, supracitado, vol. II, p. 11-267. Uma síntese deste estudo pode ser lida em Marco Daniel Duarte, *A imagem de Nossa Senhora do Rosário de Fátima: quando a matéria se transforma em arte e a arte se transfigura em ícone*, em Marco Daniel Duarte (coord.), *A escultura de Nossa Senhora do Rosário de Fátima: a imagem da Imagem*, em *Fátima XXI*, n.º 4, outubro de 2015, p. 33-47. Veja-se também, do mesmo autor, *A escultura de Nossa Senhora do Rosário de Fátima: estudo histórico-artístico de um dos mais importantes ícones do catolicismo contemporâneo*, em João Coroadó e Marco Daniel Duarte (coord.), *Estudo científico da Escultura de Nossa Senhora do Rosário de Fátima*, Santuário de Fátima, Fátima, 2017, p. 13-45.

¹¹ No contexto português, poderemos lembrar, sem grande esforço de pesquisa, o mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha, o convento de Mafra, a igreja da Memória, em Lisboa, ou a basílica da Estrela (dedicada ao Sagrado Coração de Jesus), também em Lisboa.

pequena capela precisamente no ponto onde tinha estado a azinheira sagrada»¹². Esta expressão «precisamente no ponto onde tinha estado a azinheira sagrada» evidencia, com efeito, a necessidade de marcar, com precisão, o 'locus'. O lugar da aparição tinha assim correlação estreita com o lugar da construção, como no mesmo documento se lê, páginas atrás: «de pé sobre uma pequena azinheira, no sítio onde mais tarde foi erigida a capela das aparições»¹³.

A importância que a capelinha acarreta desde a primeira hora, sempre contrariando a intenção de alteração da sua fisionomia¹⁴, prevaleceu até à atualidade, auferindo com as opções arquitetónicas tomadas, no último quartel do século XX, cada vez mais valor.

Ao editar o projeto de programa para o "Grande Espaço Coberto para Assembleias (GECA) e Outros Espaços", o Serviço de Ambiente e Construções do Santuário de Fátima, departamento que, desde 1974, ficou responsável pela evolução física do Santuário de Fátima, publicava um conjunto de indicações¹⁵ acerca das «intenções principais quanto à construção de alguns edifícios que se reputam necessários à [...] missão»¹⁶ do Santuário. A fim de deixar clara a intenção acerca das futuras construções, o livro mostrava também uma leitura dos edifícios já existentes, não se remetendo apenas esta leitura para questões estritamente pragmáticas (como a capacidade de lugares, de frequentadores, etc.), mas tecendo, aqui e além, uma ou outra consideração acerca das características dos edifícios.

Como a equipa responsável por esta publicação é a mesma que, décadas antes, havia sido a encarregada do arranjo da capelinha das Aparições, parece-nos interessante percebermos como este específico lugar é entendido, passados alguns anos da intervenção realizada. Nesta publicação, continua a sentir-se a capela das aparições como o centro do santuário que se encontra valorizado pelo «carácter fontal da Capelinha»¹⁷.

Na documentação que apoia a avaliação da intervenção dos anos 80 na Capelinha das Aparições encontra-se, com muita clareza, esta ideia fundamental. Poder-se-á dizer que, não destruindo a ermida popular que se encontra na Cova da Iria desde 1919, dinamitada em 1922 e reconstruída ainda nesse mesmo ano 1922¹⁸, o projeto do gabinete de José Carlos Loureiro (1925-)¹⁹ apreende o que foi a perceção geral de toda a vida do santuário e, ainda que não as conhecesse, pois elas encontram-se inéditas e cremos que elas já não estariam presentes na mente dos decisores, o que foi a perceção das várias propostas que não chegaram a efetuar-se. Esta concretização pode, assim, avaliar-se como uma conciliação entre a arte popular que sempre terá levantado suspeições e a arte erudita que sempre terá feito despertar a tentação de se implantar no lugar das aparições.

¹² *Processo Canónico Diocesano*, DCF II, doc. 9, p. 228-229.

¹³ *Processo Canónico Diocesano*, DCF II, doc. 9, p. 162.

¹⁴ Não trataremos aqui de todos os planos que foram pensados para reconfigurar o lugar, planos entregues, ao longo das diferentes épocas, a vários arquitetos e que se propunham demolir a primeira capela em ordem a poderem erigir um edifício de traça erudita. Deixamos a penas uma breve cronologia: 1926-1933 (1928?): projeto de Gerardus van Krieken; 1933-1945: projeto de João Antunes; 1952: projeto de Sebastião Martins dos Reis; 1954 (?) – projeto de António Lino [2 projetos, com previsão de inclusão do retábulo de Jorge Barradas (1954/55)]; 1959 (?): projeto de Norberto Corrêa; 1965: hipótese de montagem do retábulo de Jorge Barradas. Sobre este assunto, veja-se Marco Daniel Carrola Duarte, *Fátima e a criação artística (1917-2007)*, supracitado, vol. I, p. 62-101

¹⁵ Serviço de Ambiente e Construções, *Grande Espaço Coberto para Assembleias (GECA) e Outros Espaços – Projecto de Programa*, [Fátima], Santuário de Fátima, 1996, p. 105.

¹⁶ *Idem*, p. 3.

¹⁷ *Idem*, p. 74.

¹⁸ Marco Daniel Carrola Duarte, *Fátima e a criação artística (1917-2007)*, supracitada, vol. I, p. 57-62.

¹⁹ Este arquiteto, não só com o projeto para a Capelinha das Aparições, mas para muitos outros lugares, marcará a paisagem do Santuário de Fátima. Os pontos principais do seu 'currículum' podem ser avaliados em José Manuel Pedreirinho, *Dicionário dos Arquitectos Activos em Portugal do Século I à Actualidade*, Porto, Edições Afrontamento, 1995, p. 150. Veja-se ainda a seguinte obra que reúne os seus principais trabalhos: J. Carlos Loureiro. *Arquitecto. Architect*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2012.

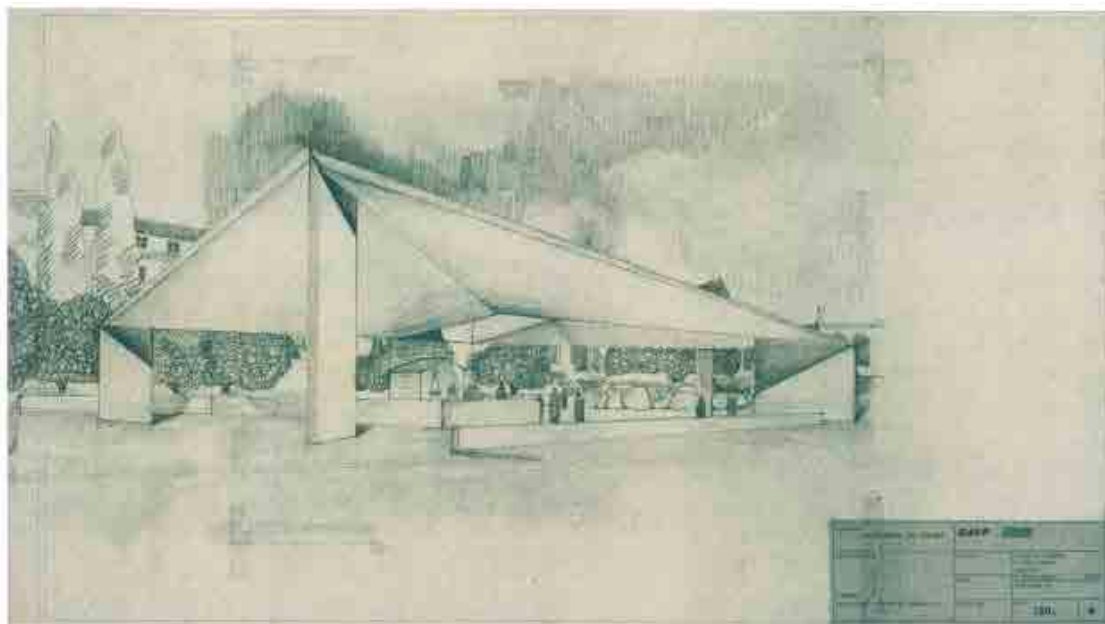


Figura 2 - Projeto de José Carlos Loureiro para o alpendre para a Capelinha das Aparições, 1978
[Arquivo do Santuário de Fátima – Núcleo Fotográfico].



Figura 3 - Alpendre da Capelinha das Aparições segundo o projeto de José Carlos Loureiro,
[Arquivo do Santuário de Fátima – Núcleo Fotográfico].

Ao mesmo tempo que fica intocada²⁰, a capelinha auferiu uma ambiência de novidade arquitetónica. A conciliação de que falamos é, efetivamente, notória na não intervenção e, por conseguinte, no facto de se manter a traça e no aspeto de se fazer dela, através da sua inserção num conjunto mais amplo, um edifício de implantação centralizada que, afinal, era — não plástica, mas conceitualmente — o plano do tempo de Gerardus van Krieken (1864-1933), do tempo de João Antunes (1897-1989), do tempo de Sebastião Martins dos Reis (1913-1984)²¹.

²⁰ Não será, em rigor, a mais justa palavra, pois a capelinha sofreu obras de restauro. No entanto, a frase é correta pelo facto de se ter mantido uma capela de traça popular. Não será de estranhar que a essa linguagem popular se associem, inclusivamente, ornamentações também de carácter vernacular, como serve de exemplo a que se vê plasmada na fotografia que se publica em Gilbert Reault, *Fátima. Esperança do mundo*, Paris, Livraria Bertrand, 1957, p. 150, e que toma como mote os atavios ligados à faina dos pescadores.

²¹ Tais projetos acentuavam sempre o carácter de monumento memorativo e, por isso, previam plantas centradas, como é típico dos edifícios-memórias ('martyria', batistérios...).

Decorrente da reforma operada, em 1982, por José Carlos Loureiro, a capela verá acentuado o seu valor artístico e também simbólico, através da implantação de um alpendre que, em depuração estética, assenta na ideia de pátio processional, longe das ultrapassadas fórmulas de beirados que o alpendre que a Capelinha ostentou a partir dos anos 20. Permitindo abrigar centenas de pessoas, a estrutura garante um espaço litúrgico permanente, sobre o qual se gere a entrada de luz através de uma abertura quadrangular, autêntico poço de luz, no centro da cobertura. Visto em planta, o alpendre elaborado pelo gabinete tutelado por Loureiro [GALP - Gabinete de Urbanismo, Arquitectura e Engenharia, L.da] é uma sucessão de dois quadrados, correspondendo, o do centro, a uma abertura para entrada de luz que se transforma em zenital sobre o altar da celebração colocado no centro desse quadrado.

Se o corte transversal for operado a uma cota inferior à altura da cobertura propriamente dita, obtém-se uma planta na qual se acrescentam as medianas do referido quadrilátero de 30m de lado que, nos ângulos, desenham os pilares do alpendre²². Assim se obtém um grande espaço coberto, centrado, ocupado na zona central pelo altar e outras estruturas inerentes à celebração comunitária e pela capelinha. Em todo o redor ficará um espaço disponível para garantir um percurso. Visto em alçado, o alpendre desenha, de cada um dos quatro lados, uma retícula cuja dimensão mais desenvolvida é a do comprimento. No pé-direito disponível, observa-se, ao centro, o edifício da capelinha, ocupando esta lugar bem cimeiro.

A opção por uma planta quadrada, centrada, facto que, com efeito, remete para os templos celebrativos de manifestações hierofânicas ligadas, de forma íntima, a lugares concretos (como são exemplos os locais de martírios, neste caso o local de uma manifestação sagrada, o lugar das Aparições), evoca a característica de uma construção celebrativa, de um 'monumentum'. Por outra parte, o alpendre faz elevar a popular Capelinha das Aparições a um estatuto ainda mais enfático, porque, colocando-a de forma abrigada por tal edificação para onde tudo converge²³, confere-lhe o estatuto de verdadeira relíquia custodiada numa espécie de guarda-joias.

154 Com efeito, o novo alpendre, constituído por quatro pilares e pela cobertura à qual foi aposta, em 1988, um revestimento de ripas de madeira da Sibéria que lhe confere uma textura de valorado resultado estético²⁴, protege, com a sua sombra, o 'locus' e os sinais que são considerados como mais importantes no Santuário de Fátima: a Imagem da Virgem de Fátima e a Capela das Aparições que não será apenas a construção arquitetónica que deu início a todo o santuário, mas uma das mais importantes relíquias, considerada o coração do Santuário de Fátima, que ali se encontra engastada.

Encontramo-nos, assim, perante uma arquitetura que assume a valoração do objeto à luz de valores modernos que passam sobretudo pela compreensão histórica de tal objeto. A própria ideia de restaurar a capelinha, não a deixando, assim, como se encontrava, deve ser entendida adentro dos conceitos inerentes a uma época em que cada vez se valoriza mais o património do passado²⁵, não obstante, porém, a questão da conservação e restauro não ter sido resolvida segundo o que as leis desta ciência preconizam, mas antes através da acentuação de uma ideia de arquitetura popular, ignorando a genuinidade dos materiais e da plástica que vinha da segunda década do século XX e que, porventura, estava também já posta em causa com o passar das décadas²⁶.

Fundamentalmente, retirou-se o alpendre que lhe havia sido apostado alguns anos após a construção do templete e a ermida voltava agora a ser apenas uma construção de quatro muros com telhado de duas águas²⁷. Colocou-se, porém, um outro tipo de telha, facto que nos leva a concluir que as questões estéti-

²² J. Carlos Loureiro. *Arquitecto. Architect*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2012, p. 160-163.

²³ A própria passadeira dos penitentes, que longitudinalmente atravessa o Santuário, conduz-se para a Capelinha e envolve-a.

²⁴ Veja-se Luciano Cristino, *O Tecto da Capelinha veio da Sibéria*, em *Voz da Fátima*, ano 67, n.º 800, p. 1, col. 3-5; p. 3, col. 3-5.

²⁵ De grande utilidade para a epistemologia das ciências do património foi a reflexão de Françoise Choay, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2006, que aconselhamos a consultar.

²⁶ Este é um tema que merece maior detença e que tencionamos aprofundar a breve trecho.

²⁷ Sobre a intervenção, veja-se: ASF. SEAC / 1 / 1954 / 1959 / *Capela das Aparições / Projectos da actual e Estudos de projectos de remodelação / 1.1. As fases da requalificação daquele lugar ficaram também registadas em fotografia. Vejam-se*

cas se sobrepuseram à reconstituição historicizante. Conservou-se o azulejo da parede oriental, datado de 1927. Não se lhe adicionaram, contudo, as candeias que, nos anos iniciais, a capelinha possuía, nem o púlpito que, nas suas imediações, exista. Não se quis, por conseguinte, operar uma recriação histórica da capelinha na época da sua construção. A intenção fora antes a da preservação de uma estrutura tal qual ela tinha chegado, o que leva a poder concluir que se trate de uma intervenção de preservação e de melhoramento estético.

As consequências desta intervenção, para a Capelinha das Aparições, serão muitas, desde logo porque ficará ainda mais inacessível ao comum dos peregrinos, o mesmo acontecendo com a imagem da Virgem Maria, agora exposta de forma permanente no exterior da Capelinha, dentro de redoma desenhada segundo as leis da ciência museológica. Com esta solução, a Capela das Aparições assumirá, para sempre, o carácter que já assumia: o de ser uma não-arquitetura; com efeito, a Capelinha das Aparições será cada vez mais transformada numa escultura que pode ser vista de todos os lados, mas não pode ser habitada²⁸. Verdadeiramente, à medida que o santuário se estabelece com maior vigor planimétrico, ela tornou-se numa arquitetura cada vez mais pequena, não habitada-vivenciada no seu espaço interior que esteve cada vez mais votado, e unicamente, à divindade consubstanciada numa Imagem considerada sagrada²⁹ e num tabernáculo que alberga a matéria eucarística³⁰.

À sua volta aparecerá um muro distanciador e à sua frente serão colocadas peças de mobiliário litúrgico para fazerem da Capelinha e da Imagem também, elas próprias, peças de mobiliário litúrgico. Constitui-se, assim, um cenário que já vinha de tempos anteriores, mas que agora se consubstancia através de um projeto de arquitetura muito pensado, acompanhado pelos interventores do Santuário. Não mais será possível olhar para a imagem e para a capelinha sem que se aperceba do altar, pedra central de qualquer templo católico; sem que se aperceba da cadeira presidencial e do ambão. Esta zona é ainda iluminada de uma forma arguta, fazendo recair a luz zenital sobre o altar.

Não se retirou divindade à Imagem nem à Capelinha, antes, pelo contrário, acentuou-se-lhes o carácter de inacessibilidade e de monumentalidade, entendido este conceito a partir da sua raiz e não do valor semântico das suas medidas físicas³¹. Auferiu-se, contudo, o valor da sacralidade do lugar, transformando-o num templo de oração, não apenas pessoal e devocional, mas também comunitária e oficial, nomeadamente possibilitando que nele acontecesse a celebração da missa com mais comodidade³².

155

estes documentos em ASF. Arquivo Fotográfico, SEAC / Remodelação da Capelinha das Aparições / Documentação fotográfica / [a lápis:] Dossier da Cap. Antiga / ARO 47 2- C / ALB 104 / 2-C; SEAC / Const. do Altar do Recinto. [a lápis:] Alpendre Capelinha / Documentário fotog. / gráfico / ARO 93 / 2F / ALB 150 / 2F.

²⁸ Servimo-nos da teoria de Bruno Zevi (1918-2000) quando tipifica para a arquitetura não apenas as três dimensões da escultura, mas também a dimensão do tempo que, no caso da Capelinha das Aparições, está vedada aos fiéis; veja-se Bruno Zevi, *Saber ver a arquitetura*, Lisboa, Arcádia, 1967 (tradução portuguesa da obra de 1948).

²⁹ Até ao ano de 2010, a escultura da Virgem habitou o espaço da capelinha (em sentido estrito), mesmo durante as horas noturnas, sendo aí colocada todas as noites, depois de retirada da peanha cerca das 0 horas. Tornava a ser colocada à veneração pelas primeiras horas matutinas. Em consequência da exposição através da câmara 'Web' que a imagem tem em todo o mundo e por causa dos diferentes fusos horários, a Reitoria do Santuário decidiu que a imagem estaria permanentemente à veneração no pilar, dentro da redoma. Veja-se o *Boletim Informativo do Santuário de Fátima*, de 22 de novembro de 2010, do Centro de Comunicação Social do Santuário, assinado por Leopoldina Simões.

³⁰ O sacrário encontra-se na parede oriental da Capelinha das Aparições.

³¹ Este cenário pode comparar-se à estratégia de dignificação que decorre da construção da basílica patriarcal de Santa Maria dos Anjos, em Assis (Itália), que alberga a ermida restaurada por Francisco de Assis, a Porciúncula.

³² Lembramos, no entanto, que a missa já era celebrada naquele lugar desde os primeiros tempos de Fátima, mesmo antes da promulgação do culto oficial; exemplifica o que dizemos o seguinte excerto, retirado do artigo publicado por Armando Boaventura, em *A Época*, Lisboa, ano 4, n.º 1023, 1922.05.18, p. 1 [confronte-se DCF IV-1, p. 129]: «junto a capelinha, construída um ano depois da Aparição, foi resada a missa campal, seguida de sermão». A primeira vez que ali é celebrada missa é a 9 de novembro de 1921, conforme consta do próprio relatório da Comissão Canónica: «A primeira sondagem foi feita em nove de Novembro de mil novecentos e vinte e um, depois da primeira missa campal» (*Processo Canónico Diocesano*, DCF II, doc. 9, p. 176). Na época em que a capela terá o alpendre popular, também haverá ali culto eucarístico com altar improvisado e, depois, mais estável.



Figura 4 - Capelinha das Aparições em ambiente celebrativo,
[Arquivo do Santuário de Fátima – Núcleo Fotográfico].

Se a existência dos referidos projetos levará à conclusão de que permaneceu sempre alguma desconfiança acerca da dignidade artística da Capela das Aparições, a não-execução dos mesmos leva, contudo, a concluir que o peso da tradição que assumia a capela como objeto digno de veneração se sobrepôs a tais suspeições. Como deixamos demonstrado, a Capelinha das Aparições, não será exagero dizê-lo, teve tantas intenções de intervenção quantas linhas de orientação estética foram pensadas para o espaço global do Santuário, ou, talvez mais correto, quantos tempos de construção teve o Santuário.

É ao conceito de relíquia que José Carlos Loureiro vai procurar o sustento da sua reflexão, ao ponto de usar o exercício de arquitetura, outrossim moldado pelas teorias da museologia, para, segundo os conceitos de exposição e afastamento sacralizantes, revigorar a relação única que existe entre o ser humano que habita o espaço e a entidade que nos símbolos ali contidos se presentifica.

III ARTE E SOCIEDADE

II ART AND SOCIETY

INTRODUÇÃO | INTRODUCTION

Encarando a esfera pública e a comunidade como *leitmotiv* da intervenção artística, nesta secção surgiram reflexões teóricas e estudos de casos. Assim, foi sublinhado o carácter revolucionário da arte e o contributo que a mesma não pode deixar de dar para a promoção de uma reconstrução radical da sociedade. Foi descrito e analisado um caso específico de participação cívica ativa num projeto de arte pública. Foi abordado o tema da Arte Funcional na Era da Tecnocultura, refletindo sobre o Processo de Desmodernização do Contexto Museal. Foi abordado o caso do Festival internacional de arte urbana Muro. Foi finalmente abordado o caso dos Manifestos de Artistas Digitais no contexto presente.

As problemáticas abordadas incidiram sobre a arte de preocupação social, resultante da oposição aos sistemas vigentes, a partir de dentro, e o trabalho coletivo, evidenciadas pelo estudo das interferências entre a orientação conceptual dos projetos e a sua direção financeira. Ou sobre a problemática da autoria, através do “Planisfério da Interculturalidade”, nunca foi promovido como arte, não havendo nenhum artista que reivindique a autoria ou que garanta a sua validade estética, circunstâncias que não impedem que o mesmo entre nas categorias de arte pública/ comunitária. Ou sobre os desafios da exposição e musealização da Arte funcional e questionamento dos modelos inerentes a tais processos. Ou sobre a questão da cor como parte de uma linguagem espacial e não arbitrariamente definida, nem apressadamente escolhida, que reforça a lógica geradora do espaço e contribui para a sua qualificação, diferenciando ambientes de permanência e de circulação. Ou, finalmente, sobre a interrogação acerca da raridade de manifestos de 158 artistas digitais, mau grado a facilidade da sua difusão através das redes digitais e/ou das redes sociais. Destas reflexões e análises, citamos

Algumas das teses que nesta área foram propostas e desenvolvidas:

- Questionar as práticas curatoriais e de gestão cultural é fundamental para que não se confundam acontecimentos de potencial estruturador e reformador com eventos de entretenimento no campo paradoxal da arte contemporânea de natureza social.
- A autoria centrada na figura do artista não abre espaço para uma participação real.
- A arte funcional é eminentemente antiestética, gerando inevitáveis tensões no campo museológico.
- Nem sempre a arte urbana dialoga com as pré-existências. O festival *Muro_Lx2016* e o projeto *Street Art Carnide* vieram acrescentar ao bairro novas cores, ao que parece, sem intenção de diálogo com as cores pré-existentes.
- A internet permitiria uma apresentação e uma manifestação ativa dos manifestos, nomeadamente, a interação e a participação do público que constituiria uma segunda ativação, que não está a ser explorada. E alguns dos contributos originais/ pessoais apresentados:
- Concorrer para o reconhecimento de figuras como as dos artistas e criadores dos projetos abordados.
- Construir um site que seria a versão digital do “Planisfério da Interculturalidade”, constituindo um arquivo mas também um monumento digital à diversidade na unidade e, ainda, uma ferramenta de investigação.
- Alertar para a responsabilidade mediadora da curadoria na resposta aos desafios de expor obras de arte funcional, instáveis, variáveis e mutantes.
- Reconhecer que a arte urbana serve hoje, com outros argumentos e intenções, um fim semelhante àquele que inaugurações e cerimónias promovidas pelos habitantes do Bairro do Padre Cruz têm desempenhado, como forma de compensar o isolamento e a segregação.

- Alertar para a possibilidade de recuperar o manifesto como forma de arte contemporânea, explorando as possibilidades da comunicação por via digital.

José Guilherme Abreu

Laura Castro

(Editores)

INTRODUCTION

This section features theoretical reflections and case studies in its consideration of the public sphere and the community as *leitmotif* for artistic intervention. By these means the revolutionary character of art and its contribution in the promotion of a radical restructuring of society were underlined. A specific case of active civic participation in a public art project was described and analysed. The topic of Functional Art in the Era of Techno-culture was tackled, reflecting on the Process of Demodernization of the Museum Context. The Muro International Festival of Urban Art was also touched on. Lastly, the case of the Digital Artists Manifesto was broached and looked at in the current context.

The issues addressed converge on the notion of an art of social preoccupation resulting from the internal opposition to existing systems and from the working collective, as evidenced by the study of interference between the conceptual orientation of projects and their funding management. The articles here are also concerned with the issue of authorship, as explored through the example of the “Planisphere of Interculturalism”, which was never promoted as an artwork having never been attested to by any artist, circumstance which nevertheless should not impede it from entering into the category of public/community art. The challenges of exhibiting and installing functional art in museums are explored and the current models in use are questioned. The question arises of colour not as an arbitrary definition hastily chosen but as part of a spatial language that reinforces the generative logic of a space and contributes to its qualification, differentiating between areas of sojourn and areas of circulation. There is also an interrogation of the rarity of manifestos from digital artists, despite the facility of their diffusion via digital and/or social networks.

159

Of these reflections and analyses we cite some of the theories that were suggested and developed in this area:

- It is fundamental to question curating and cultural management practices so as to avoid the conflation and confusion of events of a reforming and structural nature with entertainment events in the paradoxical field of contemporary art of a social nature.
- Authorship centred on the person of the artist does not open space for real participation.
- Functional art is eminently anti-aesthetic, a fact that generates inevitable tension in museums.
- Urban art does not always enter into a dialogue with its surroundings. The *Muro_Lx2016* festival and the *Street Art Carnide* project added new colours to the neighbourhood without seeming to enter into dialogue with the existing colours.
- The internet should allow manifestos to be presented and actively manifested, namely through the interaction with and participation of the public in what would constitute a second activation but which is not currently being exploited.

Some of the original/personal contributions that were presented:

- Compete for the recognition of figures such as the artists and creators of the projects mentioned here.
- Build a site that would serve as a digital version of the “Planisphere of Interculturalism” and would act as an archive and a research tool as well as a digital monument to diversity.
- Warn of the responsibility held by curators in their need to answer the challenges inherent in exhibiting works of art that may be functional, unstable, variable and changing.

- Recognise that urban art serves today, along with other aims and intentions, an end similar to that of the inaugurations and ceremonies carried out by the inhabitants of the Padre Cruz neighbourhood as a way of compensating for their isolation and segregation.
- Raise awareness of the possibility of recuperating the manifesto as a form of contemporary art, exploring the opportunities presented by digital communications.

José Guilherme Abreu

Laura Castro

[Editors]

A ARTE SÓ EXISTE COM REVOLUÇÕES A VERDADEIRA ARTE NÃO PODE NÃO SER REVOLUCIONÁRIA, NÃO PODE NÃO ASPIRAR A UMA RECONSTRUÇÃO COMPLETA RADICAL DA SOCIEDADE

LUÍSA SANTOS

Professora Gulbenkian

FCH - CECC, UCP - Faculdade de Ciências Humanas e
Centro de Estudos em Comunicação e Cultura, Universidade Católica Portuguesa

RESUMO

No *Manifesto for an Independent Revolutionary Art*, André Breton e Diego Rivera afirmariam “True art is unable not to be revolutionary, not to aspire to a complete and radical reconstruction of society” (1938). Quase 50 anos depois, na década que viria a marcar o surgimento da “estética relacional” (Bourriaud, 1998), Dan Graham escreveria: “All artists are alike. They dream of doing something that’s more social, more critical, and more real than art” (1994).

Se pensarmos na arte enquanto sistema social (Luhmann, 1984), localizaremos a arte no que ela faz de melhor: mostrar alternativas aos modos como percebemos o mundo no qual vivemos. Com uma metodologia baseada numa imersão total nas situações actuais, os artistas contemporâneos parecem operar no domínio da análise crítica baseada em imagens, objectos e o que melhor servir à tradução possível desta imersão.

Muitos artistas contemporâneos respondem ao nosso mundo e vivem o quotidiano da guerra, são migrantes ou asilados políticos; estão sob o domínio de déspotas; juntam-se a movimentos de paz; usam provocações nos seus trabalhos para oferecer diferentes percepções que reescrevem a História. O que os une é um verdadeiro empenho em juntar as pessoas em reflexões ou em participação activa.

Através da prática de quatro artistas contemporâneos - Wael Shawky e as *Cabaret Crusades*; Rahraw Omarzad e o primeiro centro de arte contemporânea no Afeganistão; Ahmet Ögüt e a *The Silent University*; e Jonas Staal e o *New World Summit* – discutir-se-ão temas e dificuldades associadas ao trabalho de artistas contemporâneos numa sociedade em conflito.

PALAVRAS-CHAVE

Estética Relacional; Colaboração; Sistema Social; Activismo.

ABSTRACT

In the *Manifesto for an Independent Revolutionary Art*, André Breton and Diego Rivera argued that “True art is unable not to be revolutionary, not to aspire to a complete and radical reconstruction of society” (1938). Almost 50 years later, in the rise of what became known as “relational aesthetics” (Bourriaud, 1998), Dan Graham wrote: “All artists are alike. They dream of doing something that’s more social, more critical, and more real than art” (1994).

If we think of art as a social system (Luhmann, 1984), we will understand art in what it does at its best: showing possible alternatives to the ways we look at the world we live in. With a methodology based in a total immersion in the current situations, contemporary artists seem to operate in the domain of critical analysis grounded in images, objects and whatever fits best a possible translation of such immersion.

Contemporary artists respond to our world and many are living in the everyday of war and are migrants or asylum seekers while others are under the dominance of despots; many join the peace movement, use provocations in their work or offer different perceptions, rewriting histories. What unites these methodologies is a true commitment to bring people together in thought provoking reflections or in active participation.

Through the practices of four contemporary artists - Wael Shawky with his *Cabaret Crusades*; Rahraw Omarzad with his centre for contemporary art in Afghanistan; Ahmet Ögüt with his *The Silent University*; and Jonas Staal with his *New World Summit* – themes and pitfalls regarding the role of contemporary artists in a conflicting society will be discussed.

KEYWORDS

Relational Aesthetics; Collaboration; Social System; Activism.

INTRODUÇÃO

No final dos anos 1990, Nicolas Bourriaud identificaria o que viria a designar de estética relacional (1998), uma tendência dos artistas visuais de relacionarem-se e incitarem a relações com o quotidiano e com o comportamento humano. Segundo esta ideia, a arte contemporânea propõe um afastamento dos mercados bem como das preocupações formais e uma aproximação a uma criatividade mais lata, enquanto actividade fundamental à existência humana. Esta ideia pressupõe que, no seu processo de relacionar-se com o mundo e com os assuntos das pessoas, a arte tem a capacidade de transformar as nossas vidas e de mudar a sociedade.

162 Esta ideia não é nova nem exclusiva do domínio da história da arte. Nos anos 1930, André Breton e Diego Rivera, sob os efeitos do fascismo Alemão e do Estalinismo Russo na sociedade, defenderiam que a arte só poderia ter um papel social e ser revolucionária se fosse independente de quaisquer construções sociais: “True art is unable not to be revolutionary, not to aspire to a complete and radical reconstruction of society” (1938). No contexto dos anos 1970 da América do Norte, Joseph Beuys desenvolveria uma prática que demonstrava a sua convicção de que o seu trabalho seria melhor entendido e útil se aplicado directamente na sociedade e que esta aplicação seria potenciadora de uma transformação do mundo. A ideia de Escultura Social, advogada por Beuys, surgiu da sua certeza de que o foco da escultura é a transformação da matéria ou da substância. Se definirmos matéria enquanto substância de pensamento, então a transformação desta pode incluir também o pensamento, o discurso e a sociedade (Levi Strauss, 2010: 34). Segundo esta ideia, todos nós, enquanto cidadãos, somos criativos e artistas na medida em que, em conjunto, todos temos o potencial de mudar a sociedade e, em última instância, o mundo (Beuys, 1973). Se pensarmos na arte contemporânea enquanto sistema social - uma ideia do sociólogo Alemão Niklas Luhmann (1984) – situaremos a arte no domínio da percepção do mundo. Para este autor, a cada campo disciplinar (como a arte, o direito, a economia, ou a política) corresponde uma função na sociedade, sendo em si, um sistema social único. No caso da arte, a percepção seria o seu único domínio, que não partilharia com nenhum outro campo.

Este artigo começa com uma brevíssima introdução que se apresenta como contextualização da relação entre arte contemporânea e sociedade, apresentando alguns conceitos e momentos chave. Esta ideia é o tema do artigo, que pretende, no seu desenvolvimento, investigar o carácter social e o potencial de mudança inerente à arte contemporânea.

Para conseguir um panorama objectivo, é essencial perceber as discussões em constante mudança nas comunidades artísticas, mais longe do abstracto da teoria e mais próximo do concreto da prática. Assim, apresenta-se um olhar à prática de quatro artistas contemporâneos - *Cabaret Crusades* de Wael Shawky,

uma série, em 3 partes, que relata a história do Cristianismo sob uma perspectiva Árabe; Rahraw Omarzad com a implementação do primeiro centro de arte contemporânea no Afeganistão; a *The Silent University*, de Ahmet Ögüt's, uma plataforma de troca de conhecimento para refugiados, asilados e migrantes; e os "parlamentos alternativos" associados ao *New World Summit*, de Jonas Staal.

Ao longo do artigo, a análise de casos de estudo é a metodologia predominante pela relevância da prática artística dos mesmos no momento actual e pelas traduções – tanto materiais como imateriais – por um lado, do poder da arte contemporânea em gerar mudança em tempos de conflito e, por outro lado, dos desafios que os artistas contemporâneos encontram neste processo que, muitos defenderiam, foge ao seu domínio. O método narrativo (Boje, 2001) foi também aplicado pelas características dos trabalhos dos artistas e para permitir uma leitura subjectiva e aberta (Eco, 1962), por oposição a uma leitura dogmática. Tendo em conta os objectivos deste texto, não há um capítulo dedicado à metodologia.

O artigo termina com uma breve proposta de reflexão conclusiva sobre o papel social da arte contemporânea numa sociedade em conflito.

Wael Shawky - Cabaret Crusades

Com uma prática assente em períodos longos de investigação, a produção de Wael Shawky (1971, Alexandria) questiona noções de identidade de pontos de vista geográficos, religiosos e artísticos através de filme, performance e narrativa.

Com metodologias diversas – ora reflexivas, ora tão participativas que requerem acção do público para existirem, mas sempre relacionais, se entendermos relação no domínio da estética relacional proposta por Bourriaud (1998) – o trabalho de Shawky revela tradições da cultura e da história Árabe nas suas múltiplas ligações com a cultura contemporânea.

Cabaret Crusades (2010-15), de Shawky, é uma instalação vídeo com três filmes – *Cabaret Crusades: The Horror Show Files* (2010); *Cabaret Crusades: The Path To Cairo* (2012); *Cabaret Crusades: The Secrets Of Karbala* (2015) – e um conjunto de marionetas que são também personagens no último vídeo da trilogia que conta a história das Cruzadas sob uma perspectiva Árabe. Com inspiração no *The Crusades Through Arab Eyes* (1983), uma colecção de observações de escritores da Arábia Medieval, do historiador Libanês Amin Maalouf, os filmes da trilogia revelam as inúmeras incursões Europeias à Terra Santa, começando nas primeiras Cruzadas em 1096–1099 AC. Narradas em Árabe com legendas em Inglês, as histórias das Cruzadas reflectem a divisão entre as Culturas Cristãs e as Culturas Islâmicas e os efeitos que esta divisão tem nos dias de hoje.

Nesta instalação, Shawky adopta a metodologia narrativa advogada por autores como David Boje (2001) que defende as micro-histórias – histórias contadas por uma multiplicidade de vozes diferentes – em prole das grandes narrativas – a História enquanto verdade absoluta e inquestionável. Shawky questiona assim a veracidade e legitimidade dos factos, valorizando as diferentes perspectivas dos mesmos acontecimentos.

O título deste trabalho – *Cabaret Crusades* – sugere um questionamento sobre a natureza problemática de contar histórias nas suas várias versões, e a relação deste processo com a construção do que entendemos enquanto História. Este conjunto de filmes e marionetas leva-nos a um passado distante que nenhum de nós vivenciou. Se, enquanto público, não nos identificamos com a acção – retida no passado e por personagens não humanas – como é que Shawky torna possível que nos relacionemos com as narrativas que ouvimos?

Shawky justapõe narrativa histórica com o universo infantil das marionetas; seriedade com inocência; e terror com humor para contar acontecimentos cruciais ao desenvolvimento de uma identidade Árabe.

Apesar de antes das Cruzadas diferentes grupos terem coexistido mais ou menos pacificamente, o trauma das invasões Europeias marcaram as dicotomias contemporâneas: Este e Oeste; Cristianismo e Islamismo; Xiismo e Sunismo. E é precisamente nesta justaposição, nestes lugares entre sentimentos e ideias aparentemente contraditórias que a relação com a condição humana contemporânea é clara e onde nos identificamos.

A cada um dos três filmes da instalação que mostram mais de 200 anos de História e incluem centenas de personagens cuja vida é dada por cantores tradicionais, artesãos e maneжadores de marionetas, Shawky mostra uma visão mais crítica e explora mais intensivamente a identidade Árabe e, em última instância, o horror e absurdo da sua História.

As personagens são apresentadas rapidamente, tal como as cidades e os acontecimentos, através de texto no ecrã. Mais do que ter um papel pedagógico, estas referências localizam o público na História tal como a conhecemos numa diluição de as fronteiras entre facto e ficção, verdade e mito, história nacional e contos. Neste atenuar de fronteiras somos, inevitavelmente, levados a questionar o que é, de facto, verdade.

O *The Horror Show File*, o primeiro da trilogia, é marcado pela raiva expectável de uma perspectiva Árabe relativamente às primeiras Cruzadas. Produzido uma década depois de mais uma ocupação Ocidental no Iraque e no Afeganistão, e nos anos pontuados por manifestações no Médio Oriente e no Norte de África que culminaram no que ficaria conhecido como a Primavera Árabe, este filme de 30 minutos foca-se na crueldade da invasão Europeia num contexto actual. Em vez de converter a violência num fetiche, Shawky realça a humanidade das vítimas, mostra celebrações, cerimónias e relações humanas com as quais empatizamos. Numa cena, o Rei e a Rainha de Edessa dão as boas vindas ao Balduino de Bolonha (um dos líderes da Primeira Cruzada) e, imediatamente a seguir, o casal é decapitado numa cena que sublinha a injustiça associada a este momento da História. A escolha dos materiais não reside na forma mas sim nas ideias que implicam: as marionetas já foram personagens noutras histórias Europeias; já os fios que as prendem e dão movimento são uma clara referência ao controlo e à manipulação inerentes aos modos a como uma História é escrita e contada.

No segundo da trilogia, *The Path to Cairo*, Shawky apresenta criticamente as complexidades da História Árabe ao longo das duas primeiras Cruzadas. Para este filme, criou as suas próprias marionetas de cerâmica num cenário ainda mais surreal do que o primeiro, desenhado numa perspectiva bidimensional e habitado por miniaturas Islâmicas. A história neste filme é mais difícil de seguir do que a do primeiro e do seguinte pela quase impossibilidade inerente ao reconhecimento das personagens, das cidades e dos momentos históricos que relata. No entanto, mesmo sem reconhecermos todos os elementos da história, o filme de 4 horas consegue prender a atenção pelas interligações que revela. *The Path to Cairo* é repleto de cenas de reis a matarem-se uns aos outros, irmãos a conspirar pela morte uns dos outros, e uma noiva, que surge enquanto símbolo de uma cidade, a casar-se repetidamente com o rei que muda constantemente. As cenas revelam, em suma, que os cruzados destroem tudo o que surge no seu caminho. Assim, Shawky não apresenta os Árabes como vítimas mas como agentes activos responsáveis pelo seu destino tal como o conhecemos no mundo em que vivemos.

No terceiro e último filme, *The Secret of Karbala*, com 2 horas, as marionetas são de vidro Murano. Peças únicas, frágeis, criadas por mestres Venezianos, apresentam-se como personagens históricas e criaturas surreais remiiscentes de répteis e monstros marinhos. Começando com a história complexa da divisão entre os Xiitas e Sunitas, *The Secret of Karbala* propõe um escrutínio às complexidades destas culturas. Católicos, Cristãos Ortodoxos, Xiitas e Sunitas são igualmente escrutinados com igual sensibilidade e crítica. Shawky continua o projecto para além do previsível ponto em que os Muçulmanos de Jerusalém reconquistaram o poder, continuando para os momentos de avareza da Quarta Cruzada, escolhendo o culminar da história com a sangrenta barricada de Zara, uma cidade Croata Católica rival de Veneza. Finalmente, todos estes homens, todos a lutarem em nome do seu Deus, ficam presos numa tempestade no mar; to-

dos rezam pelo seu Deus e contam a mesma história sob diferentes lentes culturais.

Em vez de oferecer o conforto da certeza de uma História que acreditamos ser factual – uma grande narrativa – este conjunto de micro-histórias (Boje, 2001), longas, complexas e, muitas vezes, confusas, paralisam o público. E é nesta paralisia momentânea, que obriga a parar para reflectir e questionar criticamente, que reside o impacto desta instalação.

A história de homens que se matam uns aos outros em nome de um Deus tornou-se desculpa para muitas das guerras que presenciamos na era contemporânea. A trilogia de Shawky recusa uma só História e vem lembrar o Homem contemporâneo dos perigos da percepção da História enquanto verdade absoluta, apontando para uma série de percepções alternativas. O que faremos com estas possíveis verdades já não será do domínio do papel da arte (Luhmann, 1984) mas da nossa inteira responsabilidade.

RAHRAW OMARZAD - CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS AFGHANISTAN (CCAA)

O CCAA - Center for Contemporary Art Afghanistan (Centro de Arte Contemporânea do Afeganistão) é um centro de artes em Kabul, onde se leccionam cursos e workshops e onde jovens artistas, em especial mulheres entre os 16 e os 25 anos, têm um espaço de trabalho. Quando pensamos em centro de arte contemporânea, sob uma lente Ocidental, regra geral pensamos em edifícios como Serralves no Porto, a Tate Modern em Londres ou o MoMA em Nova Iorque, construídos por arquitectos de renome e pensados para albergar grandes colecções e elevados números de públicos, com espaço expositivo com diferentes galerias, cafetaria, restaurante e loja. O CCAA não corresponde a este cânone – uma pequena casa com jardim e sem quaisquer características especiais de salas expositivas ou de ateliers tem acesso a partir de uma estrada suja e por uma simples porta de ferro. Tem apenas o que é essencial para mostrar artes visuais, escultura e vídeo.

Sem quaisquer apoios governamentais, financiamento regular ou mecenato, é a única instituição dedicada à arte contemporânea no Afeganistão. O CCAA foi fundado e é dirigido por Rahraw Omarzad (1964, Kabul), um artista que se assume também como escritor, curador e jornalista e, acima de tudo, enquanto agente activo na criação de novas oportunidades para a arte contemporânea e para os artistas Afegãos.

165

A prática artística de Rahraw Omarzad é informada pela sua vida pessoal – no final dos anos 1990, foi refugiado no Paquistão, onde, apesar do extremo conservadorismo do tempo e do lugar, fundou a Gahnam-e-Hunar, uma revista de arte e artistas contemporâneos Afegãos, com entrevistas a artistas e comentadores que actuavam enquanto críticos, incluindo um representante Talibã. Hoje já não é publicada mas era a única revista sobre cultura visual no Afeganistão. Na mesma época, Omarzad organizou e deu aulas de artes plásticas a jovens Afegãos refugiados.

Estas actividades foram, mais do que pioneiras no contexto cultural no qual acontecerem, de grande risco pessoal. O governo Talibã Islâmico no Afeganistão esteve no poder entre 1996 e 2001 e é conhecido não só pelo seu regime opressor e violento mas também pela sua recusa e censura às artes precisamente por reflectirem o mundo à sua volta. Muitos artistas foram perseguidos nesta época, presos e agredidos apenas por serem artistas, fossem activistas ou não, apenas por terem materiais de arte em sua posse ou pinturas que revelassem a forma humana.

Em Março de 2001, os Talibãs explodiram os Budas de Bamiyan com mais de 1500 anos, no centro do Afeganistão numa demonstração ao mundo do total desrespeito do governo Talibã pela História e pelos símbolos do passado a par de uma intenção clara de apagar os vestígios culturais. É neste contexto que Omarzad inicia um conjunto de projectos para que as gerações mais novas não cresçam sem quaisquer conhecimentos do que é arte, nas suas traduções do mundo. Nesta intenção, posiciona-se no domínio da percepção do mundo, que Luhmann designou enquanto único papel da arte (1984).

Em 2002, depois da queda do regime Talibã, Omarzad voltou ao Afeganistão e começou a dar aulas e workshops de arte contemporânea. Este trabalho, juntamente com a revista que fundou, começou a atrair a atenção de uma comunidade internacional recém chegada ao Afeganistão e, com o apoio de organizações culturais internacionais como o Goethe Institut e o Prince Claus Fund, viajou para participar em conferências e conhecer centros de arte. Seriam estas viagens que viriam a inspirar e informar a fundação do CCAA em 2002 que, em 2006, passou a focar-se especificamente em mulheres artistas.

No texto de apresentação do seu trabalho, no website da Emergency Biennale, Omarzad descreve os objectivos do CCAA:

"The main goal of CCAA is to provide equal opportunities for both men and women and to provide young artists the chance to express and improve their artistic talent as individual and creative artists, and implement a new way of looking at art in Afghan society as a vehicle for communicating peace, justice, democracy and civil society and to support sustainability and institutionalization of these beliefs in the light of Islamic and national values (2005)."

Este texto revela os desafios enfrentados pelo Centro fundado enquanto refúgio e lugar para o desenvolvimento e apoio a jovens artistas que, apesar de todos os obstáculos, tem o potencial de ser um veículo de mudança social, pelo poder que dá ao indivíduo, remanescente da ideia de escultura social advogada por Joseph Beuys nos anos 1970 no contexto Americano.

Os processos de financiamento, sejam institucionais ou privados, implicam, necessariamente, respostas a objectivos muito específicos ou a compromissos conceptuais que, muitas vezes, são também éticos, como podemos observar em instituições Europeias que se deparam com a escolha entre instrumentalizar a arte de acordo com palavras-chave de programas como a Europa Criativa ou não terem financiamento para qualquer programação (Kaufmann e Raunig, 2002). A situação em culturas e sociedades em conflito não é, como seria de esperar, melhor.

Pela necessidade de encontrar financiamento, o CCAA teve que encontrar compromissos muitas vezes conflituosos com diferentes apoiantes e patronos. Enquanto uma organização poderá apoiar o CCAA apenas pelo seu trabalho com mulheres (assumindo que o irá continuar e manter o foco unicamente em mulheres), outra poderá dar o seu apoio ao Centro apenas para demonstrar valores democráticos. Apesar da dificuldade de financiamento ser transversal a várias culturas e realidades, não deixa de ser um obstáculo à liberdade dos artistas que devem poder exprimir-se com independência dos objectivos sociais, económicos e políticos.

O Afeganistão tem apenas duas instituições de ensino superior de artes: a Faculdade de Belas-Artes de Kabul e as Universidades Herat. O sistema de entrada nestas Faculdades demonstra o preconceito e total falta de importância dados às artes – apenas os alunos com notas baixas são elegíveis para estas Faculdades. Omarzad é um dos professores da Faculdade de Belas-Artes de Kabul e um dos poucos que tem referências internacionais e não tradicionais. Esta falta de (re)conhecimento de outras culturas implica também uma falha no entendimento – ou desejo de entender – do que é contemporâneo.

A realidade do CCAA contrasta com a da Academia: os artistas, maioritariamente mulheres e com outras carreiras ou a estudar paralelamente à prática artística, demonstram um compromisso com o desenvolvimento da arte contemporânea no Afeganistão e com o seu reconhecimento internacional. O CCAA organiza exposições regularmente, tanto a nível local como internacional, como exemplifica a exposição retrospectiva de 2008 de mulheres artistas Afegãs, que itinerou para Berlim e Nova Deli ou as exposições de 2010 e 2012 de mulheres artistas no Centro de Arte Cultural Francês em Kabul.

Outras organizações artísticas, pós-CCAA, têm vindo a formar-se em Kabul, na maioria com artistas formadas ou apoiadas pelo CCAA. Os temas abordados por estas artistas focam, naturalmente, a guerra, a

corrupção política e os direitos das mulheres mas muitos outros assuntos são também do seu interesse e surgem nos seus trabalhos. E é aqui que reside a contemporaneidade do trabalho destas artistas – imergem no mundo que as rodeia que é muito mais do que os lugares que habitam fisicamente, uma realidade possível com o advento da aldeia global (McLuhan, 1964) para depois emergirem com traduções visuais das suas percepções.

Apesar de todo o legado que o CCAA está claramente a construir, perante as dificuldades de financiamento e de entendimento de contemporaneidade, a questão do futuro das artes e da cultura no Afeganistão permanece incerto. E com ele, um conjunto de percepções críticas e alternativas às realidades vividas neste contexto.

AHMET ÖGÜT - THE SILENT UNIVERSITY

A *The Silent University* é, como o título sugere, uma plataforma de transferência e partilha de conhecimento. Iniciada pelo artista Ahmet Ögüt (1981, Diyarbakır), em 2012 numa residência na Tate em parceria com a Delfina Foundation, em Londres, já foi implementada em instituições como a Tensta Konsthall, o The Showroom, a ABF Stockholm, a Amman Spring Sessions, e o Stadtkuratorin Hamburg. Estas instituições funcionaram como entidades parceiras de acolhimento sendo a *The Silent University* uma organização em si que não tem um espaço físico.

Dirigido por grupos de professores, consultores e investigadores, cada grupo contribui para o programa de ensino de diferentes modos que variam entre desenvolvimento de programas académicos, investigação em temas específicos (ao modo de um centro de investigação numa Faculdade) e reflexões pessoais sobre o que pode significar ser refugiado ou asilado.

Apresentada num formato de programa académico, com investigação e publicações, assenta num conjunto de aulas e workshops desenvolvidos por e para refugiados, asilados e migrantes que, por razões diversas, se viram forçados a deixar os seus países de origem e, por questões políticas ou simplesmente de tradução linguística ou cultural, se vêm agora silenciados. A *The Silent University* tem envolvido essencialmente pessoas que tinham uma vida profissional e académica nos seus países de origem mas que estão impossibilitados de exercer a sua prática nos países de acolhimento.

167

Num trabalho conjunto, os participantes desenvolvem cursos e temas de investigação directamente ligados às suas práticas profissionais. Recorrendo a uma metodologia de colaboração e de trabalho colectivo, a *The Silent University* reactiva o conhecimento dos participantes e proporciona um lugar no qual a única troca que se faz é a de conhecimento, sendo este entendido como moeda de troca.

Neste processo, a *The Silent University* desafia a ideia de silêncio enquanto estado passivo, explorando o seu potencial através da escrita, investigação e reflexão colectiva. Estas explorações traduzem as falhas sistémicas e a perda inevitável de conhecimentos e competências no processo de silenciamento de refugiados, asilados e migrantes.

Ao procurar parcerias em instituições como a Tate Modern e a Tensta Konsthall, a *The Silent University* demonstra o poder do colectivo – o potencial de mudar a sociedade que todos, em conjunto, temos (Beuys, 1973). Por sua vez, as instituições que acolhem o projecto tornam-se parte integrante do mesmo, num processo criativo que pressupõe, mais do que um apoio, uma apropriação que implica um crescimento e uma reformulação de cada instituição.

Se, a um primeiro olhar, trata-se apenas de uma parceria ou apoio, uma leitura mais atenta conduzirá à relação com a “prática parasita” (2012) proposta por Janna Graham na sua apresentação pública em Basel. Esta prática apresenta-se como contraposição à prática corrente. Segundo Graham, este tipo de actividade é crítica ao elitismo institucional através de um diálogo antagonista entre indivíduos que trabalham

em instituições culturais e agentes culturais que são convidados ou comissariados. A questão colocada por Graham reside em tentar perceber quando é que somos parasitas e quando é que somos a entidade que acolhe. Este tipo de prática intenta uma transformação social através do vantagem que consegue retirar do prestígio de instituições culturais como aquelas nas quais a *The Silent University* se aloja. Neste processo, usa uma metodologia de questionamento e problematização em vez de apresentar respostas.

Este tipo de sistema é descrito por Paulo Freire, no seu *"Pedagogy of the Oppressed"*, enquanto método de ensino que valoriza o pensamento crítico para a libertação e independência conceptual, por oposição à ideia de percepção e tratamento dos alunos enquanto contentores vazios nos quais os educadores depositam conhecimento (1970).

Mais do que darem um lugar físico de acolhimento ao projecto, as instituições parceiras tornam-se assim, parte do processo de produção incluindo no desenvolvimento de publicações, do website, de eventos públicos e de outras parceiras locais, para além do tempo da estadia – sempre temporário, como a dos participantes nestes países de acolhimento - da *The Silent University* nos seus edifícios.

O objectivo final, almejado tanto pela The Silent University como pelas instituições que a vão acolhendo – ou apropriando, na relação parasita-hospedeiro – reside na adopção integral por parte dos participantes do projecto enquanto sua própria instituição, mantendo-a enquanto organização social e plataforma independente, seja qual for o edifício físico ou a fronteira geográfica que o delimite.

JONAS STAAL - NEW WORLD SUMMIT

O *New World Summit* é um projecto do artista Jonas Staal (1981, Zwolle) em colaboração com Younes Bouadi (produtor), Robert Kluijver (curador), Paul Kuipers (arquitecto), Vincent W. J. van Gerven Oei (editor), e Sjoerd Oudman do NWS Design Collective (designer).

168

Fundado em 2012, o primeiro parlamento aconteceu em Berlim, em Maio, na 7ª edição da Bienal de Berlim e recebeu quatro políticos e três juristas representantes de organizações listadas enquanto terroristas. O segundo parlamento, em Leiden, considerou os interesses económicos, ideológicos e jurídicos envolvidos na denominação de "terrorista" tendo como convidados o Professor Jose Maria Sison, co-fundador do Partido Comunista das Filipinas (CPP) como orador principal. O terceiro parlamento, em 2012/13, teve lugar ao ar livre no território da Casa Aspinwall, o espaço principal da Bienal Kochi-Muziries e foi invadido pela Polícia de Kochi com a aprovação do Governo. Neste terceiro parlamento, três membros, incluindo o artista, Jonas Staal, foram acusados de actividades ilegais. Até 2017, mais três parlamentos (Bruxelas, Curdistão Sírio e Utrecht) foram implementados.

Iniciado a partir de trabalhos anteriores de Jonas Staal, foi criado no momento coincidente com os primeiros sinais de um ultranacionalismo na Holanda, precisamente como resposta ao contexto político vivenciado pelo artista. Este contexto incluía o abandono e destruição de uma infraestrutura social democrata desenvolvida depois da II Guerra Mundial, que mudou para um paradigma liberal democrata nos anos 1990 e, desde o início dos anos 2000, vinha a tomar contornos nacionalistas xenófobos paralelamente à Guerra ao Terror.

O *New World Summit* surgiu precisamente como resposta a este contexto Holandês, observado e vivido por Staal numa tentativa de perceber quais são as vozes e as forças políticas que são hoje consideradas inconsumíveis dentro do paradigma da democracia liberal ou, neste caso, do paradigma de ultranacionalismo xenófobo (Staal, 2015).

Um parlamento alternativo, o *New World Summit* foi criado para representantes políticos e jurídicos de organizações que estejam identificados em listas terroristas internacionais. A uma primeira leitura, a premissa de convidar terroristas parece estranha. Se o projecto fosse desenvolvido fora do âmbito artístico,

provavelmente nunca poderia existir. E a questão mais relevante neste contexto: será que é efectivo ao enquadrar-se enquanto objecto artístico? Para Staal, a arte opera numa ambiguidade radical que oferece um espaço onde podemos questionar e redefinir a ideia de representação sendo este o espaço primordial para um projecto com este carácter político (Staal, 2015).

Os processos não transparentes que caracterizam a criação destas listas são considerados uma ameaça a partidos políticos democratas por inúmeros partidos políticos, organizações defensoras de direitos humanos, advogados e filósofos. Muitas vezes, são preconceitos políticos, relações diplomáticas, e interesses económicos e militares que determinam a rotulagem de uma organização enquanto grupo terrorista.

Quando o *New World Summit* começou, uma das maiores dificuldades foi o financiamento: tratava-se de conseguir dinheiro para dar voz a grupos considerados opositores aos Estados nos quais os parlamentos seriam organizados. No caso da 7ª edição da Bienal de Berlim, o principal apoio chegou do Fundo Nacional Alemão para a Cultura. Contudo, quando perceberam que ao apoiar a Bienal estavam também a apoiar um projecto que estava a dar voz a organizações que estão em conflito directo com as políticas Alemãs e com a Guerra ao Terror, o projecto foi cancelado e a direcção do Fundo Nacional ameaçou retirar todo o apoio à Bienal. Apesar da dificuldade, depois de um período de negociação, o projecto foi apresentado na Bienal de Berlim e o apoio foi concedido.

Outra dificuldade encontrada no processo de implementação do projecto residiu na criação de relações de confiança com estes grupos denominados de terroristas no âmbito da arte. Passados cinco anos e seis parlamentos em cidades diferentes, muitos grupos contactam agora o artista para participarem no projecto. Para Staal, já não se trata de criar uma rede de contactos mas de lidar com as questões inerentes a trabalhar com estas organizações e o que é o que *New World Summit* pode fazer por elas (Staal, 2015).

Para Staal, ao serem fundados no domínio da arte, é natural questionar até que ponto estes parlamentos são apenas mais um modo de estetizar ou depolitarizar lutas sociais (2015). Para o artista, esta questão reflecte o entendimento contemporâneo e ocidental do que é a arte e do que a arte pode e não pode fazer, localizando-a no campo do simulacro (Jonas Staal, 2015). Recusando localizar-se neste campo, o artista assume uma posição política, activa, que perpassa a representação para a transformação política e social advogada há mais de oito décadas por André Breton e Diego Rivera, também eles em contextos políticos opressores.

169

E é neste campo que o papel da arte é entendido pelos artistas das organizações que têm participado no *New World Summit*. Para estes artistas, segundo Staal (2015), trata-se de criar alternativas aos regimes vigentes. Assim, na sua condição sem Estado, na qual não há ninguém a quem recorrer para legitimar a sua identidade, a prática da arte torna-se uma ferramenta (por vezes, a única forma de representação possível) para manter uma memória comum através de vocabulários culturais específicos e simbólicos.

O *New World Summit* assume-se como uma alternativa à ordem política vigente para criar uma sociedade aberta e igualitária (Staal, 2016). Para Staal, o *New World Summit* é, essencialmente, uma procura do que pode ser uma alternativa às narrativas e paradigmas vigentes. Mais do que defender direitos de Estados, trata-se de defender direitos dos indivíduos num processo que torna visível a enorme diversidade de conflitos políticos que acontece hoje (2015). Nas palavras do artista, trata-se de contribuir para uma prática de uma democracia sem Estados e estabelecê-la internacionalmente. Mais do que ouvir ou perceber alternativas, o *New World Summit* propõe a criação de mundos. (Staal, 2015). E esta criação acontece, como demonstra a história jovem do *New World Summit*, num esforço tão criativo quanto colectivo.

CONCLUSÃO

O que a História do Século XX e XXI – e as histórias – nos conta é que artistas, curadores, produtores e agentes culturais, querem, cada vez mais, ser parte activa na criação e reformulação constante da socie-

dade. Contudo, vários dilemas unem estes indivíduos: compromissos relacionados com os processos de financiamento; ciclos de contradições estruturais na sociedade; ou decisões entre a actuar no domínio da crítica reflexiva ou enquanto activistas.

Os quatro projectos analisados neste texto – as *Cabaret Crusades*; o primeiro centro de arte contemporânea no Afeganistão; a *The Silent University*; e o *New World Summit* – confrontam estes dilemas com metodologias diversas mas unidas por duas ferramentas essenciais: a oposição aos sistemas vigentes a partir de dentro e o trabalho colectivo.

Antes de perceber as ferramentas, é importante observar o dilema relacionado com as questões de financiamento, dilema que surge ligado aos outros. Como os projectos analisados contam, as decisões financeiras e as conceptuais surgem muitas vezes separadas quando pensamos em responsabilidades sociais e éticas para com o público e, de modo mais lato, para com a sociedade – o centro de arte do Afeganistão que se vê perante o dilema de adoptar um perfil orientado para as mulheres para responder a necessidades dos seus potenciais mecenas ou o *New World Summit* que se viu prestes a sair da Bienal de Berlim por questionar os valores defendidos pela Alemanha.

Assim, muitas vezes, o domínio do mecenato perpassa para o domínio da direcção artística fazendo com que a produção e a programação artísticas respondam a interesses políticos e empresariais em vez de agirem livremente de quaisquer condicionamentos, com as críticas que esta liberdade, enunciada por Paulo Freire, no seu *“Pedagogy of the Oppressed”*, implica.

Manter a credibilidade, a clareza e a confiança parecem ser os parâmetros essenciais para a existência de uma relação mecenas-direcção artística. Contudo, muitas vezes, é precisamente a clareza que [auto]-boicota a direcção artística.

170 É assim essencial questionarmos, enquanto agentes artísticos e culturais com as responsabilidades sociais que são inerentes a este papel, uma série de questões antes de produzir, programar e também de criar parcerias: será que as actividades que pensamos têm objectivos transformativos que possam ter um efeito na sociedade? Ou serão apenas parte de uma ideia neoliberal e capitalista de uma espécie de evento-festival de puro entretenimento? Estamos – e / ou os nossos mecenas e parceiros -mais focados em autonomia política ou em lucros? Podemos agir sem compromissos éticos? Será que os nossos mecenas apoiam os valores sociais por nós defendidos ou estão mais preocupados em criar uma imagem? Como é que distinguimos apoio de posse e autoria?

Voltemos agora às ferramentas usadas pelos artistas para entrar nos domínios da sociedade, economia e política. Ao confrontar os sistemas vigentes a partir de dentro, os artistas envolvidos nestes projectos invertem os processos de circulação e de percepção da arte através de uma metodologia que poderíamos designar de sabotagem. Gayatri Spivak fala de uma sabotagem afirmativa, no sentido de não destruir mas repensar e usar as ferramentas existentes para outros fins (2012). Franco Bifo Berardi usa o termo sabotagem algorítmica para referir as contra-estratégias do precariado dentro da esfera abstracta da finança (2013).

Esta sabotagem é feita pelos artistas através do que Janna Graham designou de prática parasita, uma prática descrita por Paulo Freire enquanto método de ensino que usa o pensamento crítico com o propósito de atingir um estado de liberdade no domínio das ideias.

A *The Silent University* e o *New World Summit* são exemplos muito claros desta prática – infiltram-se em sistemas vigentes (instituições culturais de peso como a Tate Modern ou a Bienal de Berlim) num processo que, por um lado, vem questionar o papel e o potencial dos artistas e das instituições culturais para criar mudança social em situações de conflito e, por outro lado, de um modo mais profundo, gerar um processo de mudança nestas instituições (os seus hospedeiros). Num efeito bola de neve, o objectivo final

é que esta inversão dos processos de circulação e de percepção da arte de algo passivo para algo activo, com potencial de mudança social, perpassa o domínio das artes para os domínios da sociedade, da política e da economia como exemplificam os quatro projectos analisados.

Apesar de modos menos óbvios, também o primeiro centro de arte do Afeganistão e as *Cabaret Crusades* recorrem à sabotagem afirmativa de Spivak. Ambos são feitos a partir de dentro, numa reflexão auto-crítica, por oposição a projectos feitos para mudar comunidades identificadas como problemáticas a partir do exterior. O primeiro centro de arte do Afeganistão e as *Cabaret Crusades* apresentam-se como críticas aos sistemas vividos pelos artistas (o regime opressor, violento, e de censura às artes do Afeganistão; as grandes narrativas associadas à construção do que entendemos como Cristianismo e Islamismo, nos seus conflitos) que assumem o seu papel de cidadãos activos, mais do que de artistas com objectivos puramente relacionados com produção e percurso artísticos como os conhecemos.

Os projectos aqui analisados traduzem modos de tornar todos estes conceitos mais efectivos através das intervenções que propõem. Com maior (*Cabaret Crusades*; *The Silent University*; e *New World Summit*) ou menor autonomia (centro de arte contemporânea do Afeganistão) e exercício de liberdade criativa e política, todos expressam uma voz de dentro do sistema. Apesar de não fazerem parte dos mecanismos institucionais decisores, não actuam apenas dentro das paredes físicas de um espaço institucional mas também nos seus espaços conceptuais e de gestão. Com esta metodologia, tentam proteger - com mais ou menos sucesso - o seu trabalho de intervenções e motivações políticas e financeiras.

O trabalho colectivo apresenta-se como ferramenta essencial para os quatro projectos, como meio de intervenção em si. A ideia de colectivo não é nova, leva-nos de volta às ideias enunciadas por Breton e Rivera no final dos anos 1930, à escultura social de Beuys dos anos 1970, e à estética relacional de Bourriaud do final dos anos 1990.

O colectivo é entendido por artistas e agentes culturais em diferentes modos: actos colectivos de resistência e de recusa, como implicado pelo *New World Summit* na sua decisão de não abdicar, em conjunto com os seus participantes, dos valores que defendia, perante a possibilidade de ter de deixar a Bienal de Berlim, ou o centro de arte contemporânea do Afeganistão pelas suas metodologias contra-corrente numa cultura opressora; e processos colaborativos e cumulativos de criação e produção que implicam um entendimento da criatividade como algo que pode ser iniciado individualmente - no caso da *The Silent University*, pelo artista Ahmet Ögüt, no centro de arte contemporânea do Afeganistão, por Rahraw Omarzad, mas nos casos da *Cabaret Crusades* e do *New World Summit* produzidos, desde as suas primeiras fases, em colectivo - mas que só podem ser implementados e atingirem o seu potencial criativo máximo em colectivo, num processo colectivo remanescente ao da escultura social de Joseph Beuys.

171

Ideias subversivas como a sabotagem e o parasitismo são, como lembra Ekaterina Degot, frágeis, dependentes do contexto e do tempo (2014). Se um artista ou agente cultural actuar sozinho irá, inevitavelmente, enfrentar mais consequências pessoais do que estando inserido num colectivo - e, mesmo estando em colectivo, não está livre de consequências individuais como demonstrado no caso do *New World Summit*, com a acusação feita a Jonas Staal no terceiro parlamento.

Depois de quaisquer actos radicais e transformativos, deparamo-nos com consequências - como demonstra a criação de várias instituições artísticas e um crescente interesse pela arte contemporânea depois do primeiro centro de arte contemporânea no Afeganistão ou o conjunto de instituições que se interessaram pela *The Silent University* depois da primeira apresentação na Tate Modern.

Estes projectos ensinam que escolher uma estratégia é muito mais do que escolher uma metodologia. Desafiar os limites das mudanças estruturais de um modo progressivo implica um trabalho colectivo, ético, livre e dentro do sistema que pressupõe figuras que reclamam o seu direito de acção enquanto estrategas e mediadores.

O entedimento e reconhecimento destas figuras e das suas estratégias é essencial para desenvolver o potencial de mudança que têm numa sociedade em conflito. São estes artistas e agentes culturais que detêm o poder de mediar ideias e indivíduos em momentos de conflito e desafiar decisões estruturais que, a uma primeira leitura, parecem irrefutáveis. Se queremos, enquanto cidadãos, juntar-mo-nos a eles, na criação de novas estratégias, será da nossa inteira responsabilidade.

REFERÊNCIAS

- BERARDI, Franco Bifo. "Tankefaran". In special English-language issue, Brand 1. 2013. [Consulta 29.11.2016]. <http://tidningenbrand.se/brand/nummer-1-2013-tankefaran/>
- BEUYS, Joseph. *I Am Searching For Field Character*, 1973; traduzido em: Caroline Tisdall. *Art Into Society, Society Into Art: Seven German Artists* : Albrecht D., Joseph Beuys. Institute of Contemporary Arts: Londres, 1974.
- BOJE, David. *Narrative Methods for Organizational and Communication Research*. Londres: Sage, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Paris: Les presses du réel, 1998; Tradução em Inglês 2002.
- ECO, Umberto. *Open Work*. Harvard: Harvard University Press, 1989, 1ª edição 1962. Tradução de Anna Cancogni, Introdução de David Robey.
- DEGOT, Ekaterina. "A Text That Should Never Have Been Written?" In *e-flux journal* 56. 2014 [Consulta 30.11.2016]. <http://www.e-flux.com/journal/56/60383/a-text-that-should-never-have-been-written/>
- FACIOLI, Vatinin (org). *Breton/ Rivera/ Trotski - Por uma arte Revolucionária Independente*. São Paulo: Paz e terra: Cemap, 1985.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Continuum, 1970.
- GRAHAM, Janna. Target Practice vs. Para-sites. In *Médiation! Plus que de simples recettes. Un symposium consacré à la médiation culturelle*. Basel: Pro Helvetia et Pour-cent culturel Migros, 2012.
- KAUFMANN, Therese e RAUNIG, Gerald, "Position Paper on European Cultural Policies", In *Anticipating European Cultural Policies*, eipcp. 2002 [Consulta: 06.01.2016]. <http://eipcp.net/policies/aecp/kau-fmannraunig/en>
- LEVI STRAUSS, David. *From Head to Hand*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- LUHMANN, Niklas. *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press, 1984; Tradução em Inglês 1995.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994, 1ª edição 1964.
- OMARZAD, Rahraw. "Center for Contemporary Art Afghanistan (CCAA)". In *Emergency Biennale*. 2005 [Consulta: 09.01.2017]. <http://www.emergency-biennale.org/artists/Imagesart/GhiasyCCAA.pdf>
- STAAL, Jonas. "New World Summit with Jonas Staal". In *Blog Berlin Biennale. 2016*. [Consulta 09.01.2017]. <http://blog.berlinbiennale.de/en/projects/new-world-summit-a-congress-with-jonas-staal-27199>
- STAAL, Jonas. "A New World Summit Jonas Staal in conversation with Stephanie Bailey". In *Ibraaz*. 2015 [consulta 20.11.2016]. <http://www.ibraaz.org/interviews/160>
- SPIVAK, Gayatri. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012.

DE PÉ, Ó VOLUNTÁRIOS! CIDADANIA E AUTO-APRENDIZAGEM NO PLANISFÉRIO DA INTERCULTURALIDADE (ALMADA)

ALEXANDRA RATO

Escola Superior de Teatro e Cinema

GERBERT VERHEIJ

CR Polis - Polis Research Centre - Universitat de Barcelona

MARIANA FERNANDES

Escola Artística António Arroio, FBAUL - Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

RESUMO

Nesta comunicação pretendemos discutir o papel e potencial da participação cívica em projectos de arte pública e/ou comunitária a partir da nossa participação enquanto voluntários no Planisfério da Interculturalidade (PI, Almada). A partir do PI, aproximamo-nos a uma ideia de uma arte pública que vive do afecto e do empoderamento, com vista a uma participação cívica activa e a criação de lugares de encontro e partilha.

PALAVRAS-CHAVE

Planisfério da Interculturalidade (Almada, Portugal); Arte Pública; Arte Comunitária; Participação Cívica.

ABSTRACT

In this paper we want to discuss the role and potential of civic participation in public or community art projects, basing ourselves on our own experience as volunteers in the "Planisfério da Interculturalidade" (Almada, Portugal). From here we address the idea of a public art that lives on affection and empowerment and ambitions the active exercise of citizenship and the creation of places of encounter and sharing.

KEYWORDS

Planisfério da Interculturalidade (Almada, Portugal); Public Art; Community Art; Civic Participation.

O PLANISFÉRIO DA INTERCULTURALIDADE, CASO DE ESTUDO

No Parque Urbano do Fróis, no Monte da Caparica (Almada), chama a atenção um colorido painel de azulejos que representa uma imagem da planeta terra. Colocado no fundo do parque, com o cenário de um Tejo vislumbrado por detrás, convida a entrar e a descobrir este lugar público, algo inesperado num bairro mais conhecido por problemático do que como exemplo em desenho urbano e arte pública.¹

¹ A génese urbana desta área remonta a um ambicioso Plano Integrado, aprovado em 1972, depois só muito lenta e parcialmente implementado até ser extinto em 1984. À intensiva construção de residências de habitação dita social não correspondeu o investimento em equipamentos colectivos e ligações à cidade existente originalmente previsto. A ocupação original deve-se maioritariamente a programas de realojamento de famílias oriundas de zonas rurais ou as antigas colónias, a que a partir de meados dos anos 80 se juntam outras etnias migrantes. Hoje continua a ser uma área que concentra grupos sociais de estratos económicos baixos. As dificuldades resultantes de integração e coesão ao nível social e urbano são visíveis tanto em indicadores económicos e sociais como no próprio espaço público, fragmentado e pouco qualificado, o que tudo contribui para uma imagem estigmatizada e sintomas de segregação social. Um programa de regeneração urbana (Almada Poente), implementado entre 2007 e 2013 e ele próprio com componente participativo através de vários fóruns de participação, tentava responder a estes

À medida que se vai aproximando do painel, o espectador notará um relevo irregular que percorre a representação aparentemente tranquila do nosso planeta. Se for dia de sol, um subtil jogo de claros, cintilações e sombras dá-lhe uma vida discreta. De perto, verá que cada azulejo é modelado, contendo a inscrição de um objecto quotidiano mais ou menos perceptível. Decifrar todas estas imagens faz parte da fruição do painel. A antiquíssima arte do azulejo e do decalque em barro põem-se assim ao serviço de uma espécie de inventário poético de um quotidiano, e produzem uma imagem “pixelizada” do planisfério,² múltiplas metáforas para a ideia da diversidade na unidade.

Este é o Planisfério da Interculturalidade (PI), um projecto concebido e coordenado pelo Serviço Educativo da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea de Almada, em parceria com a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.³ É também o resultado final de um longo processo – de Abril de 2013 a Março de 2015 – em que dezenas de voluntárias ajudaram toda a comunidade escolar do bairro a criar o seu próprio azulejo. Ao todo, o painel é formado por 2178 destes azulejos, que medem um pouco menos que 15 por 15 cm. Registam a participação, em 138 sessões escolares, de mais de 1900 alunos de 146 turmas mais professores e funcionários de oito escolas públicas. Cada azulejo foi criado com um objecto pessoal trazido (de propósito ou não) pelo participante. Este objecto servia, numa conversa entre participante e tutor, de ponto de partida para a construção de uma “história do eu” e a criação plástica. A participação de mais que 70 tutores voluntários possibilitou dar entre 10 a 15 minutos de atenção pessoal e humana a todos estes participantes, numa altura em que a escola pública estava sob plena ataque das políticas ditas de austeridade.

A meio do caminho entre o processo de vidragem, na Faculdade de Belas-Artes, e a inauguração do painel, a 14 de Outubro de 2015, uma equipa municipal, sensível e atenta, aproveitou a necessidade de criar uma estrutura de suporte para criar mais um equipamento: um pequeno palco público que dá para o campo de futebol, prometendo futuros encontros.

174 O PI nunca foi promovido como arte, seja ela pública, comunitária ou outra. Não há um artista que reivindique a autoria ou garanta a validade estética, se bem que existe um coordenador que deu unidade e coerência ao processo (Mário Rainha Campos, coordenador do Serviço Educativo da Casa da Cerca, que fez circular todas as energias que fizeram o PI possível). A descrição oficial – “Projecto Educativo de Participação Voluntária e de Coesão Social em Ambiente Escolar” – foge, aliás, de qualquer conotação estética. No entanto, a marcante presença no Parque Urbano do Fróis e o alargado envolvimento comunitário não deixam dúvidas de que entra nas categorias de arte pública/ comunitária.⁴

problemas, criando uma nova centralidade no Monte da Caparica: o Parque Urbano do Fróis, com piscina municipal, biblioteca e sede associativa. (VICENTE, 2016A: 210–229).

² Na base da imagem do planisfério está uma famosa imagem do planeta Terra publicado pela NASA em 2002. Trata-se de uma imagem compósita construída a partir de quatro meses de observação do planeta pelo satélite Terra, o que permitiu filtrar as nuvens e chegar a uma resolução de 1 km por pixel. Ao todo, a imagem original tem 43 200 por 21 600 pixels, sendo na altura da publicação a imagem mais pormenorizada do planeta Terra. Em comparação, a imagem do planisfério que está no Monte da Caparica tem “apenas” 33 por 66 azulejos ou pixels. Quanto mais participação e mais azulejos, mais pormenorizada será a imagem do planisfério resultante.

³ Os antigos voluntários do PI mantêm o arquivo mais completo deste processo, em plataformapis.wordpress.com e no facebook (PlanisférioDaInterculturalidade). Para documentação sobre o PI, ver especialmente a página <https://plataformapis.wordpress.com/2016/05/06/o-planisferio-na-internet/>.

⁴ Nesta comunicação, adoptamos a designação “arte pública” para indicar este leque de práticas. Entendemos arte pública não como a simples intersecção do domínio da “arte” e do “público”, mas como um conceito complexo que traz as suas próprias especificidades e problemáticas. A noção de participação cidadã tem vindo a redesenhar e colocar novos desafios a este campo, refazendo o papel do “artista” como facilitador de processos de criação colectiva em vez do “demiurgo” que usa o espaço público e a cidade como tela gigante para plasmar a sua vontade. (REMESAR, 2003; LEAL, 2010; LUZ, 2013) Adoptamos a posição de que qualquer noção viável de arte pública terá que assumir noções de democracia, participação, justiça e inclusão, sendo o seu objectivo o empoderamento cidadão, antes de mais em relação ao desenho e uso do seu próprio ambiente. A participação pode alimentar valores como co-propriedade e co-produção, que podem contribuir para a coesão social e um sentido mais forte de cidadania, e logo para a construção de territórios e cidades mais inclusivas. Também cremos que a presença destes valores se medem nos processos mais do que nos produtos. (GÓMEZ AGUILERA, 2004; SHARPE et al., 2005; PINTO, 2009; RICART, 2009; ÁGUAS, 2012; REMESAR et al., 2013; BRANDÃO et al., 2015; PADILLA, 2015)

O PI juntou-se assim a outra obra de arte pública participada já existente no parque, o Monumento à Multiculturalidade, inaugurado a 27 de Abril de 2013, que aliás esteve na sua génese [ver LUZ, 2013]. Este monumento desdobra-se em três esculturas espalhadas pelo parque, fruto de um processo criativo participado coordenado por uma equipa de escultores e antropólogos, já amplamente publicado.⁵ (GATO et al., 2013; ALVES, 2015; VICENTE, 2016A, 2016B) São dois projectos que têm, tanto quanto sabemos, características únicas em Portugal, e o relativo sucesso dos processos participativos e resultados fazem, a nosso ver, do Parque Urbano do Fróis, e do Monte da Caparica, um caso privilegiado para estudar práticas de arte pública ou comunitária participada.

REFLECTIR SOBRE O PLANISFÉRIO DA INTERCULTURALIDADE DESDE A PARTICIPAÇÃO VOLUNTÁRIA

É importante referir que esta reflexão parte de uma posição muito específica: a dos antigos voluntários do PI. A participação voluntária figurou eminentemente na descrição do projecto, e de facto o sucesso do longo processo foi possível graças a esta participação por vezes intensiva de uma notável variedade de pessoas, desde estudantes a reformados, vindos das artes, das ciências, das humanidades, de Portugal e do estrangeiro. Para muitos esta experiência singular e transformadora foi reveladora das possibilidades de um exercício activo de cidadania e das capacidades de transformação social dos processos criativos. Os voluntários não se limitaram a cumprir a tarefa de tutor de sala de aula, mas activamente se implicaram na organização, no registo e arquivo, no desenho, discussão, auto-crítica e aperfeiçoamento da metodologia, na difusão e comunicação, na implicação e formação de novos voluntários ... Este alargamento da participação para além dos seus limites inicialmente previstos deve-se a vários factores. Entre eles, em primeiro lugar o entusiasmo contagiante do coordenador e a forma como constantemente envolveu os voluntários em todos os passos possíveis, apostando numa metodologia inovadora, democrática e aberta. A liberdade de participar e o impacto real desta participação desencadeou um entusiasmo colectivo que se alimentava do encontro, da sensação de comunidade. O projecto consistentemente criava novos espaços de participação cívica, que possibilitavam que cada um se apropriasse do projecto, o fizesse um pouco seu e o fazia crescer enquanto também crescia. Os próprios profissionais envolvidos actuaram muitas vezes para além das suas obrigações.

175

Ao mesmo tempo, uma certa falta de recursos institucionais para gerir a escala que o projecto acabou por ter e a própria precariedade laboral do momento (estávamos na ressaca da crise) marcaram esta participação.

De todas as formas, criou-se uma comunidade que partilhava afectos mas também aprendizagens, e que, se trouxe o mundo ao Monte da Caparica, também leva o Monte da Caparica consigo pelo mundo fora. É isto que, a nosso ver, nos legitima a falar aqui do PI. Sendo um projecto da Câmara de Almada, através da Casa da Cerca – e este é o lugar para sublinhar a coragem política de embarcar num projecto desta natureza, de resultados incertos e, por vezes, inseguros – também é um projecto de todos nós.

Neste sentido, no rescaldo do projecto um grupo de voluntários tem vindo a reflectir sobre esta experiência singular e transformadora. Por um lado, havia a vontade de documentar este processo cuja riqueza (memórias, experiências, afectos) corria o risco de se perder, e reflectir sobre ele para aprofundar os saberes que nele se construíram. Mas também queríamos ver o que o PI ainda tinha para dar em aprendizagens, ideias, frutos, ou sugestões. Queríamos assumir a nossa “especialização” no PI, considerando que a nossa participação criou um saber adquirido na prática, com a sua própria validade e especificidade, que importava partilhar.

⁵ O Monumento à Multiculturalidade resultou de uma parceria entre o Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, o Centro de Estudos em Arquitectura, Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa, a Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea de Almada e a associação local Clube Recreativo União Raposense.

Ao longo do verão de 2016 foram realizados quatro encontros informais de reflexão no Parque Urbano do Fróis e no Clube Recreativo União Raposense, mais uma excursão à Plataforma Trafaria, projecto que tem tomado o Presídio da Trafaria para o transformar num centro de experimentação cultural e cidadania activa. Durante estes encontros foram discutidos diferentes aspectos da nossa experiência no PI, cujos resultados foram arquivados num blog (plataformapis.wordpress.com). Este ano queremos sistematizar e aprofundar estas reflexões com vista a uma publicação, num processo tão colectivo e colaborativo como o próprio PI, de que esta comunicação faz aliás parte enquanto momento de – esperamos – debate público.

ONDE ESTÃO OS VOLUNTÁRIOS?

Se muitas vezes o foco de processos participativos em arte pública recai sobre as comunidades locais que habitam o território onde a intervenção se produz, a noção de cidadania é – num mundo em rede – bem mais abrangente que isso. O voluntariado cabe sem dúvida nele, e, especialmente a nível internacional, é um recurso comum. No entanto, dentro da bibliografia especializada parece dispensar reflexão. No melhor dos casos, figuram como possíveis usufruidores de “benefícios sociais” das artes, um recurso valioso para “gestores comunitários” ou, num registo muito diferente, o último estágio de uma progressiva subordinação do espectador à vontade do artista, no contexto de uma sociedade de espectáculo neoliberal. (MCCARTHY *et al.*, 2001: 30–31; BACON, 2012: 111–113; BISHOP, 2012: 39)

O comentário mais útil sobre a participação voluntária neste género de projectos encontrámos num texto clássico sobre o tema de Suzanne Lacy (1995). Ela discute a noção do “público” (audience) do que chamava *new genre public art*, propondo um modelo esquemático de círculos concêntricos que indicam diferentes graus de participação ou responsabilidade na criação da obra.

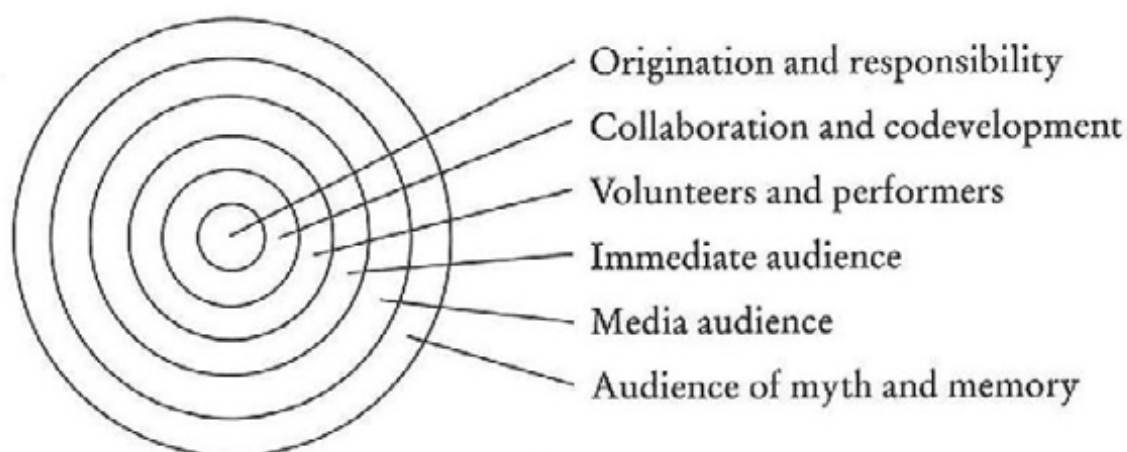


Figura 1 - Representação esquemática do público de uma obra de arte de “novo género”, de acordo com S. Lacy (1995: 178).

O “ímpeto criativo”, da concepção e última responsabilidade sobre a obra – o que tipicamente coincide com a figura do artista – continua bem no centro. Depois de colaboradores directos aparecem os voluntários como executores ou performers do projecto. De seguida, o público “directo” (aqueles que directamente experimentam a obra), depois aqueles que através da comunicação social tomam conhecimento dela, e por fim um largo horizonte de mito e memória, quando ingressa numa “história da arte”.

O esquema de Lacy, apesar de não se ter generalizado nos estudos de arte pública, continua útil para abordar as relações entre artista e os seus públicos, e inclusivamente poderia servir para definir diferentes graus de participação dentro do PI, por exemplo assim:

- Concepção e coordenação (Serviço Educativo da Casa da Cerca)
- Colaboradores directos: técnicos municipais, artistas, arquitectos, outros envolvidos

- Voluntários e participantes da comunidade escolar
- Público directo
- Público indirecto
- Mito e memória colectiva

No entanto, sentimos que este esquema não capta bem a dinâmica que de facto fez andar o PI. Como já referimos, os voluntários não executaram simplesmente uma tarefa predefinida, mas colaboraram activamente na elaboração e aperfeiçoamento de metodologia, na difusão do projecto, na reflexão e construção de memória ... levando o PI por caminhos que na sua concepção não eram sequer concebidos. O cunho da participação voluntária está presente em todo o espectro de Lacy. O problema do esquema é que liga uma noção de “público” a uma hierarquia de decisões, reconduzindo, através de diferentes graus de responsabilidade – isto é, capacidade de incidir no resultado final –, a figura do artista (ainda que esta se possa desdobrar numa equipa) para o centro da obra, enquanto garantia de origem e originalidade.

Mantendo a autoria centrada na figura do artista, não há espaço para uma participação real, que por definição implica a possibilidade de afectar decisões e resultados (isto é discutido em VERHEIJ, 2016). A participação voluntária, tanto em Lacy como nos outros autores antes citados, é essencialmente perspectivada como oferta de mão-de-obra para uma causa considerada boa ou recompensadora, em troca de satisfação pessoal, “experiências” ou formação, mas sempre dentro de limites pré-estabelecidos. Este é aliás mais ou menos como a Lei do Voluntariado o define: “o indivíduo que de forma livre, desinteressada e responsável se compromete, de acordo com as suas aptidões próprias e no seu tempo livre, a realizar acções de voluntariado no âmbito de uma organização promotora.”⁶

No entanto, no sentido original (que deriva do latim *voluntarius*, de *voluntas*, vontade ou desejo), voluntário designa aquele que age por vontade e desejo próprios. Esta autonomia – e porque não: soberania cívica – interessa-nos resgatar aqui para argumentar que o voluntariado pode (deve?) ser um caminho para uma participação cívica mais alargada em projectos de arte pública. O esquema apropriado para uma tal dinâmica não seria concêntrica mas rizomática, deixando lugar para a criação de novos espaços participados, a auto-aprendizagem e o empoderamento. Cremos que aqui a participação voluntária é melhor entendida desde uma noção de cidadania efectiva do que em relação a instituições (políticas ou outras).

177

ARTE PÚBLICA NA ERA DA CRIATIVIDADE DIGITAL?

Queremos aqui também partilhar um ponto muito discutido entre nós, e que tem mais directamente a ver com o uso de ferramentas digitais. Isto se baseia tanto naquilo que foi feito no PI como naquilo que fez falta. Desde logo, constatámos que a comunicação através das redes sociais é hoje essencial para qualquer projecto que pretenda ultrapassar a escala do contacto pessoal directo. No caso do PI, e cremos que isto tem validade para outros projectos, as redes sociais possibilitam o registo individualizado do contributo de cada participante, que depois o poderá partilhar com outros, prolongando e aprofundando a sua participação a ajudando também na difusão do projecto. Esta é uma possibilidade que, no PI, foi ensaiada através da página no facebook, actualmente com 939 seguidores. Na prática, e ao contrário do que pensávamos, a participação dos alunos e as suas famílias foi reduzida; a página acabou por servir mais de meio de comunicação e arquivo para interessados de fora do que o prolongamento digital do próprio projecto.

⁶ Lei 71 de 3 de Novembro de 1998. O voluntariado tem merecido cada vez mais atenção por parte de políticas nacionais e europeias, seja pela tomada de consciência do seu papel fulcral na sociedade, seja pela necessidade de regular um acto cívico, protegendo-o de fins de exploração principalmente laboral. São inúmeras as iniciativas neste sentido. Veja-se a título de exemplo o “Ano Europeu do Voluntariado” em 2011, onde é criada a Carta Europeia dos Direitos e Responsabilidades dos Voluntários (http://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/sites/erasmusplus/files/library//evs-charter_en.pdf, em inglês e na versão actualizada de 1 de Fevereiro de 2015) e uma Agenda Política Europeia para o Voluntariado (http://www.cev.be/uploads/2013/04/PAVE_Portuguese_translation.pdf). É dentro desta agenda que em 2015 Lisboa é consagrada Capital Europeia do Voluntariado (<http://www.cm-lisboa.pt/voluntariado2015>). Desde 2007 existe uma Confederação Portuguesa do Voluntariado (<http://www.convoluntariado.pt/>).

Aqui, a por vezes reduzida disponibilidade dos voluntários para actualizar a página no facebook criou lacunas ou atrasos que podem ter afectado o impacto do PI nas redes sociais e na comunidade local. Também teria sido uma ferramenta útil para o que, entre nós, identificámos como o principal ponto de fragilidade no processo do PI. Esta foi a distância temporal (que poderia chegar a mais que dois anos) entre a criação do azulejo e a inauguração, devido à duração do processo e ao tempo necessário para cozedura e vidragem e o desenho e construção da estrutura. Especialmente entre alunos mais novos este longo processo, que desconheciam, fez cair o PI no esquecimento ou até no descrédito, como alguns contaram na inauguração. As redes sociais e o digital poderiam ter sido um meio (junto com outros, como apresentações, pequenas exposições...) para manter os participantes a par.

Gostaríamos ainda de partilhar outra ideia que desde o início foi contemplado, mas ainda não teve realização. Durante o processo, cada azulejo foi fotografado junto com um código único e o objecto utilizado no decalque. Os dados do aluno e, para boa parte dos participantes, um relato que justifica a escolha do objecto, foram guardados numa base de dados associados a este código. Com isto, previa-se construir um site que seria a versão digital do PI. Haveria a possibilidade de ver a fotografia de cada azulejo e o objecto antes de vidrado, os dados do aluno e o seu relato. Seria um arquivo mas também um monumento digital à diversidade na unidade, e ainda uma ferramenta de investigação.

O ideal de um Planisfério digital sugere uma pergunta, que aqui deixamos: pode haver uma arte pública digital?

APRENDIZAGENS E QUESTÕES

Acabamos com a apresentação de três conclusões a que chegámos durante o nosso processo de reflexão. cremos que tem um interesse para além do PI, enquanto possíveis pontos de partida para pensar a participação em arte pública, e como argumentos para multiplicar as oportunidades de participação e de espaços de exercício de cidadania dentro de processos de arte pública ou, de forma mais geral, de desenho urbano. E sim, obviamente que isto implica minar a excepcionalidade da figura do artista. Independentemente de haver uma arte de artistas, a arte pública tal como a entendemos aqui pede posições mais humildes de partilha de autoria e responsabilidade.

Deixamo-los aqui para debate, nesta forma de slogans um pouco desafiantes.

1. *Participar quer dizer eu participo.* Só faz sentido conjugar o verbo no presente e na primeira pessoa – eu participo, nós participamos. Nasce da vontade e desejo próprios de cada indivíduo (voluntário no sentido original) para participar com outros na alteração de uma realidade. Logo, eu participo, eu estou aqui, eu contribuo para a transformação. Dá-se na singularidade e urgência de um aqui e agora. Não se pode falar de participar sem falar de motivação, de empatia, de emoções, que em última instância tem a ver com esta inefável qualidade da “verdade” do projecto. Isto explica talvez porque estes processos parecem fazer mais sentido em condições de necessidade, em situações de exclusão variada (territorial, social, política). No caso do PI, a problemática realidade escolar do Monte da Caparica deu-lhe força e sentido.

2. *Participar é criar espaços participados.* A participação sempre cria espaços partilhados, é antes de mais um local de encontro à volta do que podemos chamar o bem comum. A noção de espaço público pode dar conta disto. Em geral podem-se aplicar aqui os requerimentos mínimos para uma estrutura de participação: objectivos partilhados, formas de mediação, caminhos consensuais, e uma incidência real nos resultados.

3. *Participar é poder, é aprender a poder mudar o mundo.* Participação tem tudo a ver com aprendizagem e empoderamento. Esta é uma das lições a tirar do forte carácter auto-didacta das sessões do PI e dos nossos encontros posteriores. Implica a vontade de mudar o mundo, de aprender a poder mudar o mundo, e a convicção de que isto é possível, mesmo que seja só um bocadinho.

- ÁGUAS, Sofia. Do Design ao Co-Design: Uma oportunidade de design participativo na transformação do espaço público. In *On The W@terfront*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Vol. 22 [2012], pp. 57–70. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/252044/338393>.
- ALVES, José Francisco. Monumento Multiculturalidade: Uma experiência participada. In *Convocarte*. Lisboa: Universidade de Lisboa. Vol. 1 [2015], pp. 107–120. Disponível em: <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/index.php/category/httpconvocarte-belasartes-ulisboa-ptrevistaconvocarte/>.
- BACON, Jono. *The art of community: Building the new age of participation*. North Sebastopol: O'Reilly Media, 2009.
- BISHOP, Claire. Participation and spectacle: Where are we now? In *Living as form: Socially engaged art from 1991-2011*. New York, Cambridge (Mass.): Creative Time Books, The MIT Press, 2012, pp. 34–45.
- BRANDÃO, Pedro; REMESAR, Antoni; PINTO, Ana Júlio; BRANDÃO, Ana Luísa. Interdisciplinarity in public space participative projects : Methods and results in practice and teaching. In *On the W@terfront*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Vol. 39 [2015], pp. 7–22. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/295945>
- GATO, Maria Assunção; RAMALHETE, Filipa; VICENTE, Sérgio. “Hoje somos nós os escultores!” Agencialidade e Arte Pública Participada em Almada. In *Cadernos de Arte e Antropologia*. Bahia: Universidade Federal da Bahia. Vol. 1 [2013], pp. 53–71. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/cadernosaa/article/view/6723/4870>.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando. Arte, cidadania y espacio público. In *On The W@terfront*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Vol. 5 [2004], pp. 36–51. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/214757>.
- LACY, Suzanne. Debated territory: Toward a critical language for public art. In *Mapping the terrain: New genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995, pp. 171–185.
- LEAL, Joana Cunha. On the strange place of public art in contemporary theory. In *On The W@terfront*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Vol. 16 [2010], pp. 35–52. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/225041>.
- LUZ, Lúcia [org.]. Projecto: Planisfério da Interculturalidade. In *Revista Paraquedas*. 2013. [Consulta: 07.02.2017]. <http://www.revista-paraquedas.net/ilhas-arquipelagos-pontes/planisferio-da-interculturalidade/>.
- MCCARTHY, Kevin F.; ONDAATJE, Elizabeth H.; ZAKARAS, Laura; BROOKS, Arthur. *Gifts of the muse: Reframing the debate about the benefits of the arts*. Santa Monica: Rand Corporation, 2001.
- PADILLA, Samuel. Producción de Espacio Público [X] Participación Ciudadana: El proyecto de espacio público resultado de procesos de participación ciudadana. Tese de doutoramento. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/309288>.
- PINTO, Ana Júlia. Espaço público e coesão territorial: O caso da “Rambla de la Mina”. In *On The W@terfront*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Vol. 12 [2009], pp. 149–163. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/218898/299218>.
- REMESAR, Antoni. Arte e espaço público: Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano. In *Design do espaço público: Deslocação e proximidade*. Lisboa: Centro Português do Design, 2003, pp. 26–40.
- REMESAR, Antoni; SALAS, Xavi; PADILLA, Samuel; ESPARZA, Danae. Public art by citizens: Inclusion and empowerment. In *CES Contexto Debates*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Vol. 2 [2013], pp. 512–522. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/cescontexto/index.php?id=8006>.
- RICART, Núria. Art públic, regeneració urbana i participació: El projecto Cartografies de la Mina. In *On The W@terfront*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Vol. 12 [2009], pp. 172–186. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/waterfront/article/view/218900>.
- SHARP, Joanne; POLLOCK, Venda; PADDISON, Ronan. Just art for a just city: Public art and social inclusion in urban regeneration. In *Urban Studies*. Thousand Oaks: Sage Publications. Vol. 42 [2005], pp. 1001–1023. Disponível em: usj.sagepub.com/content/42/5-6/1001.short.
- VERHEIJ, Gerbert. Notas para uma visão crítica da participação. In *Perspectivas desde o PI*. 2016. [Consulta: 07.02.2017].

ta: 07.02.2017]. <https://plataformapis.wordpress.com/2016/07/02/notas-para-uma-visao-critica-da-participacao/>.

VICENTE, Sérgio. A escultura como expressão pública da cidadania : a monumentalização da cidade de Almada entre 1974 e 2013. Tese de doutoramento. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/24023>.

VICENTE, Sérgio (coord.). *Escultor cidadão, cidadão escultor: um monumento à multiculturalidade em Almada*. Lisboa: FBAUL, 2016.

ARTE FUNCIONAL EM EXPOSIÇÃO NA ERA DA TECNOCULTURA: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE DESMODERNIZAÇÃO DO CONTEXTO MUSEAL

SOFIA PONTE

FBAUP - Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto

i2ADS — Instituto de Investigação Arte, Design e Sociedade, Universidade do Porto

RESUMO

Esta comunicação reflete sobre o panorama expositivo da Arte Funcional na era da tecnocultura. Arte Funcional é um segmento de arte relacionado à Estética da Participação Social, uma tipologia mais recente de Arte Pública. A tecnocultura diz respeito à ampla implementação do fenómeno tecnológico digital às atividades que nos envolvem. O campo empírico desta reflexão trata de, por um lado, caracterizar a natureza híbrida da Arte Funcional, por outro, problematizar a exposição recente deste tipo de obras. O modo como a Arte Funcional reúne um grupo variável de práticas artísticas e a natureza instável dos trabalhos produzidos enquanto objeto museal, parecem ser razões dominantes para criar desafios ao modo convencional de exposição.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Funcional; Arte Pública; Tecnocultura; Assemble; Prémio Turner; Objeto Museal Instável.

ABSTRACT

This presentation reflects on the exhibition of Functional Art in the era of technoculture. Functional Art is a segment of Socially Engaged Art, a recent typology of Public Art. Technoculture refers to the broad implementation of digital technology phenomenon in society. The empirical field of this proposal, on the one hand, aims to characterize the hybrid nature of Functional Art and, on the other hand, to problematize recent exhibitions that display this type of artworks. The way Functional Art brings together a variable group of artistic practices and the unstable nature of the artworks produced as museum objects seem to be dominant reasons challenging conventional exhibition.

KEYWORDS

Functional Art; Public Art; Technoculture; Assemble; Turner Prize; Unstable Museum Object.

A presente comunicação tem como intuito refletir sobre o quadro expositivo da Arte Funcional — um segmento de Arte Pública que pretendo enquadrar nas práticas artísticas em estreito diálogo com o Design —, na era da tecnocultura. O termo tecnocultura é aqui utilizado no sentido defendido por Constance Penley e Andrew Ross (1991) que engloba a era digital mas também a era das redes e da informação. A tecnocultura diz respeito à ampla implementação do fenómeno tecnológico digital a todas as áreas e atividades que presentemente nos envolvem. Um fenómeno que congrega uma panóplia de meios técnicos que determinam a comunicação e a conectividade em termo globais. Esta proposta de reflexão trata de, por um lado, caracterizar os desafios que se colocam presentemente diante da exposição de Arte Funcional, por outro, problematizar o contexto museal que acolhe exposições que integram Arte Funcional. Deste modo, o campo empírico caracteriza a natureza híbrida da Arte Funcional através das obras de *The Homeless*

Vehicle (1988) de Krzysztof Wodiczko, *paraSite* (1998-) de Michael Rakowitz e *Victory Gardens+* (2007) de Amy Franceschini, e problematiza o contexto museal que acolhe exposições que integram obras de arte deste tipo.

Tem-se verificado que a presença deste segmento de Arte Pública em exposição e em coleções de arte introduz vários desafios. Investigar os significados que se têm vindo a estabelecer na exposição de Arte Funcional, cujas obras são constituídas por uma noção de conceptual, de social e de funcional significativamente mais relevantes do que a noção estética tomada isoladamente, é contribuir para um campo de estudos ainda relativamente pouco trabalhado no âmbito do contexto museal.

A cultura contemporânea tem-se tornado iminentemente tecnocultural, sendo progressivamente caracterizada pelo desenvolvimento e utilização da tecnologia como complemento, substituto e ampliação das atividades e capacidades humanas e da transformação dos vários recursos naturais à sua volta (Gere 2002). O desenvolvimento da tecnologia acentuou o aceleração das características híbridas da cultura material das sociedades que a tem vindo a implementar (Carvalho 2001). Para Roger Malina (1998), é muito natural que vários artistas estejam a acompanhar o desenvolvimento das tecnologias, integrando progressivamente inovadoras técnicas na sua prática artística. Malina considera que os artistas que trabalham com a ciência e a tecnologia contemporânea desempenham um papel importante porque “integram os novos instrumentos e os novos espaços de mediação nos seus domínios criativos” (1998, 8). Para este autor a ciência e a tecnologia constituem um gerador significativo da transição social e cultural a que se assiste, sublinhando também que os artistas que trabalham com estes meios têm a possibilidade de intervir no curso dessa transição e também a de compreender e criticar estas mudanças (*ibid.*)

Contudo, a aculturação da tecnologia digital tem decorrido mais depressa nas práticas artísticas do que no contexto museal propriamente dito. Este ainda não se alterou o suficiente para acolher essas práticas híbridas na sua inteira integridade. Um objeto de arte que surge de práticas artísticas híbridas como as relativas à Arte Funcional traz diversos desafios à sua musealização porque o conceito da obra não se circunscreve apenas ao objeto. É o caso de *The Homeless Vehicle* (1988) de Krzysztof Wodiczko, *paraSite* (1998-) de Michael Rakowitz e *Victory Gardens+* (2007) de Amy Franceschini, por exemplo. Para além do mais, a partilha de interesses que este tipo de propostas artísticas congrega em determinadas circunstâncias, tem contribuído para que a mesma proposta seja enquadrada, e com toda a legitimidade, em outras áreas como o Design e a Arquitetura.

CARACTERIZAÇÃO DE ARTE FUNCIONAL

Começo por caracterizar a designação de Arte Funcional e de seguida os desafios que se colocam à sua exposição em contexto museal na era da tecnocultura.

Arte Funcional é um segmento de arte contemporânea relacionado com a Estética da Participação Social, uma tipologia mais recente de Arte Pública, que cresce na sequência de transformações culturais e políticas que vieram questionar visões do mundo prevaletentes e problematizar as micronarrativas do sistema da arte e da sua estética modernista. O desenvolvimento da Arte Funcional sofreu influências da extrema conceptualização da arte ocorrida a partir de 1960, com o que é consensualmente denominado de Arte Conceptual. É um segmento de arte que tem vindo a focar-se em temas como a redescoberta da diversidade cultural, os progressos tecnológicos e os fluxos sociais que alimentavam as cidades desde os anos 1980. Este deslocamento dos interesses de alguns artistas para aquilo que se passa fora do museu de arte, conduziu-os progressivamente para o desenvolvimento de práticas que induziram à viragem social da arte, a partir de uma partilha dos valores humanistas tanto em Arte como em Design. Também a gradual dissipação do conceito (convencional) de Arte Pública vigente até anos de 1980, relacionado com a construção de monumentos e estatuária, acompanha um processo de revisão histórica que estimulou a abertura do sistema de arte a dimensões até então excluídas dele, tal como a Arte Funcional. O desenvolvimento deste segmento de arte contemporânea tem contribuído para o crescimento de práticas

artísticas pósconceptuais que articulam domínios que estão para além da estética, como acontece na Arte Funcional.

A designação de Arte Funcional refere-se a propostas artísticas com uma forte dimensão tecnológica e participativa associada. Por exemplo, *The Homeless Vehicle*, uma obra com um aspeto militar que consiste num veículo multifuncional articulado de metal, foi criado por Krzysztof Wodiczko para servir de abrigo e ser conduzido por uma pessoa desalojada que recolhe, agrupa e devolve garrafas e latas a estabelecimentos comerciais em troca do seu valor de depósito. O artista, descreve o seu trabalho como uma tentativa de criar “uma analogia visual com objetos diários de consumo (como os carrinhos de compras) e uma ponte de empatia entre indivíduos sem abrigo e observadores” (Wodiczko and Lurie 1988, 61). É neste âmbito conceptual que o artista tem vindo a criar instrumentos multifuncionais destinados a fortalecer grupos de imigrantes, sem-abrigo e vítimas de violência sem recursos físicos e materiais. São instrumentos que segundo Wodiczko “existem entre a performance, o design industrial e alguma ação” (Wodiczko citado em Phillips 2003, 46).

Também *paraSite* de Michael Rakowitz, comunica sobre a urgência e a necessidade de abrigo que algumas pessoas têm no espaço urbano. Este artista concebeu um refúgio que reúne duas premissas principais, ser transportável e ser colapsável: uma estrutura que permite simultaneamente acompanhar a imprevisibilidade das deslocações de pessoas desalojadas e transformar-se, através da compressão, num volume transportável. *paraSite* é feito de uma estrutura de membrana dupla insuflável improvisada a partir de sacos de plástico e fita adesiva que aproveita o ar quente expulso pelas saídas de ventilação de ar instaladas nas fachadas dos edifícios. No seu estado ativo transforma-se numa forma insuflável que se enche de ar. No seu estado inativo, *paraSite* existe em pequenas embalagens com alças para o transporte à mão ou sobre os ombros.

A ideia do projeto é o de fornecer um espaço provisório com as características de abrigo para ser temporariamente ocupado por pessoas desalojadas. Para Rakowitz a junção da estrutura insuflável ao edifício é o momento crítico da sua obra porque assinala a relação de “parasita” (Rakowitz 1998) que este objeto estabelece com a arquitetura da cidade. O artista refere que explorou esta ligação tanto “do ponto de vista da poesia como do design” (Ponte 2014, s/p.) de forma a garantir que o utilizador dentro de um *paraSite* não estivesse em contato com o ar expelido pelo ventilador. Rakowitz desenvolveu igualmente elementos técnicos de segurança essenciais caso o abrigo se feche com a pessoa lá dentro evitando riscos de sufoco.

183

Amy Franceschini também explora o aspeto da participação em arte através do projeto *Victory Gardens 2007+*, onde pretendeu “intervir de uma forma real no mundo e afetar uma população mais ampla do que apenas a multidão da arte” (Franceschini citada em Sardar 2013). Foi precisamente na cidade de São Francisco que Franceschini começou a desenvolver a sua ideia de criar *Victory Gardens 2007+ A Plan for Subsidized Urban Gardens*, apropriando-se do histórico programa agrícola Victory Gardens, criado para combater a escassez de alimentos durante a I e II Guerras Mundiais nos EUA. Este consiste num projeto piloto para o desenvolvimento de um sistema de produção alimentar, apoiado por instituições públicas, que visa transformar parcelas de terra subutilizadas em zonas sustentáveis de produção de alimentos. A abordagem de Franceschini foi planear e desenvolver métodos que lhe permitissem alcançar “um conjunto amplo e diversificado de pessoas” (Schmelzer 2009) para colaborar na criação de hortas domésticas.

Franceschini escolheu três áreas para intervir; fez cartazes, bandeiras com sementes e sacos de terra promocionais inspirados nos inúmeros materiais de propaganda dos anteriores Victory Gardens; construiu kits de iniciante a jardineiro; construiu o Victory Gardens Trike para transporte dos kits de jardinagem; criou ferramentas agrícolas engenhosamente modificadas para simbolizar o projeto — a *Bikebarrow* e o *Pogostick Shovel*; e organizou “Festas da Sementeira” a pretexto da construção de cada uma das três hortas. Em janeiro de 2008 o Department for the Environment da Câmara Municipal de São Francisco, acolheu a iniciativa de Franceschini, e passou a apoiar associação *Garden for the Environment* com \$60.000 para o desenvolvimento de uma rede de hortas urbanas. Este novo projeto estabeleceu-se como uma nova

instituição cultural que apoia a manutenção do projeto *Victory Gardens* com uma parcela de terra no Golden Gate Park, onde decorrem os programas educativos que o projeto promove (Franceschini 2008, 14).

Em geral as práticas artísticas relativas à Arte Funcional são postas a funcionar por indivíduos específicos em circunstâncias frequentemente idiossincráticas, o que torna tanto a sua criação e realização experiências singulares. A noção de função que cada obra de Arte Funcional explora conduz o território das práticas artísticas contemporâneas para domínios inéditos e bastante originais. Deste modo, as obras de Arte Funcional são propostas artísticas que não se materializam logo à partida em objetos únicos porque se podem vir a multiplicar como resultado dos melhoramentos realizados pelos artistas e colaboradores no processo criativo de estreitamento da ligação da obra ao seu utilizador. Para além do mais o sucesso deste tipo de propostas artísticas reside na adequação da função do objeto/protótipo/modelo às necessidades do seu utilizador. As múltiplas versões, desenvolvidas durante o processo criativo e melhoramento do objeto ao seu contexto prático de utilização, não são necessariamente idênticas umas às outras, como se pressupõe que assim seja com obras de arte mais tradicionais. Uma obra de Arte Funcional pode ser considerada, deste modo, instável porque frequentemente apresenta diversas configurações, que acrescentam outros valores aos inicialmente propostos pelo artista, através de uma trajetória tecnológica criativa, interativa, prolongada e potencialmente indeterminada.

Ao procurar aprofundar a constituição deste tipo de obras de arte — onde para a sua compreensão integral, uma caracterização da dimensão estética é “radicalmente insuficiente”, no sentido defendido por Peter Osborne (2013), é necessário ter em conta que as obras de Arte Funcional são constituídas por conceitos menos puros. Para este autor, as obras de arte constituem-se por vários domínios — cognitivos, políticos, ideológicos — que têm vindo a ser sistematicamente excluídos na história da arte. Por isso, Osborne considera que a “arte contemporânea é pósconceptual”, defendendo que esta está para além da estética (no sentido definido por Kant), isto é, quando a combinação parcial e relacional de que se constitui permite uma compreensão histórica dos seus elementos antiestéticos (2013, 47). Esta noção de arte pósconceptual de Peter Osborne ajuda a compreender como a herança conceptual e a atitude antiestética estão presentes e são comuns aos artistas que criam obras do tipo das de Arte Funcional. Como resultado, estas obras apresentam uma articulação entre os domínios conceptual, social e funcional onde o provocador abandono dos princípios estéticos convencionais obriga a refletir sobre o sentido e significado da Arte Funcional dentro de um museu de arte.

DESMODERNIZAR O CONTEXTO MUSEAL

Vejamos como a Arte Funcional, relacionada à cultura do design funcional influenciada pela tradição tecnológica inventiva, tem vindo a ser apresentada em contexto museal.

A natureza híbrida e variável das obras de Arte Funcional caracteriza-se por não transportar sinais estéticos dominantes, como os valores de autenticidade ou de permanência adotados pelas instituições museais, em geral mais dedicadas a noções de autoria, consistência do estilo, originalidade ou raridade dos objetos que colecionam. Estes princípios não permitem os museus de arte muitas vezes ser sensíveis a obras mais difíceis de classificar. Em exposição, as obras de arte do tipo de Arte Funcional manifestam-se instáveis, e distintas de obras de arte mais convencionais, porque a sua materialização vai exigindo ajustes. Isso acontece devido às iterações decorrentes da sua interação com o seu público alvo mas também devido ao variável âmbito das exposições e intenções dos curadores em que vão sendo apresentadas. Frequentemente, as obras de Arte Funcional, adquirem diferentes categorias sendo necessário evidenciar a dimensão que se pretende destacar.

Quer a longa biografia expositiva de *The Homeless Vehicle* de Krzysztof Wodiczko ou de *paraSITE* de Michael Rakowitz, como a curta biografia expositiva de *Victory Gardens 2007+* de Amy Franceschini demonstram que há uma série de desafios que obras deste tipo colocam ao contexto musel.¹ É possível cons-

¹ Para uma discussão detalhada destas obras em exposição ver Ponte 2016.

tatar que a musealização de Arte Funcional torna visível as tensões que existem entre o contexto museal tradicional, geralmente mais inclinado para a dimensão estética da arte e obras de arte que privilegiam outras dimensões para além das estéticas como as obras implicadas na designação de Arte Funcional.

Frequentemente a exposição de Arte Funcional lida com aspetos efémeros e imateriais, que ampliam o leque de dispositivos expositivos desenvolvidos no passado. O design e a mediação de exposições, atualmente sujeitos também a várias transformações, têm vindo a introduzir e a acolher novos valores na exposição de arte, como o uso de tecnologia, de elementos relativos à comunicação, como os áudio-guias e outros dispositivos interativos para melhor elucidar os visitantes sobre a natureza das obras em exposição. Apesar destes elementos serem, por vezes, considerados como intrusivos pela presença excessiva da mediação e do marketing no contexto museal (Schjeldahl 2003; R. Smith 2003), certas propostas curatoriais têm vindo a oferecer a possibilidade de interagir com os objetos expostos.

Os curadores que lidam com este género de obras de arte apresentam objetos envolvidos por uma formação simbólica que somente pode ser percebida pelo público quando é demonstrada. Pode não ser óbvio para um espectador mais afastado das problemáticas da arte contemporânea, de que há obras de arte que, de forma explícita, não fazem distinções entre o museu, e a cultura que representa, da cultura que lhe é exterior. O curador pode ter assim um papel mediador fundamental na integração destas práticas artísticas no contexto museal para manter esse diálogo construtivo e ativo (Ponte 2015). Esse papel passa por poder desenvolver estratégias de exposição que também tenham em conta o contexto do fenómeno cultural que estas obras representam.

Ora colocar um objeto em exposição implica dizer algo sobre o próprio objeto e sobre a cultura de onde ele vem. Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998) indica, a propósito do seu estudo sobre objetos etnográficos, que os objetos museais, qualquer que seja a sua natureza, não são simplesmente “encontrados” e colocados em museus: nesse processo, são sujeitos a uma nova ordem do simbólico que lhes atribui um significado renovado (Kirshenblatt-Gimblett 1998). Esta outra ordem, proporcionada pelo contexto museal, é criada pelas áreas de interesse de quem os pesquisa, conserva e coleciona, e torna-se visível quando comunicada através de exposições. Por vezes este processo gera equívocos, seja porque as exposições resultam controversas, seja porque deram origem a conflitos entre artistas e curadores, ou entre curadores e segmentos de público. Importa por isso ter presente que os processos que levam a converter as coisas que têm uma dimensão imaterial em objetos de museus fazem parte da realidade criada pelas disciplinas que se focam e estudam esses mesmos objetos (Lavine 1991; Greenhill 1992).

185

Vejamos o exemplo da exposição do coletivo de arquitetos e designers Assemble (c.f. 2010) na Galeria Tramway, em Glasgow, no âmbito da sua nomeação do Prémio Turner, em 2015. Fundado em 1984, este prémio é considerado como um dos mais prestigiantes prémios europeus atribuídos anualmente a um/a artista contemporâneo/a, com menos de 50 anos a viver no Reino Unido. Assemble, um coletivo com sede em Londres e constituído por 18 membros permanentes — vários formados em arquitetura pela Universidade de Cambridge —, considera que a sua prática “não faz parte do mundo da arte” (Olcayto 2015) mas que através da combinação dos campos da “Arte, da Arquitetura e do Design” (Assemble 2015) estabelece vários tipos de colaborações no desenvolvimento da sua atividade.

Entre os vários projetos que Assemble realizou, incluiu-se *Granby Four Streets* (2015), em Toxteth, Liverpool, sendo este o projeto que lhes valeu a nomeação para o Prémio Turner. Toxteth, o bairro onde vive a mais antiga comunidade negra do Reino Unido, é recordado como o local onde em julho de 1981, durante a governação de Margaret Thatcher, se travaram graves confrontos entre civis e a polícia local. Atualmente apresenta uma grande diversidade étnica e encontra-se visivelmente negligenciado pelas políticas municipais. *Granby Four Streets* envolve a colaboração entre Assemble e o *Granby Four Streets Community Land Trust* — uma organização formada por residentes do *Granby Four Streets* que nos últimos dez anos se tem dedicado a reconstruir o bairro (Choi 2015). Foi esta organização que contactou Assemble solicitando-lhes ajuda para a continuação das suas iniciativas. Desde então, o coletivo tem colaborado com os

residentes de *Granby Four Streets* na renovação das casas, na reconstrução dos espaços comuns do bairro e no desenvolvimento de oportunidades de trabalho local (Jeffrey 2015; Lawrence 2015; Lister 2015).

No âmbito do Prémio Turner, o grupo criou, a partir do modelo de financiamento coletivo (*crowdfunding*), o *Granby Workshop*, uma oficina que constrói, recupera, transforma e recicla artesanalmente material e mobiliário local que está disponível para venda online.² Segundo Fran Edgerley — um dos elementos de Assemble — o propósito do projeto é o de continuar a “capitalizar atenção e financiamento para a reconstrução do bairro de *Granby Four Streets*” (Olcayto 2015, s/p.). A exposição propriamente dita, consistiu na criação de uma réplica em tamanho natural do interior de uma das habitações vitorianas de *Granby Four Streets*. Organizada como um *showroom* onde foram colocados protótipos, testes, amostras e um catálogo dos produtos que o *Granby Workshop* produz, como lareiras de granito, bacias em pedra, puxadores, decorações para tetos, tecidos, azulejos, candeeiros, mesas, vasos e bancos (Olcayto 2015).

Penso que o interesse da exposição desta proposta, que representa um prolongamento da realidade mais ampla do projeto *Granby Four Streets*, estará mais próximo das operações de designação tal como entendidas por Arthur Danto (1964). Para este autor, não é suficiente pressupor que basta um objeto ser exposto num contexto museal para ser “Arte”, apesar da situação expositiva contribuir para isso, se o mesmo não for observado por alguém que detém o conhecimento teórico que o reconheça como tal (Danto 1964, 580). Para Danto o contexto intrínseco ao sistema de arte é tão fundamental para a aprovação de um objeto como Arte, tanto quanto as intenções do artista e as características do objeto em questão. Deste modo, o reconhecimento da exposição de Assemble no âmbito do prémio Turner, tenha ou não sido concebida para ter um interesse visual deve-se, lembrando Svetlana Alpers (1991), à pressão de estar a ser “olhada de uma certa maneira” (1991, 29) como acontece por defeito aos objetos que são colocados em contextos museais artísticos. Seguindo esta linha de pensamento, o propósito desta exposição de Assemble não foi propriamente o de mostrar obras de arte, pelo menos não no sentido convencional, mas prosseguir com a sua prática de transformar objetos vulgares em “objetos de lição” (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 23).

O júri do Prémio Turner, por sua vez, considerou que a atividade de Assemble representa uma expressão “vibrante” (Searle 2015) da arte atual e das possibilidades desta em se “envolver em situações reais” (Hudson citado em Perlson 2015). O júri considerou, igualmente, que a prática de Assemble está na continuação da “tradição artística de iniciativas coletivas multidisciplinares que procuram modelos de trabalho alternativos [e] que contribuem para o desenvolvimento da sociedade” (Shea 2015), refletindo “uma conceção significativa e entusiasmante dos novos desenvolvimentos em arte contemporânea” (Tate Modern 2016), que este prémio faz questão de destacar.

O interesse que esta nomeação despertou, não só por parte do público especialista mas também por parte do público em geral,³ é sintomático do crescente envolvimento dos museus de arte com tipologias de arte mais ambíguas. Mas também do seu empenho em ver adaptados e desenvolvidos os métodos adequados à exposição, coleção e conservação deste tipo de práticas artísticas contemporâneas — três etapas fundamentais do processo de musealização de arte. A integração de propostas artísticas híbridas, como as de Assemble, vem perturbar os limites habituais do trabalho envolvido neste processo, exigindo que as estratégias praticadas para a sua musealização sejam convenientemente preparadas e ajustadas ao seu conceito (Wharton and Molotch 2009).

O que a exposição de Assemble mostra, e que em geral ocorre com as obras relativas à Arte Funcional, é que é cada vez mais complexo e complicado determinar as classes a que os objetos pertencem e de comunicar, sem trivializar, o seu valor. Talvez ajude estabelecer, pelo menos temporariamente, uma comparação entre a era tecnocultural e o “Triângulo das Bermudas”, uma área geográfica caracterizada por

² Acessível no endereço <http://www.granbyworkshop.co.uk>.

³ Segundo o jornal Herald Scotland a Tramway Gallery, em Glasgow, que acolheu as exposições dos artistas nomeados desta edição do Prémio Turner, recebeu 74,787 visitantes, um recorde para este centro de arte (P. Miller 2016).

uma articulação de fatores geofísicos, climáticos e geográficos onde ocorrem os mais diversos fenômenos de desaparecimento e reaparecimento de objetos.

A musealização de Arte Funcional, ainda que pouco estável, parece estabelecer por um lado, uma relação particular com a curadoria mais recente, motora de um processo de “desmodernização do contexto museal”, por outro, tem sido possível porque os museus de arte se interessam cada vez mais por apresentar tendências de arte atual, tal como de as adicionar às suas coleções, responsabilizando-se pela sua coleção e conservação.

Para concluir, expor Arte Funcional, num contexto museal cada vez mais consciente da sociedade tecnocultural em que está inserido, apresenta um desafio que responde a velhas questões artísticas — como expor, o que expor, para quem se expõe. Estas questões são ainda mais prementes quando as práticas artísticas em exposição são instáveis e produzem obras também elas instáveis. É preciso ter em conta que as obras do tipo de Arte Funcional são distintas de obras de arte tradicionais porque o seu conceito pressupõe contínuos ajustes à sua materialização. São propostas artísticas que não se consolidam em objetos únicos e que se podem multiplicar na sequência dos melhoramentos, realizados pelos artistas e os próprios utilizadores, da ligação da sua função às necessidades do seu utilizador. Uma obra de Arte Funcional em contexto museal permite alguma indefinição e consequentemente variabilidade, podendo ser sujeita a diferentes versões museais. Uma noção de experiência expositiva que está em profundo conflito com o contexto museal mais comum.

Uma exposição pode ser vista como uma entidade complexa e dinâmica de cruzamentos de significados dependente das interrelações entre vários tipos de participantes. Não só obras relativas à Arte Funcional mas todas as obras de arte estão à mercê de verem os seus significados iniciais modificados quando introduzidas no contexto museal. No entanto, pensa-se que as obras de Arte Funcional necessitam que o curador posicione a obra num enquadramento conceptual de transição para que facilite o diálogo entre ela e o público. Para que isso aconteça muito tem contribuído a recente desmodernização do contexto museal influenciado pela maior consciência do contexto de onde emergem práticas artísticas como as de Arte Funcional.

187

A curadoria na era da tecnocultura é necessariamente uma curadoria mais abrangente, que implica as problemáticas da representação e uma reflexão sobre a regulação dos valores tecnoculturais pelos museus de arte. Uma regulação de valores que, está cada vez mais distante dos paradigmas estéticos propondo novos significados para a arte, a tecnologia e os seus papéis na contemporaneidade. Uma contemporaneidade que rapidamente transitou para uma cultura tecnológica mas que o contexto museal tem ainda dificuldade em patrimonializar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assemble. 2015. “Info.” *Assemble Studio*. consultado no dia 29 janeiro 2016. URL: http://assemblestudio.co.uk/?page_id=48.
- Alpers, Svetlana. 1991. “The Museum as a Way of Seeing.” In *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Display*, edited by Ivan Karp and Steven Levine, 25–33. Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- Carvalho, Margarida. 2001. “Híbridos Culturais: Impurezas e Devires. Análise do Conceito de híbrido como representação da alteridade cultural.” In *Revista de Comunicação e Linguagens*. 247-270. Lisboa: Relógio D’Água.
- Choi, Esther. 2015. “Sociable Realism.” *Artforum International*, November: 133–134.
- Danto, Arthur. 1964. “The Artworld.” *The Journal of Philosophy* 61 (19): 571–84. consultado no dia 17 janeiro 2016. URL: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Artworld.pdf>
- Franceschini, Amy. 2008 *Amy Franceschini. Victory Gardens 2007+*. San Francisco: Gallery 16.
- Gere, Charlie. 2002. “Introduction: What is Digital Culture?” In *Digital Culture*, 7-16. London: Reaktion

Books.

- Greenhill, Eileen Hooper. 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York: Routledge.
- Jeffrey, Moira. 2015. "Art Review: Turner Prize 2015, Glasgow." *The Scotsman*, August 10. consultado no dia 29 janeiro 2016. URL: <http://www.scotsman.com/lifestyle/culture/art/art-review-turner-prize-2015-glasgow-1-3912191>.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Lavine, Steven D., and Ivan Karp, eds. 1991. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Books.
- Lawrence, Alexa. 2015. "Design Collective Assemble Wins 2015 Turner Prize." *Architectural Digest*, August 12. consultado no dia 29 janeiro 2016. URL: <http://www.architecturaldigest.com/story/assemble-wins-turner-prize-2015>.
- Lister, David. 2015. "Assemble Wins Turner Prize 2015: Room to Improve... But This Is a Radical Statement." *The Independent*, July 12. consultado no dia 29 janeiro 2016. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/asse...15-room-to-improve-but-this-is-a-radical-statement-a6764186.html>.
- Malina, Roger. 1998 "Sobre as Mutações Culturais" in *Cyber 98 – Criação na Era Digital*, Lisboa: Portugal Telecom e Centro Cultural de Belém, 7-10.
- Miller, Phil. 2016. "Turner Prize Show Attracts a Record 75,000 Visits to Glasgow's Tramway." *Herald Scotland*. January 29. consultado no dia 29 janeiro 2016. URL: http://www.heraldscotland.com/news/14238845.Turner_Prize_show_attracts_a_record_75_000_visits_to_Glasgow_s_Tramway/.
- Olcayto, Rory. 2015. "Assemble's 2015 Turner Prize Show." *Architects Journal*. January 10. consultado no dia 29 janeiro 2016. URL: <http://www.architectsjournal.co.uk/culture/assembles-2015-turner-prize-show/8689825.fullarticle>.
- Osborne, Peter. 2013. "Art Beyond Aesthetics." In *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, 37–70. London; New York: Verso.
- Penley, Constance, and Andrew Ross, eds. 1991. *Technoculture*. University of Minnesota Press.
- Phillips, Patricia C. 2003. "Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko." *Art Journal*, 62: 31–47.
- Ponte, Sofia . 2016. *Transformar Arte Funcional em Objeto Museal. Alguns Contributos para a Musealização de Arte Contemporânea*, Universidade do Porto [documento não publicado].
- . 2014. Entrevista a Michael Rakowitz [documento não publicado].
- . 2015. "Arte [Pública] Contemporânea Em Espaços Museológicos." In *Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional. Atas Do Seminário*, edited by Alice Semedo, Sandra Senra, and Teresa Azevedo, s/p. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Rakowitz, Michael. 1998. "paraSite." Massachusetts Institute of Technology. consultado no dia 15 novembro 2014. URL:<http://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/69401/41149212.pdf>.
- Sardar, Zahid. 2013. "Victory in the Garden / Designing Utopia Can Be Considered Art or Politics, and Sometimes They Both Start the Same Way." Sfgate. February 6. consultado no dia 2 junho 2013 URL: <http://www.sfgate.com/homeandgarden/article/Victory-in-the-garden-Designing-utopia-can-be-2611822.php#page=2>.
- Schjeldahl, Peter. 2003. "Art Houses - Why a White Shoebox in Munich Succeeds as a Museum." *The New Yorker*, January 13. consultado no dia 2 agosto 2016. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2003/01/13/art-houses-2>.
- Schmelzer, Paul. 2009. "Practical Propaganda: Amy Franceschini Reinvents the Victory Garden." *ART21 Magazine*. January 3. consultado no dia 6 fevereiro 2013. URL: <http://blog.art21.org/2009/03/01/practical-propaganda-amy-franceschini-reinvents-the-victory-garden/#.Vau3Y3h-qfQ>.
- Searle, Adrian. 2015. "Power to the People! Assemble Win the Turner Prize by Ignoring the Art Market." *The Guardian*, December 7, sec. Art and design. consultado no dia 4 fevereiro 2016. URL: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/07/turner-prize-2015-assemble-win-by-ignoring-art-market>.
- Shea, Christopher D. 2015. "Assemble Design Collective Wins Britain's Turner Prize." *The New York Times*, December 7. consultado no dia 4 fevereiro 2016. URL:<http://www.nytimes.com/2015/12/08/>

arts/design/assemble-design-collective-wins-britains-turner-prize.html.

Smith, Roberta. 2003. "When Exhibitions Have More to Say Than to Show." The New York Times, April 13, sec. Arts. consultado no dia 2 agosto 2016. URL:<http://www.nytimes.com/2003/04/13/arts/art-architecture-when-exhibitions-have-more-to-say-than-to-show.html>.

Tate Modern. 2016. "Turner Prize." consultado no dia 13 janeiro 2016. URL: <http://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/turner-prize/what-it-is>.

Wharton, Glenn, and Harvey Molotch. 2009. "The Challenge of Installation Art." In *Conservation: Principles, Dilemmas, and Uncomfortable Truths*, 210–22. London: Elsevier.

Wodiczko, Krzysztof, and David Lurie. 1988. "The Homeless Vehicle Project." *October* 47: 53–67.

ARTE URBANA, ESPAÇO E ARQUITETURA. O FESTIVAL MURO E O BAIRRO PADRE CRUZ, LISBOA, 2016

INÊS MARQUES

CICANT - UL - Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias -
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias;

LEAU - ULHT - Laboratório Experimental de Arquitectura e Urbanismo,
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

HELENA ELIAS

CICANT - UL - Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias -
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias;

VICARTE - FBAUL - Vidro e Cerâmica para as Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

RESUMO

O festival internacional de arte urbana Muro, promovido pela GAU/CML em abril/maio de 2016, deixou no bairro Padre Cruz, Lisboa, cerca de cinquenta murais. Pouco depois, em junho/julho de 2016, o programa *Criar Mudança através da arte urbana*, acrescenta outros trinta murais ao mesmo bairro, com o objetivo de o transformar numa das maiores galerias de arte urbana da Europa. Esta comunicação indaga sobre as preexistências urbanas e arquitetónicas que fizeram deste bairro um atrator de arte urbana, e procura refletir sobre a adequação destas intervenções ao local, considerando aspetos formais e compositivos.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Urbana; Arte Pública; Pintura Mural; Arte Integrada; Áreas Residenciais.

ABSTRACT

Muro, the international festival of urban art sponsored by GAU/CML and held in April/May 2016, left behind about fifty murals in the Padre Cruz neighbourhood of Lisbon, Portugal. Shortly after, in June/July 2016, the *Creating Change Through Urban Art* programme added another thirty murals to the same neighbourhood, making it one of the largest urban art galleries in Europe. This paper considers the pre-existing urban and architectural conditions that have made this neighbourhood attractive for urban art, and seeks to reflect on the suitability of these measures for the location, taking into account formal and compositional aspects.

KEYWORDS

Urban Art; Public Art; Mural Painting; Integrated Art; Housing Estates.

INTRODUÇÃO

A presente comunicação incide sobre um extenso conjunto de pinturas murais realizadas no bairro Padre Cruz em Lisboa, decorrentes da realização de um festival de arte urbana e de um programa similar que imediatamente lhe sucedeu - O Muro [30/4 a 15/5/2016]; *Criar Mudança através da arte urbana*

[24/6 a 31/7/2016]. Amplamente disseminadas na internet e nos meios de comunicação, estas pinturas murais divulgaram o bairro pelo mundo fora, transformando definitivamente a sua imagem.

O objetivo é entender como estas obras genericamente se caracterizam – quais os recursos compositivos e formais dominantes – e, por outro lado, como se relacionam com o contexto urbano, arquitetónico e cromático em que se implantam, refletindo sobre a sua adequação ao local.

Para este efeito, faz-se um percurso pela breve história do bairro, abordando os vários pressupostos urbanos e arquitetónicos que deram forma ao edificado, procurando isolar as suas condições de atratividade para a realização de eventos desta natureza.

O FESTIVAL MURO – 30 DE ABRIL A 15 DE MAIO DE 2016

Entre 30 de abril e 15 de maio de 2016 realizava-se no bairro Padre Cruz em Lisboa um grande evento de “celebração da arte urbana” que transformou definitivamente a imagem do bairro: não apenas a imagem física, mas também a imagem externa do bairro, dado o seu grande impacto mediático.

Da responsabilidade da GAU - Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa, atuando em parceria com a Junta de Freguesia de Carnide e com a EGEAC, o Muro - Festival de Arte Urbana veio trazer ao bairro inúmeras atividades relacionadas com as artes e culturas urbanas que envolveram a população residente, as várias estruturas associativas locais e muitos visitantes externos (GAUa, 2016). Principalmente, trouxe ao bairro uma série de artistas - Aka Corleone, Gonçalo Mar, Tamara, Miss Van, Ram, entre outros - cuja atuação, incidindo essencialmente nas fachadas dos imóveis, se traduziu em cerca de cinquenta murais de várias dimensões e de caráter permanente, a que se acrescentam algumas intervenções tridimensionais disseminadas pelo espaço público do bairro.

191



Figura 1 - Um dos cartazes digitais de divulgação do Festival Muro.

Fonte: <http://www.cm-lisboa.pt/servicos/noticias/detalhe-da-noticia/article/muro-um-festival-para-celebrar-a-arte-urbana>

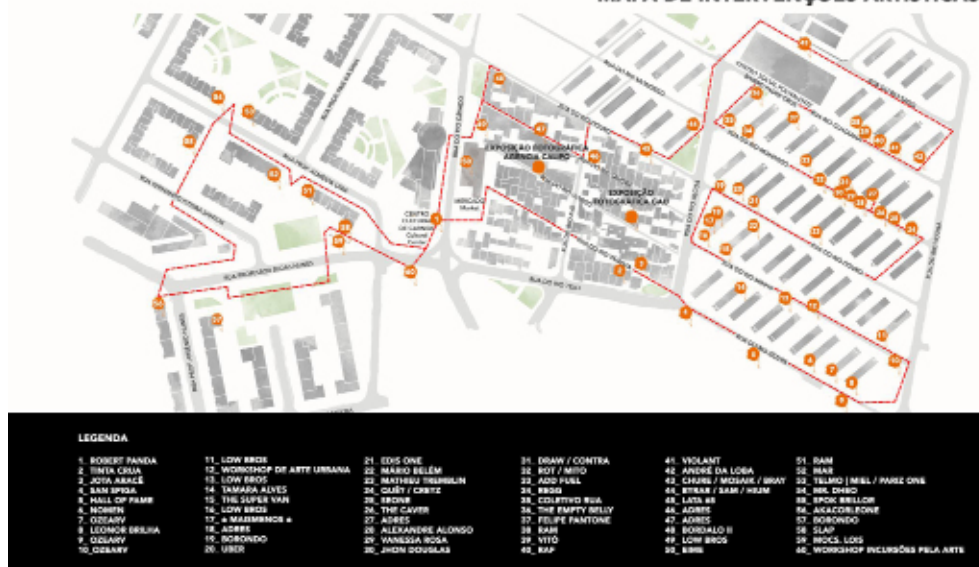


Figura 2 – Mapa de intervenções artísticas realizadas no âmbito do festival Muro.

Fonte: <https://www.facebook.com/galeriadearteurbana/photos/a.356205854400545.84637.221215817899550/1150688038285652/?type=3&theater>

Além dos artistas convidados diretamente pela GAU, deu-se destaque aos vários curadores externos especializados em Arte Urbana e com experiências anteriores neste domínio – Vhils e Pauline Foessel (plataforma Underdogs), Lara Seixo Rodrigues (festival Wool, Lata65), Pedro Soares Neves (Seminário Internacional de Arte e Criatividade Urbana de Lisboa), Miguel Negretti (loja e galeria Montana), Ana Vilar Bravo (LumiARTE) e Pariz One – que contribuíram para a programação do festival, que se quis de elevada qualidade no plano artístico.

O objetivo confessado deste ambicioso evento era o de “consolidar o trabalho que vem sendo desenvolvido nos últimos anos pela GAU, de afirmação de Lisboa no panorama mundial da *street art*, através da criação de um novo núcleo de trabalhos que marcará a renovação da intervenção artística no espaço público da cidade” (CMLb, 2016). Dar continuidade a uma importante linha de atuação da CML, o da proteção, estímulo e controlo da Arte Urbana, acrescentando a intenção assumida de reiterar Lisboa como uma das capitais internacionais da *street art*, atraindo turistas e público interessado nestas manifestações.

O esforço de mediatização e divulgação do evento no plano internacional tem a sua contraparte na atenção dada ao local: paralelamente, considera-se o festival “um projeto da cidade e para a cidade, procurando reafirmar o município de Lisboa como uma entidade que investe nas políticas de proximidade, valoriza a vida de bairro, promove a democratização do acesso à cultura, reforça a inclusão social e criativa, atuando em colaboração com todos os que pretendem intervir no espaço público, de forma autorizada” (CMLb, 2016).

Com o festival persegue-se assim, também, uma ideia de democratização da arte, de combate à exclusão social e cultural, procurando atenuar o estigma sempre associado à habitação social. Salvaguardadas as diferenças, associa-se sem dificuldade o exemplo do projeto *O Bairro / o Mundo*, promovido pela Câmara Municipal de Loures no bairro da Quinta do Mocho, cuja primeira edição decorrerá em 2014. Também aqui se trata de um programa de encomenda de obras de arte urbana, da responsabilidade direta da autarquia, para um bairro de habitação social. Também aqui se verificam fatores de segregação, embora mais devidos a condicionalismos geográficos, à sua escala massiva (c. 8500 habitantes) e distância do centro da cidade, que às características do seu tecido social.

Frequentemente descrito como o maior bairro de habitação social da Península Ibérica, o bairro do Padre

Cruz edificou-se no limite administrativo e físico da cidade, em dois períodos chave - entre 1959-1962 (bairro antigo), e entre meados de 1980 e 2000 (bairro novo) - que correspondem a duas áreas bem distintas, como adiante se explicará. A marginalização espacial e social levou a que se fosse desenvolvendo ao longo dos anos no bairro uma forte vida associativa, assente na criação de várias estruturas sociais e recreativas que foram dinamizando a cultura local.

Antecedendo de algum modo os eventos de 2016, dois pioneiros festivais de graffiti no bairro foram promovidos por uma associação – a Associação Juvenil Renascer – em 1996 e 1997.

Este espírito associativo, bem como as preexistências urbanas e arquitetónicas parecem ter ditado a escolha deste local: “o território do Bairro foi eleito por reunir uma série de condições urbanísticas, arquitetónicas e logísticas (...) particularmente favoráveis à concretização do Festival” (CMLb, 2016).

Como se analisará adiante, estas preexistências espaciais terão contribuído para a atractibilidade do bairro Padre Cruz enquanto agregador de arte urbana. A coerência do local em termos visuais e a existência de empenas vazias de grande e média dimensão, parecem providenciar um certo carácter de cenário particularmente adequado a um evento desta natureza.

O festival acontece durante duas semanas, com uma intensa agenda de execução de obras de arte. Vários artistas trabalham em simultâneo, trazendo os seus imaginários e estéticas próprias, já conhecidas e aplicadas noutros locais, aos espaços concretos do bairro Padre Cruz, que lhe serve de recipiente passivo, não obstante alguma interação com o espaço e com os moradores (Kwon, 2002; Elias & Marques, 2016). Sobre andaimes ou plataformas elevatórias nas fachadas mais altas (Slap, Aka Corleone, Mr. Dheo, entre outros), os artistas usam spray, e/ou pintam de forma mais clássica a rolo, ou com trinchas e pincéis. Alguns, criam obras escultóricas em cimento (Robert Panda), ou reúnem elementos das mais díspares proveniências e criando esculturas em *trompe-l'oeil* (Bordalo II). Novas formas e cores passam a habitar empenas vazias do bairro, algumas bastante degradadas.

193



Figura 3 (esquerda) - Mural de Aka Corleone realizado no âmbito do festival Muro (bairro novo).

<https://www.facebook.com/galeriadearteurbana/photos/a.1327655380588916.1073742124.221215817899550/1327669790587475/?type=3&theater>

Figura 4 (direita) – Mural de Slap realizado no âmbito do festival Muro (bairro novo).



Figura 5 – Assemblage de Bordalo II, realizada no âmbito do festival Muro (bairro novo).

Fonte: <http://www.tsf.pt/cultura/arte/interior/muro-levou-a-arte-urbana-ao-bairro-padre-cruz-5204628.html>

A localização dos murais do festival o Muro privilegia as zonas mais antigas do bairro: cerca de quarenta intervenções permanentes no bairro antigo, nos edifícios de 2 pisos, contrastando com cerca de dez, de muito maior dimensão na zona nova, em edifícios de 5 a 6 pisos. Algumas intervenções de pequena escala realizam-se ainda com crianças e idosos, no âmbito de workshops de arte urbana.

Os murais do festival contribuem inquestionavelmente para a melhoria do aspeto do edificado, em particular no bairro antigo, sem, contudo, debelar as suas más condições de habitabilidade e a degradação. O festival atua a outros níveis, trazendo turistas e animando a vida cultural do bairro. Nos relatos do evento feitos a posteriori salienta-se, a esse respeito, o seu poder transformador. Os vários artistas do festival envolvem-se com população do bairro que, após alguma resistência inicial, acaba por aderir ao programa e testemunhar o processo de execução das obras, assistindo com deslumbramento ao surgimento dos vários murais, um após outro. No final, reportam-se pedidos dos moradores de mais intervenções em mais edifícios.

É de sublinhar o esforço de concretização de tantas obras de arte urbana em tão pouco tempo – cada mural realiza-se em poucos dias -, um *tour de force* que terá necessariamente dependido do contributo e do envolvimento de vários agentes, mas em que seguramente se destaca a competência dos artistas, na rapidez de execução, no virtuosismo e domínio da escala.

Variadas que são nas suas propostas plásticas e pictóricas – contemplando mesmo, pontualmente, uma deliberada linguagem abstracta (Felipe Pantone, por exemplo) ou uma abordagem mais conceptual ironizando sobre a própria encomenda de street art (Mathieu Tremblin) -, pode afirmar-se que a figuração é recorrente nas intervenções realizadas no âmbito do festival o Muro, característica porventura predominante na arte urbana atual.



Figura 6 – Mural de Pantone realizado no âmbito do festival Muro (bairro antigo). Fonte: própria.



Figura 7 – Mural de Mathieu Tremblin realizado no âmbito do festival Muro (bairro antigo).

Fonte: <https://www.facebook.com/galeriadearteurbana/photos/a.1327655380588916.1073742124.221215817899550/1327669747254146/?type=3&theater>

Grande destaque é dado à representação do corpo e rosto humano, Draw e Contra, Violant, Alexandre Alonso, entre outros], por vezes muito ampliado, acompanhando a dimensão das fachadas, que se traduz em propostas de grande espetacularidade e adesão emocional imediata [Telmo Miel & Pariz One, Mr. Dheo, entre outros].



Figura 8 – Mural de Telmo miel & Paris One realizado no âmbito do festival Muro (bairro novo). Fonte: própria.



Figura 9 – Mural de Mr.Dheo realizado no âmbito do festival Muro (bairro novo). Fonte: própria.

Se estes são consabidos recursos de uma linguagem artística hoje onnipresente nas cidades e que será, porventura, a expressão mais comum da era digital, há entre estas intervenções pontuais referências ao universo plástico lisboeta, o azulejo (Slap, AddFuel).



Figura 10 – Mural de Add Fuel realizado no âmbito do festival Muro (bairro antigo). Fonte: própria.

Estas, decorrem, não de uma intenção de adequação ao local, mas do próprio imaginário e estilo dos artistas, como se referiu. Prática comum entre os artistas urbanos, é, como se sabe, a criação e repetição de uma mesma linguagem pictórica e por vezes de uma mesma temática em vários locais, criando um estilo claramente reconhecível. O seu valor aumenta em função do maior e mais diverso número de locais em que se implanta e a sua divulgação é exponenciada pela internet (Irvine, 2012).

Assim acontece também no bairro Padre Cruz. Grande parte das intervenções realizadas por ocasião do festival Muro_Lx2016 dialogam com outras similares, previa e posteriormente executadas noutros locais pelos seus autores. O bairro, antes “vazio”, passa a estar povoado de imagens que circulam paralelamente na internet.

O festival teve um grande êxito e repercussão mediática e institucional. Num dos últimos dias a visita do Presidente da República – que inclusivamente participa na pintura de um mural – sanciona o evento (PRP, 2016).

O PROJETO STREET ART CARNIDE - CRIAR MUDANÇA ATRAVÉS DA ARTE URBANA – 24 DE JUNHO A 31 DE JULHO DE 2016

Enquanto se definia o projeto do festival o Muro, cuja preparação terá durado cerca de um ano, corria no mesmo sentido uma proposta semelhante para o mesmo bairro. Em junho de 2015, partia de duas associações locais – *a Boutique da Cultura e a Crescer a Cores* – o projeto *Street Art Carnide - Criar Mudança através da arte urbana*, um projeto descrito como um “projeto de intervenção artístico e social”. Candidato ao programa de financiamento BIP-ZIP – Bairros e Zonas de Intervenção Prioritária de Lisboa, o projeto é uma das propostas mais votadas e aprovada (Quaresma, 2016:4).

O início do projeto terá acontecido em outubro de 2015, embora a concretização das obras tenha acontecido entre 24 de junho e 31 de julho de 2016, pouco mais de um mês depois do festival *O Muro*. Em pouco tempo, o bairro Padre Cruz conheceu assim duas vagas sucessivas de execuções de murais de grande dimensão.

Os argumentos em defesa do novo projeto centram-se agora essencialmente no potencial de abertura ao mundo que pode trazer ao bairro, sublinhando o seu caráter periférico. O seu objetivo é o de:

197

"...levar a arte até às pessoas, até às suas ruas, até às suas casas. Ir até às ruas, parar nas ruas, ver arte nas ruas! O Bo. Padre Cruz é um 'ponto na ponta da Cidade' precisa de ser atrativo, de ter criatividade para se integrar de forma plena na malha e na vida da Cidade. Precisa de se abrir, ainda mais, à Cidade e de se deixar 'invadir' diariamente por 'estrangeiros', por 'amigos de longe e de perto' que venham conhecer o seu passado, a sua história, as suas vivências, as suas gentes e agora arte urbana espalhada pelas ruas. A arte urbana abre assim as portas do bairro à cidade, abre mentalidades, cria novos desafios... instala uma nova vida no Bairro." (Quaresma, 2016:4)

Partindo do movimento associativo, este projeto reclama-se mais centrado na realidade social do bairro e na necessidade da sua integração na cidade, que num intuito de colocar Lisboa numa rede mundial de capitais de arte urbana.

O novo programa de intervenção artística no bairro Padre Cruz vem acrescentar aos cerca de cinquenta murais realizados pouco antes no festival *O Muro*, outros trinta, mas agora quase sempre de grande dimensão. O programa contemplou ainda intervenções em equipamentos locais, como escolas e posto de limpeza, envolvendo alguns dos jovens residentes no bairro como co-autores e executores.



Figura 11 – Mapa de intervenções artísticas realizadas no âmbito do programa Street Art Carnide – Criar Mudança através da arte urbana. Fonte: QUARESMA, Paulo, Street Art Carnide - Criar Mudança através da arte urbana, Lisboa: Crescer a Cores e Boutique da Cultura ed. (2016).

Diferentemente daquele festival, este programa não contemplou instalações ou assemblages urbanas, apostando na pintura em grande escala. A escolha dos artistas - Nomen, Utopia, Marcio Bahia, Smile, Skran, entre outros - já não se confia a programadores e curadores externos, mas é da responsabilidade das próprias associações envolvidas. Os critérios de seleção parecem agora ter sido os da variedade de percursos e experiências, com artistas com formação académica ou autodidatas, de idades diversas.



Figura 12 – Mural de Nomen realizado no âmbito do programa *Street Art Carnide – Criar mudança através da arte urbana* (bairro novo). Fonte: própria.



Figura 13 - Mural de Smile realizado no âmbito do programa *Street Art Carnide – Criar mudança através da arte urbana* (bairro novo). Fonte: própria.



Figura 14 - Mural de Utopia realizado no âmbito do programa *Street Art Carnide – Criar mudança através da arte urbana* (bairro novo). Fonte: própria.

Domínio da representação em grandes dimensões, figuração preferencial do corpo humano, temática facilmente identificável e empática com o observador, virtuosismo técnico, performatividade da execução com auxílio de gruas e meios de projeção do desenho na parede integraram, uma vez mais, os ingredientes de êxito do projeto.

No entanto, se comparadas às obras resultantes do festival *Muro_Lx2016*, o conjunto das obras resultantes deste programa é menos variado nas tipologias de intervenção, é menos experimental e apresenta uma linguagem plástica mais consensual [a obra de Gréc&Hyte é porventura a exceção].

Retoma-se, novamente, a tónica na figuração, com ênfase na representação do corpo humano, rosto ou expressão facial.

O carácter de programa e a rapidez de execução não permitem a articulação das propostas entre si, que surgem como discursos autónomos justapostos no espaço do bairro. As propostas visuais estão novamente mais relacionadas com as agendas e universos plásticos dos artistas que com o contexto físico de atuação [Kwon, 2002; Elias & Marques, 2016].

Uma exceção a esta regra será a pintura de Raps, que representa o próprio bairro, numa interpretação onírica dos edifícios do bairro novo, claramente reconhecíveis nas suas cores originais e incluindo mesmo, em amigável citação, as pinturas de Utopia realizadas neste mesmo festival.



Figura 15 – Mural de Raps realizado no âmbito do programa *Street Art Carnide – Criar mudança através da arte urbana* (bairro novo). Fonte: própria.

200

Contrariamente ao festival *Muro_Lx2016*, a sua implantação urbana privilegia as zonas mais recentes do bairro, onde se realizam vinte e quatro intervenções permanentes contrastando com apenas oito no bairro antigo. É também evidente uma concentração de obras junto de um dos principais acessos viários ao bairro – rua Professor Pais da Silva – ocupando empenas de grande dimensão (5 ou 6 pisos), procurando máxima visibilidade e como que disputando a atenção do transeunte.



Figura 16 – Murais de Observ, Smile e Márcio Bahia realizados no âmbito do programa *Street Art Carnide – Criar mudança através da arte urbana* (rua Professor Pais da Silva, bairro novo). Fonte: própria.



Figura 17 – Murais de Utopia, Riscacomoquehá e Smile realizados no âmbito do programa Street Art Carnide – Criar mudança através da arte urbana (rua Professor Pais da Silva , bairro novo). Fonte: própria.

Em cerca de três meses o bairro acolhe cerca de oitenta murais (e o número continua a crescer). Tenta-se acrescentar ao epíteto de “maior bairro de habitação social da Península Ibérica”, o da “maior galeria de Arte Urbana” da Europa, o que doravante lhe traz inúmeros turistas e visitantes.

Como se conformou, nos seus incompletos 60 anos de existência este enorme cenário urbano que se presta a acolher tão numerosas e díspares manifestações de pintura mural?

O BAIRRO ANTIGO

O bairro do Padre Cruz edificou-se *ex nihilo* numa zona rural, a antiga Quinta da Penteeira, no limite noroeste da cidade de Lisboa, mais concretamente no extremo norte da freguesia de Carnide, e no limite entre os concelhos de Lisboa e Loures (ou Odivelas, depois de 1998). Limitada a norte por um declive geográfico muito acentuado e por uma estrada militar, fronteira territorial e fiscal (desde 1895) era uma terra de limite e, excetuando o Quartel da Pontinha (atual Regimento de Engenharia nº1), escassamente edificada (Freitas, 2013:20).

A CML adquire os terrenos em 1958 com a finalidade expressa de edificar o “Bairro das casas desmontáveis da Quinta da Penteeira”. Embora bastante desfasado do seu tempo histórico, o bairro a construir integrava o programa inicialmente designado de “Casas Desmontáveis” instaurado em 1938 (Dec. Lei nº 28 912). Bairros de caráter provisório, remediavam os danos colaterais de uma cidade em acelerada urbanização, realojando temporariamente (definitivamente, na verdade) populações cujas anteriores habitações eram demolidas para dar seguimento a importantes obras públicas em curso no centro da capital.

Erguidos em zonas limítrofes - no caso do bairro Padre Cruz, na mais distanciada periferia relativamente ao centro da capital – os bairros de casas desmontáveis, obedeciam a uma lógica de segregação espacial das populações vulneráveis e de menores recursos.

Por outro lado, embora construídas com materiais descartáveis e de baixo custo, as casas desmontáveis eram sempre vivendas unifamiliares com logradouro, alinhadas entre ruas estreitas, insistindo num cenário de aldeia que constituía o modelo arquitetónico e urbanístico de eleição na habitação de promoção pública no Estado Novo (Marques, 2004).

Em 1959, quando a *primeira fase de construção* deste bairro arranca, o programa de casas desmontáveis é já muito criticado e outros modelos urbanos e arquitetónicos orientam a produção de habitação na

cidade. Nesse mesmo ano criava-se o GTH – Gabinete Técnico de Habitação, na CML, que dá continuidade à edificação de Olivais Norte, seguindo os princípios da Carta de Atenas e inicia pouco depois o plano de Olivais Sul, já em revisão crítica dos princípios daquele documento (Marques, 2012).

Obedecendo a um programa estagnado no tempo, erguem-se as primeiras habitações de caráter provisório, em chapa de fibrocimento (lusalite) e madeira. Acentuando o seu caráter frágil e precário, as fachadas não são planas, mas bizarramente onduladas.



Figura 18 - Casas desmontáveis no bairro da Quinta da Penteeira (atual bairro Padre Cruz). Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa, Coleção Artur Bastos Inácio, PT-AMLSB-CMLSBAH-PCSP-004-AIB-000243. <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/>

202 Os seus primeiros moradores são alvo de um segundo realojamento: vêm, na sua maioria, de um outro bairro provisório, o bairro da Quinta da Calçada, então demolido para se construir a Cidade Universitária. Embora, em relação às anteriores construções provisórias, a propaganda municipal elogiasse a introdução de “melhorias”, os custos de manutenção destas habitações são no entanto muito elevados, o que leva a que se estude imediatamente uma forma de construção em alvenaria que se vai aplicar no resto do bairro (Freitas, 2013:28).



Figura 19 - Casas térreas de alvenaria no bairro da Quinta da Penteeira (atual bairro Padre Cruz). Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa, Coleção Artur Bastos Inácio, Arquivo Municipal de Lisboa, PT-AMLSB-CMLSBAH-PCSP-004-AIB-000255. <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/>

Inicialmente estas construções de alvenaria mantêm o modelo de casa térrea com logradouro próprio, para logo depois se edificarem em duplex “com um aspecto arquitectónico um pouco mais evoluído e agradável e ao mesmo tempo mais económicas”. A implantação das bandas em duplex já não se faz paralelamente às ruas, mas obliquamente, agrupadas em bandas paralelas entre si. As casas são pintadas de cores alternadas e pequenas ruas pedonais se definem entre elas, por vezes muito estreitas. Vistas do céu, ou em mapa, evidenciam uma malha urbana regular e apertada.

Como é comum nos bairros de habitação social dos primeiros anos do Estado Novo o espaço público de encontro é praticamente inexistente. Predominam as ruas pedonais, principalmente entendidas como locais de circulação, e embora o espaço livre compense a exiguidade do interior das casas, esse espaço livre é na sua quase totalidade repartido em logradouros de habitações, progressivamente vedados.



Figura 20 - Casas térreas de alvenaria no bairro da Quinta da Penteeira com logradouros vedados e anexos (atual bairro Padre Cruz). Fonte: própria.

203

Embora se considerasse sempre este um bairro provisório, nesta *segunda fase de construção*, entre 1960 e 1962, constroem-se mais 917 habitações unifamiliares de alvenaria. Nas bandas em duplex abandonam-se os últimos resquícios de ruralidade. A linguagem arquitetónica é moderna, simplificada. As fachadas brancas rematam-se com faixas de cor, geralmente amarelo (ou verde, nas bandas a oeste da rua Rio Alcoa).



Figura 21 - Casas de alvenaria no bairro da Quinta da Penteeira – bandas em duplex (atual bairro Padre Cruz). Fonte: própria.

Em 1961, pouco depois do início da construção do bairro a Repartição de Obras Municipais solicita à Comissão de Toponímia nomes para os seus arruamentos. Após alguma ponderação sugere-se que “sejam denominados com nomes de rios portugueses, sendo atribuídos aos arruamentos principais os nomes dos maiores rios e, tanto quanto possível, os seus afluentes aos arruamentos circunvizinhos” (CML, 2000:251), o que acabaria por ficar estabelecido.

No total, nestas primeiras fases de construção com edifícios desmontáveis, e de alvenaria de 1 e 2 pisos, o bairro ocupa cerca de 18 hectares, com 1115 fogos. A dimensão do bairro e o seu elevado número de moradores, o isolamento a que se encontram e a distância a que estavam relativamente aos centros da cidade levou a que o município previsse e edificasse uma série de equipamentos de apoio, excedendo em muito o que era habitual neste tipo de unidades urbanas.

Na sua maioria estes equipamentos - a sede do “Clube de Futebol Os Unidos”; a escola primária nº 167; o mercado e a capela - foram inaugurados em 1962, com grande aparato propagandístico e sempre com cerimónias muito participadas.

O próprio bairro tem uma inauguração oficial a 17 de novembro de 1962, com a criação de uma carreira de autocarro (o nº41, benzido na inauguração) (Freitas, 2013). As comemorações do centenário do nascimento do Padre Cruz (1859-1948) dão o mote a que este seja o patrono do bairro, anteriormente designado como bairro da Quinta da Penteeira (aludindo ao topónimo original) ou como bairro de “Casas para Pobres de Carnide”.

Embora a encomenda de obras de arte pública fosse muito escassa ou inexistente nos bairros destinados às populações mais desfavorecidas (Marques, 2004), surgindo geralmente vinculada a edifícios de equipamentos municipais (Marques, 2012; Marques & Elias, 2015) este bairro merece aos olhos da edilidade um tratamento distinto.

204

Desde 1961 que estava prevista a execução de um busto do Padre Cruz pelo escultor Martins Correia, com a finalidade expressa de se implantar no jardim junto à capela de Nossa Senhora de Fátima (CML, 1961). Este busto, integrado num plinto com tratamento escultórico, seria inaugurado em 1967, uma vez mais com grande pompa, no único espaço público ajardinado e de permanência no bairro.



Figura 22 - Inauguração do busto do Padre Cruz, escultor Martins Correia, 1967.

Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa, Coleção Armando Serôdio. PT/AMLSB/CMLSB/PCSP/004/SER/S04513. <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/>

Em meados da década de 1970 acrescentam-se ao bairro os primeiros prédios de realojamento de 5 andares, atualmente com fachadas cor-de-rosa, no topo norte do bairro. (Freitas, 2013:73). Com o passar do tempo, não apenas vão proliferando anexos de todo o tipo nas casas de piso térreo, como as próprias habitações se degradam acentuadamente. Esta situação verifica-se em particular nas casas de lusalite, que virão a ser demolidas durante a década de 1980 (Freitas, 2013:96) realojando -se os moradores no "bairro novo".

O BAIRRO NOVO – FASES 1 E 3

Um novo momento de construção surge na década de 1980. O já referido GHT – Gabinete Técnico de Habitação é agora o organismo responsável pelo plano do novo bairro Padre Cruz, aprovado em 1981, que estende a antiga área edificada no sentido noroeste. O novo plano de urbanização é de autoria da arq. Rosa Leitão, sendo o arq. Sousa Afonso responsável por uma área reduzida na cintura de proteção ao quartel da Pontinha.

O novo bairro vai desenvolver-se segundo premissas completamente diferentes relativamente ao bairro anteriormente edificado. Os pressupostos deste novo plano assentam na retoma do quarteirão como matriz do ordenamento urbano, na criação de centros, no uso de uma linguagem urbana tradicional, com ruas, alamedas e praças e na valorização dos espaços públicos.

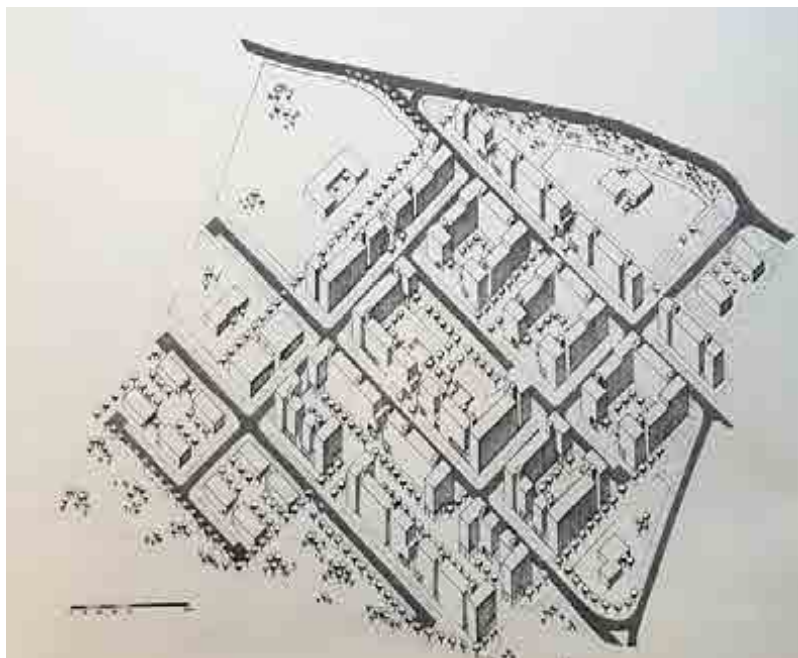


Figura 23 - Bairro novo – Plano de urbanização 1981 – perspetiva.

Fonte: LEITÃO, Rosa. Plano de Urbanização do Bairro Padre Cruz. In Boletim do GTH - Realojamento. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. V. 6, nº 39/40 (2º sem. 1980/1º sem. 1981).

Acentua-se a imagem citadina, ampliando em muito a altura do edificado relativamente ao bairro anterior e, significativamente, altera-se também a sua ambiência cromática. Ladeando o bairro antigo, em que agora prevalece o branco, temos uma área edificada de muito maiores dimensões, em que predominam cores quentes, amarelo torrado, laranja e verde ácido.

Da leitura da memória descritiva do plano de urbanização inicial, assim como das publicações que foram acompanhando a sua edificação, evidencia-se como preocupação recorrente a qualificação urbana e a procura de um equilíbrio entre unidade e diversidade, decorrente das várias modalidades de combinação dos projetos tipo de edifício e do seu tratamento cromático e formal (Leitão, 1981, 1986, 1990, 1996, 1997, 2000).

O plano estabelece uma malha ortogonal de vias, estruturada por dois eixos principais - um eixo Norte -

Sul, com um grande declive, e um eixo Este Oeste, de nível, que se prolonga pelo bairro antigo. O novo bairro divide-se em três áreas distintas e hierarquicamente diferentes – central, intermédia e limítrofe (Leitão, 1981: 250).

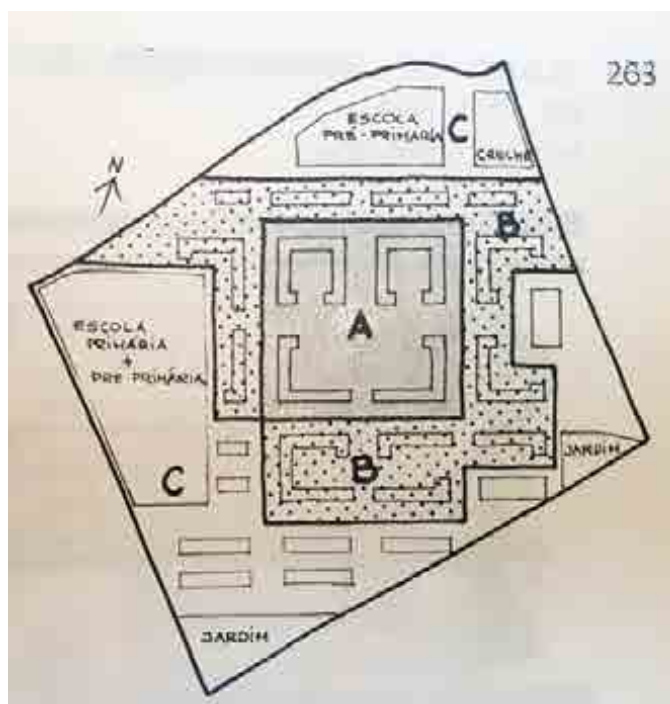


Figura 24 - Áreas central, intermédia e limítrofe. Fonte: LEITÃO, Rosa. Bairro Padre Cruz. In Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. V. 7, nº 50/51 (1986).

Contrariando a uniformidade do bairro antigo, esta área central deve atrair a si a vida social do bairro, apresentando um conjunto de espaços públicos de qualidade e com caráter de permanência. Os edifícios de 7 e 8 pisos, em forma de U ou de L, conformam duas praças em frente a uma praça alongada, criando um conjunto de praças dialogantes entre si. Conformam ainda alamedas, que se prolongam também para a área intermédia. Na área limítrofe existem, além das vias de circulação, espaços públicos verdes, de contornos mais indefinidos e que não são conformados pela morfologia dos edifícios.

As vias são na sua maioria partilhadas pelos peões e automóveis embora o plano salvaguarde serem consideradas “elementos de qualificação urbana e não só como suportes de circulação viária” (Leitão, 1981). Definem-se vários percursos pedonais possibilitando, se necessário, o atravessamento dos edifícios, e privilegiando a ligação entre equipamentos e a permanência nas praças centrais, aliás atravessadas por uma ampla “alameda de peões”.

Vários equipamentos são previstos desde o início, ora integrando os pisos térreos dos edifícios – de caráter comercial, que deveriam acompanhar o próprio crescimento do bairro, nem sempre concretizados -, ora implantando-se como edifícios isolados nas zonas limítrofes – equipamento escolar, comercial e social.

O cumprimento deste plano inicial sofreria, no entanto, momentos de impasse e ajustes, decorrentes não apenas de alterações legislativas relativas à habitação social, mas também dos vários pressupostos do planeamento para esta área da cidade em curso na CML. Nos terrenos envolventes, expectantes de intervenção e já então parcialmente integrados na reserva ferroviária proposta pelo Plano Diretor da Cidade, pensou-se por exemplo a construção de uma terceira circular, ou de um parque periférico, que foram condicionando ou inviabilizando algumas possibilidades de ocupação do território.

Deste plano inicial – que viria a considerar-se a fase 1 – houve duas possibilidades de expansão posteriores, fases 2 e 3. Destas, a segunda fase, proposta em 1991 (Leitão, 1991) nunca seria concretizada.

Novas recomendações relativamente ao dimensionamento das áreas de habitação (portaria 580/83) vem obrigar a vários ajustes ao plano inicial, repercutindo-se na tipologia dos edifícios e na morfologia do conjunto. Mantêm-se, no entanto, os princípios gerais do plano inicial (Leitão, 1986: 261, 262).

Permanece a divisão em três áreas, diminuindo embora a cêrcea dos edifícios da zona central, agora limitada a um máximo de 6 pisos, tal como em toda a área do plano. Mantém-se a ênfase na qualificação e caracterização do espaço público, através da criação de praças e alamedas e definição de áreas verdes.

Mantém-se também o referido sistema de praças comunicantes, embora com algumas alterações na forma do conjunto. O projeto de espaços exteriores, incluindo o desenho de pavimentos, é da autora do plano e particularmente cuidado. Verifica-se uma vez mais a preocupação em manter unidade na diversidade: uma mesma linguagem baseada no uso de formas geométricas simples é usada nas quatro praças, embora sempre diferentes entre si.

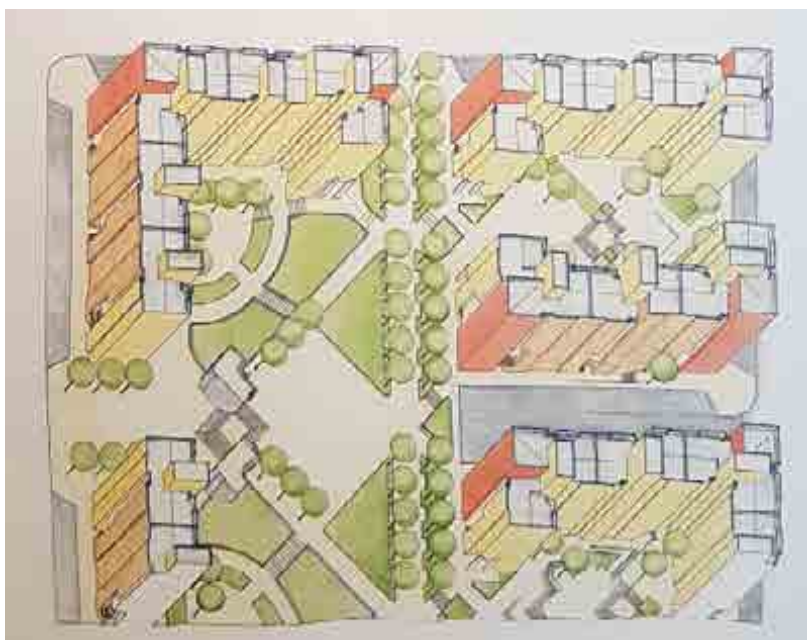


Figura 25 - Estudo de espaço público – praças centrais e alameda de peões.

Fonte: LEITÃO, Rosa. Projecto tipo A e B, Bairro Padre Cruz – Fase 1 (Projetos do PIMP realizados no DCH). In Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. nº 52 (1990).

Reconhecem-se, como elementos de particular importância para a qualificação e caracterização do espaço público, as fachadas dos edifícios e a cor do edificado (Leitão, 1990: 71). Também aqui se verifica um cuidado no estabelecimento de critérios que, ora uniformizam todo o espaço, com base em elementos comuns, ora o diversificam.

O elemento unificador em todo o conjunto é um revestimento a mosaico cerâmico - Pavigrés de cor “osso” - que não apenas é o ponto de partida para toda a escolha de cores, ou a cor base a partir de qual todas as outras se afinam, mas funciona como elemento que medeia a relação das cores entre si e das áreas de cor e os outros elementos edificados (pavimento, caixilharias, etc.)



Figura 26 (esquerda) - Bairro em construção, com as cores iniciais – Laranja, Amarelo torrado e mosaico de cor "osso". Fonte: LEITÃO, Rosa. Projecto tipo A e B, Bairro Padre Cruz – Fase 1 (Projetos do PIMP realizados no DCH). In Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. nº 52 (1990).

Figura 27 (direita) - Bairro em construção, com as cores iniciais – interior de uma praça. Fonte: LEITÃO, Rosa. Projecto tipo A e B, Bairro Padre Cruz – Fase 1 (Projetos do PIMP realizados no DCH). In Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. nº 52 (1990).



Figura 28 - Bairro em construção, com as cores iniciais – interior de uma praça.

Fonte: Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. nº 54 (1996).

A diversidade cromática do conjunto assenta por seu turno, num conjunto de critérios para atribuição de cor: os edifícios no interior das praças são amarelo torrado, os edifícios de cantos, mais elevados, cor de laranja e os que ladeiam as ruas, verde ácido.

"A estrutura da cor, ao se sobrepor ao discurso estabelecido pelos diversos elementos desta área do Plano (Edifícios, Ruas, Praças, Alamedas) surge como redundância «decompondo» cada edifício consoante a sua quota-parte na definição de cada um dos outros elementos e evidenciando as interrelações destes." (Leitão, 1990:71)

A cor é assim parte de uma linguagem espacial e não arbitrariamente definida, nem apressadamente escolhida. Reforça a lógica geradora do espaço e contribui para a sua qualificação, diferenciando ambientes de permanência e de circulação.

Na edificação do bairro, as cores usadas não são de catálogo, resultam de “afinação em obra” e são sempre afinadas como um todo, em conjunto, tendo por base o referido mosaico cerâmico que as separa (Leitão, 2003).

O desenvolvimento do novo bairro deveria obedecer na sua totalidade a estes critérios cromáticos, excetuando a zona limítrofe na proximidade do Regimento de Engenharia nº1, onde se constroem edifícios de 3 pisos, em banda (com o chamado projeto matriz L, de autoria do arq. Sousa Afonso) e com outras premissas arquitetónicas e cromáticas.

A primeira fase, que corresponde a este plano inicial, edifica-se entre 1988 e 1996 e uma terceira fase, que obedece nos princípios gerais ao plano inicial e o prolonga a sudoeste, edifica-se entre 1997 e 2000.



Figura 29 - Bairro Padre Cruz – 3ª fase – vista do alçado sudeste. LEITÃO, Rosa. Bairro Padre Cruz – 3ª fase. In Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. nº 56 (2000).

209



Figura 30 - Vista aérea do bairro Padre Cruz – fase 1 concluída. Edifício de apoio social (atual centro cultural edificado). Fonte: LEITÃO, Rosa. Bairro Padre Cruz. In Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. nº 54 (1996).

Depois de construído, o bairro Padre Cruz ocupa cerca de 38 hectares e alberga cerca de 8500 habitantes (1115 fogos no bairro antigo; 1018 fogos no bairro novo – fase 1 e 272 fogos no bairro novo – fase 3).

Alguns equipamentos importantes vieram edificar-se, como o atual centro cultural, em 1997, e posteriormente uma escola básica 2/3, uma escola primária e um centro social polivalente, muito recentemente. As atribuições toponímicas do bairro novo são também muito diferentes das do bairro antigo: em vez dos rios de Portugal, nomes de professores universitários ilustres.

No entanto as vicissitudes no cumprimento das premissas cromáticas do plano inicial acabam por acontecer. Com o passar do tempo as sucessivas empreitadas de manutenção e reparação começam a não respeitar as cores iniciais (Leitão, 2003). O amarelo torrado usado na “alameda de peões” substitui-se por um tom areia, inviabilizando a uniformidade cromática do interior daquele conjunto de praças. A dificuldade em fazer repintar edifícios recentemente intervencionados com a única finalidade de repor o tom inicial do projeto leva a que esse tom “areia” acabe por prevalecer, desvirtuando o plano original.

Também o festival *Muro_Lx2016* e o projeto *Street Art Carnide* vieram acrescentar ao bairro muitíssimas novas cores, ao que parece, sem intenção de diálogo com as cores pré-existentes. Novos murais preenchem empenas inteiras com um discurso visual autónomo destacado do edificado.

CONCLUSÃO

Não apenas o facto de se tratar de um bairro municipal, com uma forte vida associativa, terá justificado a escolha do bairro Padre Cruz para realizar estes eventos: a sua morfologia urbana e arquitetónica favoreceu seguramente a sua realização.

210

O bairro Padre Cruz, tal como o conhecemos hoje, resultou da aplicação de dois planos unitários e de uma edificação massiva em momentos chave - 1959-1962 (bairro antigo), 1988-1996 (bairro novo, fase 1) e 1997-2000 (bairro novo, fase 3). Cada um desses planos decorre de pressupostos urbanos, arquitetónicos e cromáticos muito diversos, que evoluem com o tempo. De uma certa ideia de aldeia que orientou a construção das primeiras casas de alvenaria no início dos anos 1960, a um bairro edificado em altura e com grande variedade de espaços públicos, caracterizados pela cor, em finais da década de 1980.

Na sua diversidade, ambas as zonas se constituem como microcosmos que se prestam ao carácter programático deste tipo de encomenda: várias obras comissionadas em simultâneo a vários artistas, que as realizam num curto espaço de tempo, no contexto de um festival ou de um programa de arte urbana.

A repetição de projetos tipo, mesmo que mitigada pelo uso da cor no bairro novo, gerou uma certa regularidade e monotonia, a cujo combate estas obras se prestam. Por outro lado, essa regularidade e monotonia facilmente dão ao edificado um certo carácter de cenário, que se assume como um pano de fundo contra o qual as obras se destacam, sem disputar atenção com outros elementos urbanos.

A repetição de projetos tipo providenciou também empenas de topo de igual tamanho, cegas ou com reduzidos vãos, que se podem facultar aos vários participantes em pé de igualdade. No bairro novo, empenas grandes e enquadramentos cenográficos possibilitados pela maior dimensão do edificado e da amplitude dos eixos viários. No bairro antigo, em escala mais intimista, fachadas de menor dimensão, mas muito mais degradadas, onde uma pintura (mesmo que não artística) era muitas vezes já necessária.

Os dois eventos tiveram, no entanto, abordagens diferentes na sua relação com o bairro. O festival *Muro_Lx2016*, embora assumindo uma ambição de repercussão internacional, privilegia a zona antiga e mais degradada, intervindo essencialmente nas empenas de topo das bandas de duplex, muitas vezes em casas

devolutas. As obras, de várias dimensões e linguagens, estão geralmente orientadas para as estreitas vias de circulação automóvel. Atuam cerzindo o espaço, criando pequenos epicentros de cor.

O programa *Street Art Carnide* privilegiou a visibilidade máxima das suas intervenções, na quase totalidade situadas no bairro novo, ao longo das principais vias de acesso e atravessamento. Lado, a lado, como que rivalizando, entre si.

Algumas áreas parecem mais impermeáveis a estas intervenções: as bandas de 5 pisos no topo norte (onde apenas há uma intervenção no âmbito do programa *Street Art Carnide - Criar mudança...*) e a zona de bandas de 3 pisos nas imediações do quartel da Pontinha, onde parece não haver nenhuma pintura, talvez por já ter fachadas polícromas.

Muitas cores vieram agitar a criteriosa carta de cores pensada para o bairro novo, relativizando intervenções de manutenção anteriores que insensivelmente substituíram “amarelo torrado” por “areia”. Muitas cores vieram também somar-se ao velho branco que acabou por prevalecer, apesar de todas as cores dos materiais que, em combinações inesperadas, compõem anexos e vedações no bairro antigo.

É inegável que os moradores ficaram muito satisfeitos com as pinturas do seu bairro. Muitas imagens e algumas frases agora o povoam. O bairro ganhou lugar de destaque nos meios de comunicação, na internet, nos roteiros de arte urbana da cidade, que se afirma como uma capital internacional da *street art*. Vêm cada vez mais visitantes, muitos deles personalidades de relevo da vida política portuguesa. É inegável que tudo isto gera orgulho no bairro.

Desde os primeiros anos da sua curta vida do bairro Padre Cruz que os seus habitantes vêm compensar o isolamento e a segregação com inaugurações e cerimónias. Talvez a arte urbana, neste registo festivo e com este carácter programático, sirva hoje, uma vez mais, com outros argumentos e com outras intenções, um fim semelhante.

211

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, Sousa. Projecto matriz L, Bairro Padre Cruz – Fase 1 (Projetos do PIMP realizados no DCH). In Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. nº 52 (1990).
- CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Revista Municipal. Ano XXIII – N. 94. 3º trimestre de 1962.
- CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Revista Municipal. Ano XXVIII – N. 112/113. 1º e 2º trimestres de 1967.
- CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Actas da Comissão Municipal de Toponímia 1943-1974. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2000.
- CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Cultura e Lazer, Intervenção Social. «Começou o maior Festival de Arte Urbana da Europa». 30-04-2016 [Em linha]. Lisboa: CML [Consult. 20 Out. 2016] Disponível em <http://www.cm-lisboa.pt/noticias/detalhe/article/comecou-o-maior-festival-de-arte-urbana-da-europa>
- CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Info-Notícias – Carnide, Cultura e Lazer, Habitar. «Muro, um festival para celebrar a arte urbana». 29-04-2016 [Em linha]. Lisboa: CML [Consult. 20 Out. 2016] Disponível em <http://www.cm-lisboa.pt/noticias/detalhe/article/muro-um-festival-para-celebrar-a-arte-urbana>
- CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Anais do Município. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1961.
- ELIAS, Helena. Arte Pública das Instituições do Estado Novo. 2006. Tese de Doutoramento. Universidade de Barcelona.
- ELIAS, Helena; MARQUES, Inês. «Interventions in situ à Lisbonne : étude des cas d’Os Gémeos, de Vhils, de Bicicleta sem Freio et de Nunca». In Cahiers de Narratologie – Analyse et Theorie narratives - 2016 Street Art – 2 [Consultado 10-02-2017] Disponível em <http://narratologie.revues.org/7515>
- FRANCÊS, Bentes. Lisboa, o outro bairro. Os provisórios do Estado Novo. 1999. Lisboa: CML e Gebalis ed.
- FREITAS, Fátima. História e memórias do bairro Padre Cruz. Construir cidade à escala humana. 2013. Lisboa: Junta de Freguesia de Carnide ed.

GAUa. «1º fim de semana do MURO - Festival de Arte Urbana LX_ 2016» [registo vídeo] 05/05/2016 [Em linha]. Lisboa: Galeria de Arte Urbana da CML [Consult. 20 Jan. 2017]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LInvZBiSB8Y&t=2s>

GAUb. «Intervenções artísticas da última semana do MURO - Festival de Arte Urbana LX_ 2016» [registo vídeo] 17/05/2016 [Em linha]. Lisboa: Galeria de Arte Urbana da CML [Consult. 20 Jan. 2017]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OLe3tjLXK00>

GAUc. «MURO Festival de Arte Urbana LX_ 2016 – vídeo 3» [registo vídeo] 13/05/2016 [Em linha]. Lisboa: Galeria de Arte Urbana da CML [Consult. 20 Jan. 2017]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6XCZGcaUu3Y>

GAUd. «MURO Festival de Arte Urbana LX_ 2016» [registo vídeo] 06/05/2016 [Em linha]. Lisboa: Galeria de Arte Urbana da CML [Consult. 20 Jan. 2017]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IA5yZcnk1YY>

IRVINE, Martin. The Work on the Street: Street Art and Visual Culture. In The Handbook of Visual Culture. 2012. London & New York: Berg, 2012.

KWON, Miwon. One place after another. Site-specific art and locational identity. 2002. Cambridge Massachusetts: The MIT Press.

LEITÃO, Rosa. Bairro Padre Cruz – 3ª fase. In Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. nº 56 (2000).

LEITÃO, Rosa. Bairro Padre Cruz - Plano de ocupação proposta – CML- DCH (1991).

LEITÃO, Rosa. Bairro Padre Cruz. In Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. V. 7, nº 50/51 (1986).

LEITÃO, Rosa. Bairro Padre Cruz. In Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. nº 54 (1996).

LEITÃO, Rosa. Bairro Padre Cruz. In Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. nº 55 (1997).

LEITÃO, Rosa. Carta endereçada à Gebalis, 19 de dezembro de 2003. (2003).

LEITÃO, Rosa. Plano de Urbanização do Bairro Padre Cruz. In Boletim do GTH - Realojamento. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. V. 6, nº 39/40 (2ª sem. 1980/1ª sem. 1981)

LEITÃO, Rosa. Projecto tipo A e B, Bairro Padre Cruz – Fase 1 (Projetos do PIMP realizados no DCH). In Boletim do GTH. Lisboa: Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa. nº 52 (1990)

MARQUES, Inês. «A sereia, a varina e o governador de Macau». In OntheW@terfront, nº6, sept, 2004. [Consult. 20 Jan. 2017] Disponível em <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/viewFile/216974/289618>

MARQUES, Inês. Arte e Habitação em Lisboa 1945-1965, Cruzamentos entre desenho urbano, arquitetura e arte pública. Tese de doutoramento. 2012. Universidade de Barcelona.

MARQUES, Inês; ELIAS, Helena. «Arte e arquitetura modernas em Lisboa. Os espaços escolares primários da década de 1950». In Revista Rossio Estudos de Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, nº 4, 2015. ISSN 2183-1327. Disponível em http://www.cm-lisboa.pt/fileadmin/DOCS/Publicacoes/publicacoes-digitais/Revista_Rossio/rossio_estudos_de_lisboa_n_4.pdf

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA PORTUGUESA. Notícias. «Presidente da República Portuguesa visitou o Festival de Arte Urbana Lx_2016». 14-05-2016 [Em linha]. Lisboa: Presidência da República [Consult. 05 Abr. 2017] Disponível em <http://www.presidencia.pt/?idc=10&idi=106998>

QUARESMA, Paulo, Street Art Carnide - Criar Mudança através da arte urbana, Lisboa: Crescer a Cores e Boutique da Cultura ed. (2016).

SERAFIM, Teresa. «Bairro Padre Cruz quer ser a “maior galeria de arte pública da Europa”». In Público P3 magazine online. 17-07-2016. [Consult. 20 Out. 2016]. Disponível em <http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/21133/bairro-padre-cruz-quer-ser-maior-galeria-de-arte-publica-da-europa>

REFLECTIONS ON THE PRESENT SITUATION OF DIGITAL ARTIST MANIFESTOS

PAMELA GELDMACHER

Heinrich - Heine - University Dusseldorf

ABSTRACT

This article tries to focus on the status quo of digital artist manifestos and their public reception. As the Internet and Web 2.0 with its user-generated content have modified our way of communicating radically, it is a striking fact that prominent manifestos remain a rare artistic expression in that digital area. Therefore, this article will provide a short genealogy of artist manifestos, discuss its current situation in the public, and plead for its retransmission in the contemporary art circle.

KEYWORDS

(Digital) Artist Manifesto; Avant-garde; User-generated Content; Internet.

RESUMO

Este artigo procura estabelecer a situação actual dos manifestos artísticos digitais e a sua recepção pública. Como a Internet e a Web 2.0, com os seus conteúdos gerados pelos utilizadores, modificaram radicalmente a nossa forma de comunicar, não deixa de ser estranho que manifestos relevantes tenham uma expressão artística tão escassa no meio digital. Deste modo, este artigo elabora uma breve genealogia dos manifestos artísticos, discute a sua condição pública e defende a sua divulgação no círculo da arte contemporânea. 213

PALAVRAS-CHAVE

Manifesto Digital de Artista; Vanguarda; Conteúdo Gerado pelo Usuário; Internet.

INTRODUCTION

It was in 1966, when Allan Kaprow predicted in his *Manifesto* that due to the development of technological communication the term *art* would increasingly change (cf. KAPROW, 1966: 83). Since then, the Internet and Web 2.0 with its user-generated content have modified our way of communicating even more radically. Based on Kaprow's neo-vanguard manifesto, this article will look closely on the situation of manifestos today. Focussing on this special art form, it is remarkable that manifold political or journalistic manifestos can be found on the Internet, but there is a striking lack of digital artist manifestos by established contemporary artists or artist groups.

Before starting with the discussion about this issue, I would like to stress that talking about present digital circumstances is always risky, as the validity of facts cannot be taken for granted. Considering this assumption, my view on the digital distribution of artist manifestos is limited and contingent on certain technical preconditions. It is common sense that search engines like Google, Bing or Yahoo always provide their choice of hits that follow a complex combination of particular algorithms. On these grounds, an objective survey of all homepages that exist about a certain topic, here, manifestos, is quite difficult to reach. However, albeit the 'Digital Era' involves more than the 'Internet', it is nevertheless the field within our digitized environment that apparently implies the largest connectedness. Spreading news and facts via Internet for

example, is an established method to reach a global public. Therefore, it is remarkable that digital artist manifestos can be regarded as rarity. It is also a fact that if artists tried to publish their thoughts in form of a certain manifesto by using the Internet they could increase the generation of publicity immediately. Even more, global interaction via Web 2.0-modalities could help broaden the intention, the artist or the artist group wants to convey. Thinking of the 20th century and its main artist groups, the Dadaists, Futurists or Surrealists, their protagonists continuously produced manifestos and used the rebellious prose of that artistic form in order to deliver their public declarations in newspapers or flyers.

So why is this method of reaching the public not relevant anymore, although the entry requirements for digital platforms are less complicated in comparison to print media? Is it less interest in the (political) exchange with society, or the lack of major art movements in general? Or is the manifesto not flexible enough to convey the expressions of contemporary artists?

The last assumption is noteworthy, as a digital reactivation could counteract the absurdity of a static manifestation that is always an integral part of the structure of manifestos, even though at first glance manifestos try to work *against* any immobilization.

What I want to consider in this paper is this conflicting conspicuity. So what happens when manifestos are transferred to the data highway and can immediately be received by their recipients all over the world? And how could a proliferous discourse about the inherent issues be discussed afterwards?

In order to find answers, I will first of all give a short survey of function and (historical) form of manifestos and subsequently will lead over to a general discussion about digital artist manifestos.

Manifestos since the Avant-garde

For unfolding my thoughts, I would like to look back on the beginning of the 20th century:

214

*"DIE in the past
Live in the future.
The speed of the speed starts at the start.
BUT the future is only dark from the outside.
Jump into it – and it will EXPLODE from light."* [LOY, 1995: 83]

These lines were written in 1914 by Mina Loy, the short time love of Filippo Tommaso Marinetti and one of the few women of the Futurist Group. It can be stated that the manifesto was a crucial artistic form within the historical avant-garde at the beginning of the 20th century in order to reach public attention. In the course of the historical avant-garde, the manifesto was given the function of linking art and life, art and politics and art and society in an actionist manner. It was staged as "aesthetic and social practice" (FÄHNDEERS, 1997: 30), as Walter Fähnders says. Within the historical avant-garde, manifestos proved to be an opportunity to bring the artists' own demands to the public. In addition, playing with the original political character of manifestos offered the option of dealing with the present state of society in an artistic way. Besides, artists started to question the manifest as a form itself and undermined its ability of manifestation. Think of the ironic, absurd, or meaningless formulations of the Dadaists here. Or, remember José Sobral de Almada Negreiros with his manifesto from 1915, *Anti-Dantas*:

*"BASTA BUM BASTA!
A GENERATION THAT TOLERATES BEING REPRESENTED BY A DANTAS IS A GENERATION THAT WAS NEVER ONE! SHE IS A PACK OF POOR, UNWORTHY AND BLIND! SHE IS A BUNDLE OF CHARLATANS AND BETRAYED ONES AND BEARS ONLY UNDER ZERO!
DOWN WITH THE GENERATION!
DANTAS SHALL DIE, DIE! > PIM! [...]"* [ALMADA NEGREIROS de, 1997: 114].

De Almada Negreiros also played with the duality of every manifesto: Bringing up own ideas criticising the society on the one hand, but also caricaturing the manifestation of manifestos on the other.

In addition, most of the manifestations of the historical avant-garde included a variety of “discursively executed demands, willingness, and, if necessary, the crushing of opposing positions as mainstream” (Fähnders, 1997: 29). In many cases, however, manifestos became an actionist appeal with a live character. This liveness preserved its intense power through the moment of immediacy. It was Dada-artist Raoul Hausmann, who coined the term “PRÉsentismus” (HAUSMANN, 1995: 231) for this phenomenon. Manifestos were thus permeated with a performative consequence.

In contrast, Birgit Wagner speaks of a “resistance between the presence of the lived moment and the project of the creation of the new that should last beyond the lived moment” (WAGNER, 1997: 39). According to Wagner, manifestos are hermaphroditic and no longer work out today. For her, the manifesto is dead.

It is true that the artist manifesto no longer presents itself in the same variety as in the avant-garde and neo-avantgarde, especially since it has also been degenerated by deconstructivist readings. Nevertheless, the manifesto itself continues to exist. In his text from the year 2000, Fähnders refers to “a completely new, hitherto not yet explored way of manifesting [...] on the Internet, which spreads thousands of manifestations of non-professional users” (FÄHNTERS, 2000: 90).

Well-known German bloggers and Internet editors such as Sascha Lobo, Stefan Niggemeier or Mercedes Bunz drafted the first German Internet Manifesto in September 2009. The subtitle states How journalism works today. 17 claims. In this manifesto, the online experts attempt to explain journalism in the digital age (LOBO et al., 2009).

Six months later, Sabria David, Jörg Blumtritt and Benedikt Köhler followed with their *Slow Media Manifest*, in which the interdisciplinary trio presented their theses on sustainable Internet usage (DAVID et al., 2010). 215
These two most well-known examples of that time, however, are not explicitly artistic but scientific-journalistic approaches that try to discuss the medium which they were published in. They are examples of how manifestos have inspired the Internet debates inside and *outside* the medium itself.

In the United States, there was also an intense, moreover artistic discussion about the Internet in the 1990s, ensuing manifestos which were transferred to the World Wide Web. Mark Amerika is an example of this movement. In 1996 he published the *Avant-Pop Manifesto*, in which he proclaimed among other things:

“5. Avant-Pop artists welcome the new Electronic Age with open arms because we know that this will vastly increase our chances of finding an audience of like-minded individuals who we can communicate and collaborate with. [...] Instead, the future of writing will feature more multi-media collaborative authoring that will make itself available to hundreds if not thousands of potential associates around the world [...]. Can you imagine what The Futurists would have done with an Information Superhighway?” (AMERIKA, 1996)

Amerika's explanation does not only remind of the previously quoted Futurist Mina Loy, but also of what Allan Kaprow had in mind without knowledge of the Internet in his Manifesto, cited above:

“Contemporary art, which tends to ‘think’ in multimedia, intermedia, overlays, fusions and hybridizations, is a closer parallel to modern mental life than we have realized. [...] ‘Art’ may soon become a meaningless word. In its place, ‘communications programming’ would be a more imaginative label, attesting to our new jargon, our technological and managerial fantasies, and to our pervasive electronic contact with one another.” (KAPROW, 1966: 83)

The logic behind this is one that puts multimedia and technology into the focus of interpersonal relations. With Twitter, Vimeo, Facebook or Instagram, this “communications programming” has found its commercial masters. But what about art and its manifestos?

In the 1990s there were artists like Amerika or the art group Stuckists in London, who started their way into the public light through an Internet manifesto. And although we can state that with Amerika and others the category of Internet artists has increasingly developed, manifestos of performing or visual artists remain seldom. Those which existed, were almost exclusively used to refer to art outside the net. So there was hardly one Internet manifesto that focused on the medium itself and played with it by using the tools of the Internet and immediately negotiating its static proclamation. Of course, manifestations on the Internet, e.g. by Sascha Lobo and Sabria David, exist and a huge amount of writers also use their blogs or homepages for manifestos, but contemporary artists who also choose the Internet in order to develop the public medium manifesto to experiment with it, or even to pose the digital revolution as a topic in this medium are rare. Here, looking for examples, my current research stagnates.

POSSIBILITIES OF INTERNET MANIFESTOS

Thus, what I plead for, is thinking further about the interaction with and contemplation of Kaprow’s “communications programming” we can find in 2017. Consequently, that would enable us to free the manifesto from its self-negation, its stagnation, its pure manifestation.

Going back to the manifestos of the avant-garde I have talked about the fact that manifestos always have a performative element, wherefore they have to be understood as processual and activating. Manifestos are groundbreaking in this ambiguity. Through the withdrawal of meaning, the paradoxical range of demands, and the content variances, the audience has been entrusted with the task of filling the manifestos with meaning. It is not only a future manual, but also a performative manifestation at the moment of reception, which is then to be followed by a second activation. At the same time, however, there is always a proclamation, a desire for fixing. But precisely when art wants to change and is increasingly centered on process and participation, why not encounter the manifestation and make the manifest more flexible?

Why not question the manifestation of manifestos in the same way the Dadaists developed, but with the help of contemporary interactive possibilities?

Why are there hardly any current famous artist manifestos via online videos, podcasts, blogs or vlogs? If you search the German term *Künstlermanifest* in the Google-video section there are seven hits, but no references to current contemporary artists. One has to keep in mind the individual algorithms of the Internet here, but still, the same search parameters for Vimeo yielded zero results. If you search the English term art or artist manifesto, you get around 372.000 results on Google Video, for Vimeo there are around 2.000. Searching in the “all” media section of Google, you get more than a million hits, but hardly one can be linked to established contemporary artists of performative or visual arts. If you search on Facebook for the same search criteria, a lot of hits link to manifestos outside the platform itself, e.g. Marina Abramovic’s “An Artist’s Life Manifesto” from 2011 or Julian Rosefeldts Filminstallation “Manifesto” (2015) with Cate Blanchet.

Instead, it is striking that on all platforms a lot of non-professional users and many musicians are among the manifesto-publishers. One famous music example is the German band Tocotronic, which drafted a corresponding manifestation shortly before the release of their album *Kapitulation* (2007) that in next to now time was spread by numerous users via YouTube. A lively discourse began.

CONCLUSION

Regarding the performative arts, one can take the German art group NADA as less famous artist ex-

ample. NADA was founded by Maik Hosang, Markus Kistum and Jo Zipfel in 2013, who announced their foundation with an internet manifesto via online-video. But at least, this art group is emblematic of the complexity of problems, as they also missed the opportunity to accelerate public online discussions via direct online-chats, a commentary function or a virtual offer to its recipients to join the movement. It must be considered, that large artistic movements such as the Futurists, the Suprematists, the Bauhaus or Fluxus artists are lacking in the course of contemporary art today. Instead, there is a predominance of single artists or small artist groups. But the desire for social or political influence has not changed enormously. Especially not in times like these. In conclusion one can state that the participation, the recipient's view, and the process are still relevant for contemporary artistic production. Why not supplement those artistic expressions with digital manifestos? It would be exciting to see how they were negotiated in a medium that combines all these components with their assets and drawbacks. In summary, my reflections operate on two levels. One is, as shown before, the reactivation of artist manifestos as a prominent contemporary art form, the other is the proliferation of interexchange between artists and recipients by digital manifestos in order to scrutinize the manifestation of manifestos by tools of Web 2.0.

With these thoughts on the present situation of digital artist manifestos, it is not my aim to convey an unconditioned affirmation of the Internet as a platform for manifestos par excellence. But uncovering the ambiguity of the artistic manifestation as well as the criticism of the Internet within the Internet seems an important possibility to think the artist manifesto further. Moreover, a new form of Kaprow's "communications programming" via digital manifestos could release its potential to the public and induce a vivid online debate between artists and recipients.

BIBLIOGRAPHY

- AMERIKA, Mark. «Avant-Pop Manifesto: Thread Baring Itself in Ten Quick Posts». 1996. [Consulta: 19.01.2017]. [Http://www.altx.com/Manifestos/avant.pop.Manifesto.html](http://www.altx.com/Manifestos/avant.pop.Manifesto.html).
- ALMADA NEGREIROS de, José. Anti-Dantas Manifest und so weiter. In Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: Die ganze Welt ist eine Manifestation. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, pp. 114-117.
- DAVID, Sabria *et al.* «Das Slow Media Manifest». 2010. [Consulta: 18.01.2017]. [Http://www.slow-media.net/manifest](http://www.slow-media.net/manifest).
- FÄHNDEERS, Walter. Vielleicht ein Manifest. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifestes. In Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: Die ganze Welt ist eine Manifestation. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, pp. 18-38.
- FÄHNDEERS, Walter. Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus. In Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung. (=Avant Garde Critical Studies, 14). Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 2000, pp. 69-95.
- HAUSMANN, Raoul. PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der deutschen Seele. In Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995, pp. 231-232.
- KAPROW, Allan: Essays on the Blurring of Art and Life. Edited by Jeff Kelley. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2003.
- LOBO, Sascha *et al.* «Internet Manifest. Wie Journalismus heute funktioniert. 17 Behauptungen». 2009. [Consulta: 17.01.2017]. [Http://www.internet-manifest.de/](http://www.internet-manifest.de/).
- LOY, Mina. Futuristische Aphorismen. In Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995, pp. 83-84.
- WAGNER, Birgit. Auslöschen, vernichten, gründen, schaffen: zu den performativen Funktionen der Manifeste. In Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: Die ganze Welt ist eine Manifestation. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, pp. 39-57.

IV ARTE E MEMÓRIA

IV ART AND MEMORY

Focando intervenções artísticas centradas na fixação de reminiscências com significado, sejam factos, crenças, ritos ou mitos, sejam tradicionais ou modernas, heroicas ou lamentáveis, nesta secção foram apresentadas reflexões e estudos de casos, agregando contributos nacionais e internacionais. Assim, foi evocada a existência trágica do pescador em Almada traduzida pela visão doutrinária do espaço público no séc. XX. Foram sondados os traços materiais e imateriais de intervenções no espaço público. Foi analisado o Projecto de curadoria para o Tarrafal, envolvendo 7 obras *site-specific*. Foi apresentada uma reunião de relatos sobre experiências de ligação entre Portugal e os países africanos. Foi abordado o tema da indústria de extração de madeira no sul do Brasil como forma de tratar a produção de “espaço social”.

As problemáticas abordadas incidiram sobre a formação de uma memória e uma identidade coletivas, associadas a acontecimentos e a visão da administração local e do Estado, como grande encomendador do século XX. Ou sobre os traços que não perduram e que podem ser mantidos por arquivagem e memória dos que fruíram a obra e/ou dos que a viram através de registos. Ou sobre a interpretação e descodificação das dicotomias entre a Resistência/Existência Histórica e a Existência/Resistência das vivências através dos elementos ainda presentes no lugar. Ou sobre a relação dos temas do “arquivo”, do “espaço público” e da “narrativa” com as transformações tecnológicas em curso, media digitais e espaço cibernético. Ou sobre a releitura da história através da pesquisa sobre nova documentação, objetos e informação. Seguidamente referimos:

Algumas das teses que nesta área foram propostas e desenvolvidas, em resultado da discussão ocorrida: 219

- A visão operativa do poder político como grande legitimador de uma construção identitária afirmada através do monumento no espaço público.
- O que resta de uma ação que ocorreu num dado enquadramento espaço-temporal, caracteriza, tanto a paisagem material, como a imaterial.
- A arte como elemento de descodificação do lugar.
- Reconceptualização da noção de arquivo à luz das humanidades digitais – não como um objeto ou lugar, não como instituição, mas como processo participativo para a construção de um novo espaço público.

Alguns dos contributos originais/pessoais apresentados:

- Um olhar diacrónico e sincrónico da história socio-territorial para uma visão consistente sobre a natureza e importância do objeto artístico no seu contexto urbano.
- Perceção de que as intervenções artísticas se posicionam num plano temporal e de ação variáveis.
- A exposição como meio para fazer reviver as memórias do lugar.
- Projeto “Estórias: Portugal-África” visto como um Atlas, obra coletiva e social, espaço transindividual de produção e arquivo de memória.
- A prática artística como forma de reconfigurar o arquivo e reler a história.

José Guilherme Abreu

Laura Castro

(Editores)

In this section are brought together reflections and case studies from national and international sources focussing on artistic interventions concerned with the anchoring of meaningful memories, whether they be facts, beliefs, rites or myths, traditional or modern, heroic or tragic. Thus the tragic existence of the fisherman of Almada as seen through the doctrinal vision of public space in the twentieth century was evoked. The material and immaterial features of interventions in the public sphere were probed. The curating project for Tarrafal, involving seven site-specific works, was analysed. A set of accounts of experiences of connection between Portugal and African countries was presented. The topic of timber extraction in the south of Brazil as a means of dealing with the production of “social space” was touched on.

The issues tackled here focussed on the formation of a collective memory and identity associated with events and the vision of the local administration and the state, situated as it was as the great commissioner of artworks of the twentieth century. There is a discussion of those features that do not endure and that might be preserved in archives and the memories of those that saw the work itself, compared with those that have merely seen the records. The interpretation and decoding of the dichotomies between historical resistance/existence and the existence/resistance of experiences through elements that remain in place is explored. The relationship between the terms “archive”, “public space” and “narrative” in terms of the technological transformation underway in digital media and cyberspace is analysed. A re-reading of history through research into new documentation, objects and information is discussed.

Below we present:

Some of the theories that were suggested and developed in this area, as a result of the discussions that took place:

- 220 • An operational view of political power as the great legitimiser of a constructed identity reaffirmed by monuments in the public space.
- What remains of an action that took place in a given space-time framework characterizes both the material and immaterial landscape.
 - Art as the decoding element of place.
 - Reconceptualization of the notion of archiving in the light of digital humanities - not as an object or place, nor as an institution, but as a participative process for the construction of a new public space.

Some of the original/personal contributions that were presented:

- A diachronic and synchronic view of socio-territorial history for a consistent vision of nature and the importance of the artistic object in its urban context.
- The perception that artistic interventions are positioned on a temporal plane and are of volatile actions.
- Exhibition as the means to revive memories of place.
- Project “Stories: Portugal-Africa” seen as an atlas, a collective and social work, a trans-individual space of production and a memory archive.
- Artistic practice as a way of reconfiguring the archive and of re-reading history.

José Guilherme Abreu

Laura Castro

[Editors]

A EVOCAÇÃO TRÁGICA DO PESCADOR EM ALMADA OU A VISÃO DOUTRINÁRIA DO ESPAÇO PÚBLICO NO SÉCULO XX

SÉRGIO VICENTE

VICARTE - FCT/UNL - Vidro e Cerâmica para as Artes,
Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa
FBAUL - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

RESUMO

Com a análise de duas obras implantadas na Costa da Caparica (concelho de Almada) no século XX, questionamos a forma como a administração local, no Estado Novo e depois de 1976, gere o espaço simbólico através da escultura. Se o Estado salazarista convocou os seus símbolos a partir de uma concepção ideológica da organização do espaço público, o Poder Local Democrático socorreu-se dos símbolos do novo regime numa estratégia de reposição da memória coletiva. Interpreta-se, com base em notícias difundidas nos órgãos de comunicação escrita e em documentos autárquicos de arquivo, a raiz programática da evocação dos Pescadores.

PALAVRAS-CHAVE

Monumento; Pescador; Espaço Público; Cidade de Almada.

ABSTRACT

With the analysis of the two pieces implanted at Costa da Caparica (City of Almada) in the 20th Century, we will question the way local administration is managing its symbolic space through sculpture, during the Fascist Regime and after 1976. If Salazar's regime has summoned its symbols assuming an ideological organization of public space, democratic local authorities have used the symbols of the new regime as a strategy for the recovery of collective memory. Departing from the analysis of the written press and from the municipality's archives, we will interpret the programmatic agenda of the Evocation of the Fishermen.

KEYWORDS

Monument; Fisherman; Public Space; Almada City.

INTRODUÇÃO

É a partir da análise do conjunto das relações histórico-sociais associadas à construção da Identidade Urbana em Almada, que equacionamos a possibilidade de os monumentos evocativos dos pescadores na Costa de Caparica refletirem, na natureza das suas encomendas, visões operatórias sobre o uso de valores identitários locais suscetíveis de afirmarem no espaço público uma visão ideológica através da arte.

Neste contexto, a escultura como mimese é deveras importante no sentido em que ao perspetivar-se a evocação do pescador durante a ditadura bem como a sua recuperação em democracia, se podem confrontar num mesmo local as formas que dão a forma aos seus monumentos, e constituírem-se estes processos como elementos comparativos de análise sobre os modos de conceber e gerir o espaço público pelos órgãos administrativos locais e o modo como a respetiva organização condiciona a sua vivência.

221

Estas duas obras foram encomendadas em momentos da história do concelho marcados localmente por acelerados processos de implementação de políticas administrativas com efeitos concretos sobre a organização socio-territorial e consequente encenação política do espaço urbano.

Foi ao longo do século vinte que se construiu uma narrativa histórica de resistência às profundas alterações que a ditadura impôs no concelho. Foi uma sucessão de acontecimentos que ficaram gravados na memória dos seus habitantes e que, pela sobreposição destas memórias, se foi construindo a identidade coletiva sob a qual se edificou um ideário comum de grandes causas.

O espaço de tempo entre estas duas homenagens corresponde à história do concelho que tem o seu imaginário coletivo ligado às políticas de fomento do Estado Novo, à acelerada industrialização e fluxo da massa assalariada e nas respostas ineficazes ao seu desregrado crescimento urbano. O passado está também ligado aos modelos de crescimento do território atlântico do concelho, longe dos polos industriais. Uma vasta área que foi sendo regulamentada em consequência de sucessivas normas legislativas do Estado Novo, deixando espaço para a sua monumentalização.

A VOCAÇÃO BALNEAR DA ZONA OESTE DO CONCELHO E A EVOCÇÃO NÃO MATERIALIZADA DOS PESCADORES

A ocupação deste território por comunidades de pescadores deu-se na segunda metade do século XVIII. Foram pescadores oriundos do Algarve e de Ílhavo, seduzidos pelas potencialidades geográficas que a relação entre mar e rio potenciavam às artes xávegas. Foi na década de 20 do século passado que a Costa da Caparica começou a expressar a sua vocação balnear com as primeiras 'casas de banhistas' (Martins, 2011: 133). A inauguração em 1938 da colónia de férias da FNAT 'Um lugar ao Sol' na mata da Caparica, significou que a Costa fosse definitivamente assimilando características de veraneio para classes operárias e populares. Foi na colónia de férias que em 1947 se concluiu o Monumento ao Estatuto do Trabalho Nacional, de Vasco da Conceição, à qual estão subjacentes as suas comemorações anuais desde 1933.



Figura 1 - Postal ilustrado da década de 60, da Colónia de Férias 'um Lugar ao Sol'. Com o Monumento comemorativo do Estatuto do Trabalho Nacional na colónia da FNAT, obra de Vasco da Conceição de 1948; Cedência: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada.

Com o plano de 1946 para a zona Oeste de Faria da Costa, procurou-se enquadrar urbanisticamente toda a zona que se desenvolvia entre a Trafaria e a extensão de área de praias para sul da Costa da Caparica, numa visão ideologizada do conjunto balnear como estância para turismo popular (Lôbo, 1995: 159). Ou “simplesmente ‘um belo centro popular de turismo, para veraneio e repouso, decente e com um mínimo de comodidades que a civilização exige” Martins (2011: 145), ou como metaforizaria Cristina Lobo (2012: 904) “se na Costa do Sol é de automóvel que se percorre a Marginal, na Caparica é de barco e de camioneta que se chega à Praia”.

Foi com a Costa a afirmar-se com estância balnear no contexto metropolitano que, em 1954 foi entregue nos Paços do Concelho um projeto, em resposta a convite da autarquia ao escultor Soares Branco e ao arquiteto Nereus Fernandes, de um Monumento aos Pescadores para a Costa da Caparica.

Da leitura da proposta do então jovem escultor Soares Branco, sobressai as razões da encomenda, ou seja, uma visão pitoresca do carácter epopeico da vida trágica do pescador. Este, na memória descritiva (Fernandes & Branco, 1954), aferia:

“Assim, a proa de um barco usada nessa região, assente sobre uma onda alterosa e painéis escultóricos colocados lateralmente, poderão perpetuar numa evocação constante os feitos heroicos dos bravos lobos do mar dessa costa. [...] A onda e a proa do barco feitos em betão, serão revestidos de mosaico de grés colorido, de forte resistência ao tempo.

Os painéis escultóricos laterais que traduzem certos passos da vida dos pescadores, serão de cimento especial colorido.”



Figura 2 - Fotografia da maquete onde se percebe a composição da proposta de Monumento aos Pescadores para a Costa da Caparica, realizada por Soares Branco e Nereus Fernandes Cedência: Direção Municipal de Obras Planeamento Administração do Território e Desenvolvimento Económico/ Câmara Municipal de Almada.

O escultor e o arquiteto desenvolveram a proposta de um monumento que se sintetiza numa proa de barco estilizado que tem como base de sustentação volumétrica um friso de figuras encadeadas em ascensão que, de modo metafórico, enfrenta a massa de água oceânica.

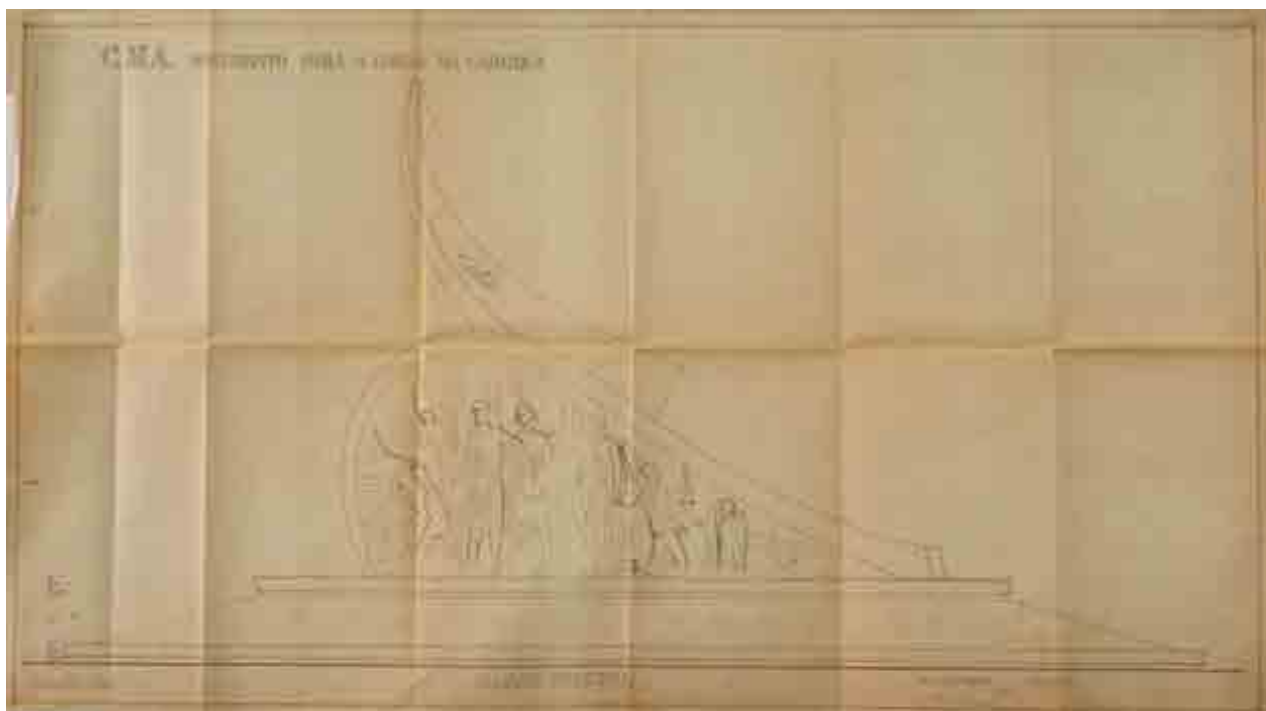


Figura 3 - Desenho de alçado onde se percebe a composição figurativa da proposta de Monumento aos Pescadores para a Costa da Caparica, realizada por Soares Branco e Nereus Fernandes; Cedência: Direção Municipal de Obras Planeamento Administração do Território e Desenvolvimento Económico/ Câmara Municipal de Almada.

Não se adivinham as razões que impediram a concretização do projeto para a Costa da Caparica. Embora se possa apontar que aquela proposta de apelo ao heroísmo e grandeza das gentes da faina vinha retirar a carga dramática que, em 1955, representava a evocação em pedra da morte do Padre Baltazar Diniz de Carvalho. Esta homenagem lutuosa representou a exacerbação dos valores doutrinários que as estruturas corporativas do Estado procuravam incutir na comunidade piscatória. E, entendemos deste modo, a presença das organizações corporativas na retaguarda da inauguração do busto do Padre Baltazar, erigido simbolicamente em frente da Casa dos Pescadores da Costa da Caparica.

A HOMENAGEM HUMILDE AO PADRE BALTAZAR OU UMA NOVA ORDEM SIMBÓLICA NO ESPAÇO PÚBLICO

Quando se noticiou a morte do Padre Baltazar Diniz de Carvalho em 1945, não se previa que uma década mais tarde, a evocação do padre que fora pároco das freguesias da orla costeira, se transformaria num gesto político que significou o compromisso dos pescadores da Costa da Caparica com os valores assistencialistas do regime.

Quando da sua morte, num panegírico difundido pelos jornais locais enaltecia-se a proximidade à comunidade piscatória e 'indigente' da Costa da Caparica. Ele chegara à Costa da Caparica em 1928 e morreria vinte e um anos depois, com 64 anos. Os jornais resumiam a sua obra de caridade e abnegação à vida dos pescadores das terras da costa, cuidando das paróquias da Costa, Monte de Caparica e Trafaria. Trabalhou na assistência social que o levava em 1928 à iniciativa da criação de gerência de obras de beneficência e caridade, num momento de afirmação do Estado Novo.

Esta devoção à figura do padre estava supostamente ancorada na visão ideológica da política assistencialista do Estado Novo, que tinha as Casa dos Pescadores como elemento nevrálgico do enquadramento das comunidades piscatórias no regime corporativista. Tradicionalmente, estas comunidades tinham formas de apoio baseadas numa intrincada relação social de interdependências e solidariedade endógena entre famílias de pescadores, que naturalmente foi uma barreira à obrigatoriedade de inscrição nas organizações assistencialistas do Estado (Rodrigues, 2013: 110).

Passados cinco anos sobre a sua morte, em outubro de 1950, dá-se a trasladação dos restos mortais do Padre para um mausoléu no cemitério da Costa da Caparica, construído por 'subscrição pública' por iniciativa da Junta Central das Casas dos Pescadores, com o apoio do mensário 'Praia do Sol'. E na mesma altura, foi descerrada uma lápide com o nome de Rua Padre Baltazar na Costa da Caparica, criando-se as bases sociais para lançar o seu monumento evocativo.

Em 1955, a pretexto do décimo aniversário da sua morte, chegaria o momento de anunciar no mensário Praia do Sol (s/a, 1955b) a vontade de realizar mais uma subscrição pública para erigir um busto ao 'Romero da Verdade e da Justiça'. Foi a partir de um pequeno artigo do diretor (s/a, 1955c) intitulado "Um Sonho ou talvez não...", que a homenagem mereceu o imediato aplauso do presidente da Câmara Municipal Emílio Aquiles Monteverde e do comandante Henrique Tenreiro, Presidente da Junta Central das Casas dos Pescadores.

De uma reunião da Comissão Executiva do Monumento em Abril de 1955, saiu a decisão de conceder a obra de modelação da figura do Padre Baltazar a Martinho de Brito (SA/ 1955a). O mensário apresenta uma fotografia legendada com a foto do artista na casa de mármore do Sr. Benjamim Antunes Gonçalves na Costa da Caparica.



Figura 4 - Fotografia do Busto do Padre Baltazar enquadrada com a Casa dos Pescadores da Costa da Caparica, na atual Av. 1.º maio. Fotografia: Passaporte, década 50; Cedência: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada.

A escultura evocativa de Baltasar Diniz de Carvalho seria inaugurada ainda durante o mês de agosto de 1955, e colocada entre a capela e a Casa dos Pescadores da Costa da Caparica. O enquadramento do monumento reforça o seu carácter simbólico, isto é, o monumento disposto entre os lugares do amparo espiritual e da assistência social à classe piscatória — ou seja, o eixo doutrinário do Estado Novo.

Em 1961, seis anos mais tarde, uma comissão promovida pela Junta de Freguesia do Monte de Caparica lançou a iniciativa de homenagear mais uma vez o padre Baltazar, com o levantamento de um novo monumento no adro da sua igreja matriz, sede de freguesia onde ele fora também pároco (s/a, 1961). A inauguração deu-se no dia 5 de novembro de 1961. E no dia 12 de dezembro de 1971, foi descerrado mais uma réplica do busto do padre Baltazar (s/a, 1971), desta feita na Trafaria.

Os monumentos foram buscar a sua forma no busto de Baltazar da Costa da Caparica, o que levou Freire de Lima (2006: 17) a defender que as obras também foram idealizadas por Martinho de Brito.

O carácter singular destas outras duas homenagens, estão ligadas aos limites da paróquia no tempo do padre Baltazar, que compreendia, em meados do século XX, a Costa da Caparica, Trafaria e Monte de Caparica. Na década de 60, já estas localidades estavam em franco crescimento, e a sua estrutura social diversificava-se.



Figura 5 - Fotografia do Busto do Padre Baltazar com o comandante Henrique Tenreiro a depositar umas flores na base. Cedência: Coleção de fotografias António Correia/ Arquivo Histórico de Almada / Câmara Municipal de Almada.

As homenagens ao padre Baltazar surgiram como uma resposta possível a essa nova e complexa realidade. Procuraram recuperar o sentido das formas de organização social e territorial tradicionais, nas quais, as organizações administrativa e religiosa do território tinham uma correspondência geográfica.

A IDENTIDADE PISCATÓRIA NA COSTA DA CAPARICA NUM INTRICADO PROJETO POLÍTICO

As primeiras notas sobre um possível Monumento ao Pescador nos mandatos de Martins Vieira — o primeiro presidente eleito depois das eleições autárquicas de 1976 —, estão na proposta apresentada no preâmbulo do Plano e Orçamento para o ano 1984. No documento aponta-se hipoteticamente a sua concretização para esse ano e o modelo encontrado para a sua concretização seria o concurso público.

O Jornal de Almada [s/a, 1984a], na sua edição de agosto não deixava dúvidas sobre a pertinência da homenagem, valorizando o carácter simbólico da iniciativa:

“E sem sombra de dúvida que é ali, na qual se denominou ‘terra de pescado’, que tão significativa memória deve ser erigida, homenageando toda uma classe que aos poucos tem vindo a desaparecer das terras de Almada, mais propriamente da Costa”.

A necessidade da obra, além da sua carga simbólica, também estava marcada pelo pragmatismo político,

e na proposta levada a sessão de câmara referia-se que, *“A freguesia da Costa da Caparica, a zona mais rica de potencialidades turísticas, encontra-se em franco processo de degradação, [...]”*. Uma realidade que contrastava com o momento de crescimento urbano que legitimou um conjunto de propostas de obras no Estado Novo.

E a ideia inicial apontava o monumento para a principal praça da Costa da Caparica, na zona para a qual a Câmara encomendara nos anos 50 o projeto de Soares Branco, o que constituía trinta anos depois, um pretexto para requalificar e reconverter uma praça dada ao abandono. Porém, a opção final acabou por recair numa outra artéria, ou seja, o monumento viria a ser pensado para a confluência das Avenidas 25 de Abril com a Rua Gil Eanes e com a avenida do Movimento das Forças Armadas, um espaço em aberto, ainda não resolvido urbanisticamente mas fortemente ressimbolizado.

O lançamento do concurso público iniciou-se com a sua divulgação no Jornal de Almada e em dois jornais diários nesse ano (CMA, 1984a). Acrescentava-se nas normas do concurso que o Júri seria constituído pelos pelouros autárquicos ligados ao turismo e cultura. E, ainda, por um representante do Sindicato Livre dos Pescadores, um representante da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais; pelo escultor Francisco Simões e pelo escritor e dramaturgo almadense Romeu Correia.

Quando foi noticiada a abertura do concurso para o monumento, e perscrutados os moldes como este foi montado, logo surgiram vozes dissonantes no meio artístico e cultural do concelho.

A Associação de Artistas Plásticos do Concelho de Almada (Imargem) contestou vários aspetos em carta aberta no mesmo jornal (s/a, 1984b). Pois, enquanto associação representante dos artistas locais, considerava-se no direito de ser interlocutora perante o Município no que diz respeito às artes no concelho, e apontava o dedo ao regulamento, lamentando-se do facto de os seus membros terem liminarmente sido ignorados na constituição do júri. Por outro lado, referiram a falta no júri de personalidades do campo artístico, criticando a presença de Francisco Simões, pois, além da falta de experiência artística, sobressaia negativamente a sua atuação como vereador. O semanário Expresso esclarecia as razões da polémica: 227

“Recorda-se que o monumento aos Perseguidos foi construído quando Francisco Simões exercia as funções de vereador de Cultura na CMA e que o monumento ao Bombeiro veio na sequência do primeiro, com obra encomendada ao mesmo autor. Recorda-se também que, para esses dois monumentos, não houve então o cuidado de se recorrer ao método ‘democrático’ de concurso público” (s/a, 1984d).

Adensa-se a polémica quando no mesmo jornal almadense (Correia, 1984) surge uma carta de Romeu Correia a demarcar-se de controvérsias, mas assumindo a literal recusa de fazer parte do júri do Concurso. Afirmar que soube que seria membro do júri através de notícia jornalística. Justifica-se com o facto da inexistência de uma representação substantiva de artistas no júri — só um, Francisco Simões — que justifique a sua presença, e remata acrescentando que “um homem pode ser um jurado, não será nunca um júri!”.

Num reajuste claramente político aos termos do concurso, a presidência de Martins Vieira propõe alterações em alguns pontos do regulamento do concurso (CMA, 1984b) e alterou-se a composição do júri: Francisco Simões e Romeu Correia afastam-se do processo, entrando o escultor Lagoa Henriques, representante da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, Joaquim José Elias Gonçalves, arquiteto paisagista e ainda Louro Artur, um membro da Imargem. Estas alterações foram justificadas pelo afastamento voluntário dos dois hipotéticos membros do júri (s/a, 1984e).

Reunido em setembro desse ano o novo júri, não estavam presentes dois elementos considerados pelos presentes fundamentais para uma correta avaliação das propostas. Tratava-se do representante do Sindicato dos Pescadores e de Lagoa Henriques. O pintor Louro Artur em confronto com a escassez de projetos, sugeriu o alargamento do prazo de entrega de novas propostas para outubro de 1984. Finalmente,

foram recebidas dez propostas a concurso e a decisão recaiu sobre o trabalho com o nº 927014 (CMA, 1984b), do concorrente Jorge Pé-Curto, que por coincidência, era membro da Imargem.

No fim do ano foram apresentados e retificados os resultados em sessão de Câmara (CMA, 1984c), sendo defendida a ideia da necessidade de elaborar um projeto de rearranjo do lugar de implantação, para o qual se deveria solicitar a presença do escultor nos serviços de arquitetura da CMA.

O modelo à escala do monumento seria feito por Jorge Pé-Curto em instalações cedidas pela autarquia, após o que se pediram orçamentos para a sua passagem a bronze (CMA, 1985b). Com a aprovação pública do modelo em gesso, e após a adjudicação à Fundação d' Silva, na Moita, do trabalho de fundição em bronze, a inauguração ficou programada para o dia 1 de novembro de 1985 (CMA, 1985a).

Mas apesar de se ter efetivado a publicação de uma brochura e de ter sido anunciada na imprensa, a inauguração foi adiada por decisão da autarquia. A razão invocada foi emitida em comunicado da Câmara, e reproduzido nos órgãos de informação local: “[...] *infelizmente, e não obstante o empenhamento da autarquia e do próprio artista plástico, o fundidor não cumpriu a data com que se comprometera [...] oportunamente indicar-se-á a data da referida homenagem*” (s/a, 1986d).

Um mês depois da resolução do contrato anteriormente estabelecido, foi aberto novo concurso para a execução da fundição em bronze e decidido aceitar a proposta da Firma Fernando da Silva Laje (CMA, 1989).



Figura 6 - O Monumento ao Pescador de Jorge Pé-Curto no seu enquadramento urbano.
Cedência: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada.

O projeto de arranjos da envolvente do monumento acabou por ser da responsabilidade dos serviços camarários com a colaboração do arquiteto João Lucas que tinha sido chamado pelo escultor. Para Pé-Curto, o resultado do trabalho de parceria seria um maciço sobre o qual, a obra “[...] *simboliza o horizonte, o mar que acompanha os pescadores*” (s/a, 1984c). A lisura de palavras do autor sobre a obra, reflete-se no ênfase das figuras perante o público, e nem a diagonal que procura criar uma linha de tensão na composição desmonta o sentido caricatural do conjunto. O todo contrasta com o carácter inebriante da inauguração, escreveu-se:

"Haverá charangas, bandeiras e pendões, discursos. Lá veremos larga representação do povo, dos Bombeiros Voluntários. Não faltarão representações dos sindicatos e das coletividades locais. Saudarão os pescadores e enaltecerão o significado desta homenagem, os presidentes do Sindicato dos Pescadores, da Junta de Freguesia da Costa da Caparica, da Assembleia Municipal, aqui indicados pela ordem das suas intervenções. Igualmente estarão presentes os titulares da Medalha de Honra da cidade e Numerosas outras Individualidade" [s/a, 1986].

A inauguração acabou por acontecer no dia 4 de outubro de 1986.



229

Figura 7 - Inauguração do Monumento ao Pescador de Jorge Pé-Curto, no dia 4 de outubro de 1986. O monumento viria a ser colocado na confluência das Avenidas 25 de Abril com a Rua Gil Eanes e com a avenida do Movimento das Forças Armadas, na Costa da Caparica. Cedência: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada.

CONCLUSÃO: A ORDEM URBANA COM A EVOCAÇÃO DO PESCADOR OU O GOLPE SIMBÓLICO NO SEU ÂMAGO

O Jornal de Almada transcreveria mais tarde [s/a, 1986] o discurso do Presidente autárquico Martins Vieira, no qual se destacam as referências à dimensão humana da condição social do pescador.

"O trabalhador do mar é um herói — repito, um herói — do quotidiano. Esta homenagem não é só oportuna, como à muito que tardava. Mas queremos que ele seja, num futuro próximo, um trabalhador como os outros. Que o heroísmo seja substituído pela segurança, pela assistência, pela organização racional do trabalho".

Recorda também que não havia até aquele momento nenhum monumento destes no concelho. Martins Vieira talvez não soubesse da proposta não concretizada de um monumento alegórico e epopeico da causa dos pescadores da autoria de Soares Branco trinta anos antes. Não o houve, porque acreditamos que a sua ausência tenha sido simbolicamente substituída com a evocação da morte do Padre Baltazar, pois, como já vimos, no Estado Novo o seu busto tornara-se objeto de veneração no espaço entre a Capela e a Casa dos Pescadores — dividida entre o amparo do espírito e do trabalho.

Este discurso vai evocar uma outra realidade, uma outra narrativa local ligada aos pescadores. Com a obra de Pé-Curto procurou-se, segundo uma estratégia essencialmente política, dar o acolhimento formal

ao que se procurava ir definindo como a identidade concelhia. E foi-o reelaborando o papel da memória coletiva na construção do espaço público. Foi mais um passo no processo social de estabilização das estruturas democráticas locais, o que subentendeu, logo a partir do ano de 1974, uma acelerada troca entre a experiência do lugar e as novas narrativas presentes na escultura pública.

O monumento aos pescadores foi programaticamente assumido pela gestão democrática autárquica e construído sob um novo prisma ideológico, dando novo corpo aos ensejados projetos lançados durante o Estado Novo. José Francisco Alves (2011: 27), refere que subjaz à vontade do Monumento um desígnio histórico. A nosso ver, esta a obra, embora nos remeta para um momento determinado da crise da atividade piscatória pós-Estado Novo, está ligada a uma vontade subjetiva intrinsecamente ligada à condição histórica da presença dos pescadores na Costa da Caparica. A este respeito, Meecham & Sheldon (2004: 549-568) defendem que o Monumento, sendo um lugar de ritualização de comportamentos coletivos, contribui para a afirmação de uma comunidade ou, pelo menos, de uma memória coletiva, portadora de um léxico próprio o qual está ligado à expressão ou construção cultural de um coletivo. O que faz sentido ao perceber-se que embora o tempo de realização da obra na Costa da Caparica seja outro, sobressaem no conjunto das obras as ações empáticas com a comunidade piscatória, difundidas e compartilhadas em momentos de forte intervenção pública sobre o espaço público e comunitário no século XX.

Em Almada, a identidade é indissociável do fortalecimento de uma 'memória histórica', sendo determinante o domínio simbólico do espaço público pela autarquia. A administração local demonstrou ao longo do século passado, uma clara perceção do papel da arte pública no enraizamento dos regimes políticos. Pedro Brandão (2008: 17) assinalou que o Monumento possui a capacidade de retransmissão da identidade, e os monumentos da Caparica correspondem na sua génese a uma longa estratégia de recomposição da imagem do pescador na memória coletiva.

Por outro lado, presença dos novos monumentos humanizados em Almada nascidos com a revolução, foram uma realidade à qual o presidente no seu discurso não deixara de referir:

"O enriquecimento da arte evocativa ou monumental, foi, logo a seguir ao 25 de Abril, uma das preocupações das autarquias. Erguemos 'os perseguidos', 'os bombeiros', Fernão Mendes Pinto, agora 'os pescadores'. Temos como certo que a convivência com a obra de arte, a promoção social dos valores estéticos, a introdução de estatuária na arquitetura paisagística, são importantes vetores da valorização sociocultural das populações" (s/a, 1986).



Figura 8 - Em Cacilhas, desde 4 de julho de 1974, o Largo Costa Pinto passaria a chamar-se Largo Alfredo Dinis (Alex). Cedência: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada.

De facto, o Poder Local, sob a égide de um governo de esquerda desde as Comissões Democráticas Administrativas logo após a Revolução, teve na génese da sua intervenção urbana o uso dos símbolos de um novo regime, ou seja, convocou os valores do 'Povo' na promoção dos seus elementos representativos que sobrepôs aos da ditadura.

A subscrição pública e o concurso público, foram os meios que a homenagem ao padre Baltazar e Monumento aos Pescadores preconizaram sob controlo absoluto administrativo do Estado. São duas histórias da encomenda 'pública' que deixam poucas dúvidas sobre quem legitima as formas da arte que dão sentido à construção da identidade urbana.

Neste confronto, considerámos imprescindível uma análise sincrónica das obras para a leitura da forma como estas se enquistou na cidade, isto é, uma aproximação empírica de análise da sua implantação no espaço público e das formas de apropriação que legitimam a sua presença. Mas não só: defendemos sobretudo que é a partir do cruzamento entre um olhar sincrónico e diacrónico da história socio-territorial que se consegue ter um olhar consistente sobre a natureza e importância do objeto artístico no seu contexto urbano. Ou seja, confrontámos a experiência empírica sobre o espaço público com a história da necessidade e construção do mesmo. Modelo este que reflete, acima de tudo, a visão operacional da administração local e do Estado, o grande protagonista da encomenda pública no século XX.

REFERÊNCIAS

- ALVES, José Francisco. A especificidade da arte pública na 5a Bienal do mercosul - Porto Alegre. Tese Doutoramento em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. [consulta: 26.07.2015] <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/55343>.
- BRANDÃO, Pedro. *A Identidade Dos Lugares E a Sua Representação Colectiva: Bases de Orientação Para a Concepção, Qualificação E Gestão Do Espaço Público*. Direcção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano. Política de Cidades 3. Lisboa, 2008. [consulta: 24.01.2013] http://politicadecidades.dgotdu.pt/docs_ref/Documents/Pol%C3%ADtica%20de%20Cidades/S%C3%A9rie%20Pol%C3%ADtica%20de%20Cidades/serie_politica_de_cidades-3.pdf.
- CMA. Informação sobre a Atividade municipal para a Assembleia Municipal, [de 1 de junho a 31 de agosto – 27 de setembro, 1989]. Câmara Municipal de Almada: Almada, 1989.
- CMA. Plano de Atividades e Orçamento, 1985. Câmara Municipal de Almada: Almada, 1984c.
- CMA. Reunião de Órgãos Autárquicos, Câmara Municipal de Almada. [Atas]. [Livro 156, Ata 22, fl. 308-309], 1984b.
- CMA. Reunião de Órgãos Autárquicos, Câmara Municipal de Almada. [Atas]. [Livro 155, Ata 13, fl. 174-175], 1984c.
- CMA. Reunião de Órgãos Autárquicos, Câmara Municipal de Almada. [Atas]. [Livro 158, Ata 17, fl. 70-72], 1985a.
- CMA. Reunião de Órgãos Autárquicos, Câmara Municipal de Almada. [Atas]. [Livro 158, Ata 14, fl. 9-10], 1985b.
- CORREIA, Romeu. Carta de Romeu Correia. "Um homem pode ser um jurado, não será nunca um júri!". *Jornal de Almada*. Almada, Jun. 08, 1984.
- FERNANDES, Nereu & BRANCO, Soares. Projeto de um monumento para a Costa da Caparica. Memória descritiva [dactilografado]. Lisboa, 1954.
- LIMA, Filomena Maria Freire de. Inventário Iconográfico E Documental Escultura Em Espaços Públicos de Almada [1936-2005]. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, Faculdade de Belas Artes Universidade de Lisboa, 2006.
- LÔBO, Margarida Souza. Planos de urbanização: A época de Duarte Pacheco. Faculdade Arquitectura da Universidade do Porto, 1995.
- LOBO, Susana Luísa Mexia. Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos. As Cenografias Do Lazer Na Costa Portuguesa. Da 1.a República à Democracia. Dissertação Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2012.
- MARTINS, Pedro Alexandre Guerreiro. Contributos para uma História do Ir à praia em Portugal. Disserta-

ção Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

MEECHAM, Pam & SHELDON, Julie. *Modern Art: A Critical Introduction*. London; New York: Routledge, 2004.

RODRIGUES, Ana Paula Polido. *Da assistência aos pobres aos cuidados de saúde primários em Portugal: o papel da enfermagem 1926-2002*. Dissertação, Univeridade Nova de Lisboa, 2013.

s/a. A Costa da Caparica e o Monumento aos Pescadores. In *Jornal de Almada*. Almada, Ago., 31, 1984a.

s/a. Artistas Plásticos do Concelho de Almada contestam Concurso para Monumento ao Pescador. In *Jornal de Almada*. Almada, Jun. 08, 1984b.

s/a. Com a presença do Patriarca de Lisboa a Trafaria homenageou o Padre Baltazar. Descerrado um busto do bondoso sacerdote. In *Jornal de Almada*. Almada, Dez., 1971.

s/a. Homenagem ao Pescador da Costa da Caparica. In *Fogo de Campo*. Almada. Dez., 1984c.

s/a. Inaugurado na Costa da Caparica o Monumento ao Pescador. In *Jornal de Almada*. Almada, Out. 10, 1986a.

s/a. Já se encontra a modelar o busto para o monumento ao saudoso Padre Baltazar. In *Praia do Sol*. Almada, Mai. 01, 1955a.

s/a. Monte de Caparica vai homenagear o Padre Baltazar. In *Praia Do Sol*. Almada, Out. 15, 1961.

s/a. Monumento ao pescador gera polémica em Almada. In *O Expresso*. Lisboa, Jun. 30, 1984d.

s/a. Monumento ao Pescador na Costa da Caparica — Alargado o prazo para entrega das peças concorrentes. In *Jornal de Almada*. Almada, Jul. 13, 1984e.

s/a. Na Costa da Caparica: Adiada a inauguração do Monumento ao Pescador. In *Jornal de Almada*. Almada, Jan. 3, 1986d.

s/a. O Busto do Reverendo Padre Baltazar Dinis de Carvalho vai ficar colocado em frente da Capela da Costa da Caparica. In *Praia do Sol*. Almada, Ago. 15, 1955b.

s/a. Vamos erigir um monumento ao saudoso Padre Baltazar?. In *Praia do Sol*. Almada, Mar. 01, 1955c.

A PERSISTÊNCIA DE TRAÇOS MATERIAIS E IMATERIAIS DE INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS NO ESPAÇO PÚBLICO

FILIPA SOFIA CORREIA DE CARVALHO E CRUZ

Paris College of Arts, Paris

Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Educação de Coimbra

RESUMO

A persistência de traços materiais e imateriais de intervenções artísticas no espaço público analisa as possíveis relações estabelecidas entre as artes plásticas e a esfera pública relativamente à persistência de traços na paisagem e no contexto escultural, arquitetónico e/ou social. Se, em certos casos, os vestígios se acusam no tecido material do espaço, noutros são os registos fotográficos, videográficos ou mesmo as impressões e as consciencializações despoletadas individual ou coletivamente que persistem.

PALAVRAS-CHAVE

Traços; Persistência; Efemeridade; Material; Imaterial.

ABSTRACT

The persistence of material and immaterial traces of artistic interventions in public space analyses the possible relations established between the fine arts and the public sphere concerning the persistence of traces in the landscape and the sculptural, architectural, and social context. If, on some cases, the remains appear in the fabric material of space, on others are the photographic, filmographic records, or even the impressions and the consciousness triggered individual or collectively that persist.

233

KEYWORDS

Traces; Persistence; Ephemeral; Material; Immaterial.

INTRODUÇÃO

Seja no desenvolvimento de peças originais pensadas especificamente para uma determinada situação, seja no repensar de um objeto existente relacionando-o com a mesma, uma recontextualização e não uma transplantação do projeto, a intervenção artística revela traços de efemeridade e/ou de perpetuidade. Se no espaço institucional, a produção artística pode ter em conta as qualidades do espaço, o mesmo decorre no exterior. Estabelece-se, em ambos os casos, uma tríade: o contexto, a intervenção e o observador.

Através de vestígios cromáticos a revestir muros; de perfurações no betão; de remoinhos em rios que desafiam a percepção e a natureza; de excertos orais do que sobrevive na luta contra a repressão e na consciência e comprometimento cívicos, políticos ou mesmo sociais; da presença do texto oral e escrito de laivos poéticos ou politizados; de objetos e de registos performativos questionando espaço-luz-som, indaga-se a natureza de vestígios da intervenção material e imaterial no tecido do espaço público. Com finalidade reativa e ativista, crítica e/ou remanescente de formas que ora contaminam o espaço interior, como se prolongam para o exterior, incitando o olhar e fomentando uma cadência narrativa, a obra de Félix Gon-

zalez-Torres, Tânia Bruguera, Miguel Januário, Vhills, Anish Kapoor, Jenny Holzer, Olafur Eliasson, Francis Alÿs e/ou Rosa Barba é objeto de reflexão. As intervenções artísticas, projetando-se para o espaço físico e contextual da cidade, questionam o seu funcionamento e elementos constituintes. No pensar a questão do espaço [Conical Intersect (1975) de Gordon Matta-Clark [Figura 1]], da escala [Richard Serra], da percepção [Anish Kapoor, Rosa Barba], à conexão com o espaço público e/ou com as comunidades locais (Tânia Bruguera) aquando de um acontecimento de cariz artístico no espaço, a relação que temos com o mesmo altera-se, tanto na esfera percetiva, como na esfera social e/ou política.



Figura 1 - Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect* (1975).



Figura 2 - Daniel Buren. *Les Deux Plateaux* (1986).

Há traços que não permanecem perpetuamente, todavia, podem ser congelados por mecanismos de arquivação e persistem na memória dos que fruíram da instalação e/ou dos que se confrontaram com a mesma através de registos [escritos, fotográficos, gráficos, sonoros, etc.].

234

As intervenções procuram definir e incorporar a identidade do espaço, repercutir-se na sua trama física, social, política através de artefactos e/ou através de processos que visam a efemeridade. Sendo um espaço experimentado pelo habitante local e por todos os que por lá passam, as intervenções podem passar despercebidas, gerar questionamento ou indignação, deixando-o respirar, moldando-o (*Les Deux Plateaux* de Daniel Buren [Figura 2]), obstruindo-o, desobstruindo-o ou reconstruindo-o (Tadashi Kawamata [Figuras 3 e 4]).



Figura 3 - Tadashi Kawamata. *Toronto Project* (1989).



Figura 4 - Tadashi Kawamata. *Tree Huts* (2013).

Para Hannah Arendt as obras de arte são produzidas para o mundo sem que, no entanto, procurem satisfazer as necessidades de uso e de consumo inerentes à vida humana: ...elas são deliberadamente afastadas do processo de consumo e de utilização, e isoladas longe da esfera das necessidades da vida humana...¹ (ARENDT, 1989: 267-268). A obra de arte procura afetar a vida cultural (ARENDT, 1989) de modo a que se possa transmitir (WARBURG, 2012). Não falando de satisfação de necessidades biológicas, de entretenimento ou de prazer, as obras – estando no mundo e pertencendo ao tecido desse mundo (MERLEAU-PONTY, 2006) – têm uma durabilidade distinta que se associa à sua inutilidade (KANT, 2007). No entanto, certas práticas artísticas contemporâneas questionam o efêmero e o imaterial e, por isso, a noção de imortalidade da obra de arte. De que modo o efêmero enquanto força motriz em determinadas manifestações artísticas difere do efêmero de Arendt a propósito dos produtos de consumo? A perecibilidade, neste caso, pode ser considerada um movimento potencial para questionar o mundo, a memória, os vestígios. Na presença de traços, certas intervenções artísticas podem assumir-se como ações, registos passíveis de deterioração, destruição, derretimento ou de desaparecimento como o som. O que resta da intervenção pode não mais ecoar no espaço físico. Porém, é na existência de maquetes, de registos posteriores de captação de som e/ou de imagem, etc. que é possível prolongar o seu testemunho e legado.

Certos objetos artísticos são alvo de conflito. Tal é o caso de Clara-Clara de Richard Serra, escultura composta por duas curvas em aço com uma certa inclinação, dois C's lembrando dois parenteses invertidos. Com a impossibilidade em ser colocada no local para onde esta havia sido comissariada (junto ao Centre Pompidou), esteve durante cerca de meio ano no Jardin des Tuileries [Figura 5], posteriormente no Parc de Choisy [Figura 6] onde, devido ao vandalismo a que foi sujeita, foi retirada e guardada. Voltou, durante um determinado período de tempo ao Jardin des Tuileries, onde se relacionou com a morfologia e arquitetura daquela secção do jardim. Se certos objetos artísticos convidam o fruidor a atravessá-los – 2146 Stones – Monument against Racism (1993) de Jochen Gerz [Figuras 7 e 8] no qual as pessoas caminham na calçada com as inscrições ilegíveis e invisíveis (porque viradas para o chão), e/ou os passeios da Rua de Miguel Bombarda pontuados por desenhos de rostos com expressões distintas de Ângelo de Sousa (2009) que foram gravados em placas graníticas –, Serra não pretendeu o contacto físico que deixasse vestígios (pegadas) sobre Clara-Clara.

235



Figura 5 - Richard Serra. *Clara-Clara*, Jardin des Tuileries (1983).

¹ Tradução livre a partir de: "*mais elles sont délibérément écartées des procès de consommation et d'utilisation, et isolées loin de la sphère des nécessités de la vie humaine.*"



Figura 6 - Richard Serra. *Clara-Clara*, Parc de Choisy (1983).



Figuras 7 e 8 - Jochen Gerz. 2146 Stones – Monument against Racism (1993).

Também passível de ser referenciado, é o projeto desenvolvido no Chatêau de Versailles por Anish Kapoor (2015) [Figura 9]. Sendo icônico enquanto distintivo da herança francesa, Kapoor dialoga com Versailles num palco marcado pela pompa e espanto e pela questão da ordem, da minúcia e da presença geométrica sentida nos diferentes componentes do jardim de André Le Nôtre. Os objetos de Kapoor procuram romper a superfície, a pele do projeto de Le Nôtre, interagindo intimamente com o corpo do jardim, num diálogo crítico que se prolonga para lá da pele, através de uma recusa de objetos mudos e meramente decorativos.

Na pertinência da presença de traços materiais e imateriais, a questão do tempo presentifica-se neste contraste que cose dois contextos desfasados. Sente-se a tensão pensante entre a perpetuidade emanada por Le Nôtre e o questionamento da perfeição e da temporalidade proposta por Kapoor com aquilo que nomeia de momentos de incompletude [KAPOOR, 2015]. Através de uma reflexão em torno do espaço-matéria-cor-escala, Kapoor intervém na eternidade de Le Nôtre reformulando, perfurando, escavando, reconfigurando o espaço convidando a um [novo] modo de o perceber [Figuras 10 e 11]. Nestes objetos

pensantes que dialogam com o contexto, potenciando a multiplicidade de significados, a materialidade pre-sentifica-se. Porém, a durabilidade desta ação é perfeitamente balizada, uma vez que a proposta de Kapoor assume uma temporalidade determinada.



Figura 9 - Anish Kapoor. *Dirty Corner*, Versailles (2015).



Figura 10 - Anish Kapoor. *C-Curve*, Versailles (2007).



Figura 11 - Anish Kapoor. *Dirty Corner*, Versailles (2015).



Figura 12 - Vandalismo sobre *Dirty Corner* de Anish Kapoor.

Aquando da sua instalação no Château de Versailles, *Dirty Corner* foi vandalizada, violentada com graffiti [Figura 12]. Sofrendo inscrições de de ordem antissemítica, Anish Kapoor pretendeu que as cicatrizes dessa ferida permanecessem visíveis. Semelhante à desumanidade sentida aquando das atrocidades que marcaram o século XX, as cicatrizes não deveriam ser escondidas. A rejeição do esquecimento procuraria ser entendida como um explorar histórias por forma a evitar [outros] momentos de crise (VICTORRI, 2014). Todavia, deliberou-se a remoção de tais registos através da cobertura dos mesmos com folha de ouro. Enquanto objeto que caracterizou, num determinado período de tempo, a paisagem do jardim, a questão da efemeridade ou da perpetuidade é pensada de diferentes modos. Primeiramente, a peça tem uma determinada duração no espaço físico do jardim, duração que entendemos ser o período de exposição de Kapoor Versailles. Seguidamente, o balanço da efemeridade e da perpetuidade pode ser pensado em termos do momento pré, durante e pós-vandalismo. Num corpo que sofre uma incisão, a pele tende a cicatrizar, regenerando o tecido, mas deixando um registo, uma tatuagem da ação sofrida. Neste caso, a obra, sujeita a tal ferimento, procura deixar a ferida exposta como sintoma da crescente intolerância. Encontrar-nos-íamos na instância de deixar persistir a ferida visível durante o período expositivo. Contudo, esta persistência sofre mutação na ocultação baseada em questões externas ao processo criativo. Estes registos são censurados, não pelo apagar completo, mas pela obstrução da leitura [Figura 13.]. A obra deixa de expor a ferida, exibindo, sim, uma cicatriz mediatizada. Finalmente podemos argumentar que a ferida persiste durante o breve período expositivo na condição de censurada. Os registos permanecem presentes, mas ocultos, à semelhança do invisível de René Magritte (EVERAERT-DESMEDT, 1999).



Figura 13 - Censura dos registos de vandalismo sobre *Dirty Corner* de Anish Kapoor.



Figura 14 - Vhils (2012).

Com a intervenção que ocorreu em *Dirty Corner* e a consequente ação de obstrução do conteúdo, torna-se pertinente fazer referência à questão da superfície e ao modo como o visível, o legível, o invisível e o ilegível partilham uma certa condição de persistência. A pele de *Dirty Corner*, essa camada em contacto com o mundo, é ferida por uma ação exterior que não só deixa uma cicatriz no tecido, como traz uma nova camada à superfície: uma superfície, que não lhe pertence, mas que o artista pretende manter. A obra contempla, assim, diferentes estratos: um primeiro com toda complexidade do corpo, o órgão que reveste este organismo que é a obra; um segundo de natureza distinta: uma agressão, intervenção não sugerida, um violentar do corpo pelo registo sobre a pele e pelo conteúdo desse mesmo registo (incitador de propaganda e de intolerância). Finalmente, um terceiro estrato, agora, copulado à superfície: a folha de ouro que retoma uma moralidade, no mesmo gesto que castra e censura as duas camadas anteriores.

238

A este propósito, parece pertinente revisitar Georges Bataille quando este afirma: Proponho admitir como lei que os seres humanos só se unem uns com os outros através de lacerações ou de feridas...² (BATAILLE, 1985: 251). A obra converte-se num sismograma que regista as fragilidades da época e o modo como censura e poder se articulam. Numa entrevista com Peter Doroshenko (OTTMANN, 1991), Dennis Adams escreve que a sua tia, detentora de deficiência, não estava presente nas fotografias de família. Fragmentos do seu corpo e seus pertences surgiam nas margens. A sua imagem completa, era simplesmente incompatível com o território visual de uma família burguesa...³ Tal como em *Dirty Corner*, (é) fascinante como os que estão no poder e os que estão fora do poder partilham a mesma condição de invisibilidade.⁴ Esta situação pode ser entendida como um exemplo da persistência de rastros (sinais que evidenciam a presença de material gráfico sob a camada de folha de ouro), do que permanece ou do que desaparece aquando de uma ação direta ou indireta.

Diferentes são as marcas registadas no espaço. Tais gestos podem ter uma natureza de ordem cromática (Olafur Eliasson), textual (Jenny Holzer) ou na forma de perfurações e de explosões (Vhills [Figura 14]). Relativamente a intervenções que exploram a questão da percepção, Anish Kapoor continua a pontuar França com *Descension* aquando do projeto *Nuit Blanche* (2016) em Paris [Figura 15]. Tendo como palco o icónico rio Sena, Kapoor, recorrendo a uma estreita parceria com a tecnologia e engenharia, cria um turbilhão, um remoinho marcado pela simplicidade, descrição e temporalidade. O que ficará deste remoinho na corrente do Sena?

² Tradução livre a partir de: *Je propose d'admettre comme une loi que les êtres humains ne sont jamais uni entre eux que par des déchirures ou des blessures.*

³ Tradução livre a partir de: *Her full image was simply not compatible with the visual territory of the bourgeois family...*

⁴ Tradução livre a partir de: *It's fascinating how those in power and those outside of power share the same condition of invisibility.*

Uma vez terminado o tempo de estadia, as águas retomam a calma. Sendo que a água que corre no rio nunca é a mesma – Nunca nos banhamos duas vezes na mesma corrente de água (Heráclito) –, não é a água que guarda a recordação daquele movimento que, um dia, alterou a sua corrente.



Figura 15 - Anish Kapoor. *Descension* (2016).

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida / Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa, / Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado, / Mais longe que os deuses. / Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos. / Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio. / Mais vale saber passar silenciosamente / E sem desassossegos grandes

Vem Sentar-te Comigo, Lídia, à Beira do Rio (PESSOA, 1994: 23)

Partilhando o rio como palco, Olafur Eliasson, com *Green river* (1998-2001), tinge, provisoriamente, as águas de rios em Tóquio, Estocolmo, Bremen, Moss e Los Angeles de um verde intenso [Figuras 16 e 17].

239



Figura 16 - Olafur Eliasson. *Green river*. Tóquio. (1998-2001).



Figura 17 - Olafur Eliasson. *Green river*. Estocolmo. (1998-2001).

O projeto transforma a paisagem urbana e a sua efemeridade é sentida no momento em que é a própria água a lavar a cor verde da paisagem.

O período de existência e os vestígios de um projeto que se inscreva num certo espaço é variável. Se certas produções têm um caráter de durabilidade: como são as intervenções de Vhills cuja superfície de ação são os edifícios nos quais se inscrevem os rostos dos que lá habitam ou de figuras icônicas; outras exploram um registo não permanente [Figuras 3 e 4]. Temos como referência projetos com duração delimitada como: Kapoor Versailles; as intervenções luminosas de Jenny Holzer [Figura 18]; Fosse d'orchestre no Canal Saint-Martin (2013) de Rosa Barba [Figura 19] – projeto que contempla um diálogo, através de diferentes tempos, luzes, movimentos, sons submersos compostos por compassos de membros de uma orquestra. Na combinação destas camadas, Barba explora as qualidades rítmicas, sonoras, morfológicas do espaço propondo uma conversa musical; Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing) (1997) de Francis Alÿs [Figura 20], uma ação que contemplou o arrastar um bloco de gelo ao longo de ruas no México até ao seu derretimento; ou de stencils que incorporam a efemeridade como elemento constituinte da própria obra. Não deixando um rasto material no tecido da paisagem urbana ou natural, é com as recordações dos que as experimentaram e com o registar documentalmente as ações que estas obras adquirem uma [segunda] existência.



Figura 18 - Jenny Holzer. *I Feel You* (2007).



Figura 19 - Rosa Barba. *Fosse d'orchestre* (2013).



Figura 20 - Francis Alÿs. *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, (1997).

A relação entre uma prática artística que se manifesta dentro e fora do espaço institucional pode, por exemplo, ser encontrada na obra de Félix González-Torres. O seu projeto *Untitled* estabelece uma relação entre a ocupação da(s) parede(s) do museu ou galeria onde se instala e a sua sequente proliferação nos outdoors que pontuam cidades como Nova Iorque ou Manhattan. Permanecendo até serem substituídos por qualquer outro material, os cartazes de Félix González-Torres proporcionam diferentes leituras e energias potenciais. Levantando questionamentos político-sociais ou levando poesia e ambiguidade para a rua, os outdoors do artista contrastam com o tradicional material apresentado nos painéis que acabam por caracterizar e por infetar a paisagem de uma cidade. Procurando aliviar a poluição visual, com finalidade publicitária e/ou de marketing, a ação do artista manifesta-se diretamente no centro da questão, através das mesmas ocupações e técnicas. Posto isto, as [suas] imagens polvilham os painéis, atingindo o grande público pelas suas dimensões e pela visibilidade da localização. Neste caso, compreendemos o gesto de 241 espalhar a imagem de uma cama dupla na qual dois corpos, um dia – num pretérito mais ou menos recente – se deitaram ou se amaram [Figura 21]. Assim, a cama é tida como espaço associado ao amor, ao conforto, ao desejo, à ausência, à morte, à perda. Na ausência de qualquer elemento textual, o indefinido potencia uma maior amplitude interpretativa, uma carga enigmática e ambígua que sugere a permeabilidade entre espaços considerados diametralmente opostos (o público e o privado) (SPECTOR, 2007).



Figura 21 - Félix González-Torres. *Untitled* (1991).

O contexto não institucional exige que o artista pense de que modo a sua intervenção pode interagir com o meio. A investigação pode responder a diferentes questões, podendo ser repensada mediante o contexto político-social ou mesmo espacial. Se González-Torres aborda questões político-sociais, no século XXI podemos referenciar Grândola, Vila Moderna [Figura 22]. Através de um repensar, de uma manipulação da célebre canção Grândola, Vila Morena de José Afonso, Miguel Januário desenvolve um projeto de colagem dos versos da respetiva canção nas ruas. Adulterando e reinterpretando o sentido da canção, Januário articula a sua carga simbólica com o contexto político-social e económico português da atualidade propondo uma reflexão crítica nas suas diferentes frentes. Esta intervenção, marcando o espaço fora da instituição com versos reinterpretados da música, adquire duas vidas. O tempo de vida deste projeto expande-se: os versos dispersam-se geográfica e temporalmente no espaço exterior, ao mesmo tempo que são arquivados, retrabalhados a fim de produzir um segundo objeto videográfico que não só regista a ação da inscrição sobre as paredes, como recria visual e musicalmente a cadência e o seguimento destes [novos] versos.



Figura 22 - Miguel Januário. *Grândola, Vila Moderna* (2014).

Para Aristóteles (ARISTÓTELES, 1995), a Pólis é o espaço consagrado à vida política e distinto da esfera privada. Neste espaço, os cidadãos (que não são os escravos, as mulheres ou as crianças) tomam a palavra a fim de partilhar as suas ideias através do uso da Retórica. No entanto, e tal como Hannah Arendt faz referência (ARENDR, 1998), procedeu-se a uma crescente diluição da distinção da esfera pública (Pólis) e da esfera do espaço privado (Oikos). Segundo Arendt, a esfera privada – numa conceção moderna de sociedade – é regulada pelo Estado, o que produz um imbricamento. Assim sendo, decorre uma articulação entre espaço público e espaço privado, esferas diametralmente opostas. As intervenções artísticas fora do espaço institucional, afastam-se da vontade consumista, procurando promover um espaço plural para discussão. Tal é o caso das intervenções de Félix González-Torres e/ou da artista Tânia Bruguera. Aproximando-se de Anish Kapoor na sua defesa de que a Arte não deve ser somente decoração, a artista cubana afirma que Arte não deve ser mero entretenimento, seja para o autor como para o público. Nesse sentido, desenvolve Displacement (1998-1999) [Figura 23], projeto que decorre nas ruas de Havana aquando do aniversário de Fidel Castro, com vista a estabelecer uma relação com o público através de uma abordagem alegórica à realidade Cubana e às promessas sociais que foram feitas e nunca cumpridas (BRUGUERA, 1999).⁵ Bruguera compreende, assim, que a arte cultiva um espaço onde se pode falar do que, num local altamente censurado, não pode ser falado abertamente.

⁵ Tradução livre a partir de: "[...] an allegorical way to approach Cuban reality and the social promises that were made and never kept."



Figura 23 - Tânia Bruguera. *Displacement* (1998-1999).

Sendo que para Walter Benjamin [o] jornal é um instrumento de poder⁶ (BENJAMIN, 1999: 440) e se pensarmos na origem da palavra publicidade (HABERMAS, 1962), podemos fazer referência ao projeto de Bruguera *Postwar Memory II* (1994) [Figura 24]: a criação de um jornal independente, projeto alicerçado em premissas colaborativas e participativas com artistas contemporâneos e críticos vivendo em Cuba e no exterior (BRUGUERA, 1999).⁷ Com estrutura semelhante ao jornal oficial do Partido Cubano Comunista, sofreu proibição por ser um espaço de debate e crítica de problemáticas censuradas. Simultaneamente, fazia coexistir material proveniente de indivíduos desfasados geograficamente, levantando o questionamento da relação interior-exterior.



Figura 24 - Tânia Bruguera. *Postwar Memory II* (1994).

⁶ Tradução livre a partir de: *The newspaper is an instrument of power.*

⁷ Tradução livre a partir de: "[...] many contemporary artists and critics living in Cuba and outside [...]"

Bruguera desenvolve uma investigação artística na qual a temporalidade é estendida, uma vez que visa a ação e a mudança no tecido social no qual os projetos se inscrevem. Assumindo o seu projeto enquanto arte contextual, Bruguera propõe que se explore a arte enquanto arte útil (BRUGUERA, 2012), modelo que visa implementações práticas no âmbito social.

Em dezembro de 2014, Bruguera é interditada de desenvolver uma performance participativa na Plaza de la Revolución, Havana. Neste projeto propunha que o público se pudesse aproximar do micro e falar livremente durante um minuto a propósito do futuro de Cuba. Aquilo que seria impossibilitado (impedido na esfera pública e somente vocalizado na vida privada), seria escutado, desapareceria no ar, mas potencializaria um clima de liberdade de expressão incitador à mudança. Neste ponto de vista, os vestígios não se cravariam no tecido material da Praça, mas em cada participante e na ação concetual e tangível (BRUGUERA, 2017) que a arte exercia na luta para mudanças sociais. Do mesmo modo, o projeto existiria na díade: ativação e desativação. Falaríamos de traços imateriais que não só permaneceriam nas recordações, como agiriam diretamente na consciência do público, incentivando a necessidade de mudança. Atuando com projetos de curta e de longa duração, Bruguera explora diferentes questões: se no primeiro se tem de comunicar muito em pouco tempo num gesto muito conciso (BRUGUERA, 2017), o que, nas suas palavras, pode ser brutal; no segundo o cariz processual é vital e a sua temporalidade funciona no tempo da sociedade, procurando fomentar a mudança e a consciência política.

CONCLUSÃO

O presente documento visou uma reflexão relativa a diferentes possibilidades de intervenção e à densidade de persistência dos seus vestígios, artefactos e registos no espaço. Para tal, alicerçou-se em estudos de caso do campo da produção artística contemporânea enquadrados no âmbito da Filosofia e da Crítica de Arte.

244 Entre o visível e o invisível – e contrariamente aos registos presentes nos túmulos egípcios que seriam vistos somente no Além – os objetos artísticos referenciados confrontam-se com o fruidor, convidando-o a experimentar sensorial, percetiva e/ou criticamente a situação proposta. O que resta de uma ação que ocorreu e/ou que desapareceu num dado enquadramento espaço-temporal, caracteriza a paisagem material como imaterial. Promovendo diferentes modos de ver, convidando e acompanhando a mudança e a consciência crítica e concedendo ao corpo diferentes tempos de fruição e contacto, as intervenções artísticas posicionam-se num plano temporal e de ação variáveis.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. «Image et Mémoire». Paris: Editions Hoëbeke, 1998.
- ARENDT, Hannah. «La crise de la culture». Gallimard, 1989.
- ARENDT, Hannah. «The Human Condition». Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- ARISTÓTELES. «La politique». Paris: Vrin, 1995.
- BATAILLE, Georges. «Visions of excess: selected writings, 1927-1939 – Theory and history of literature. Manchester: Manchester University Press, 1985.
- BENJAMIN, Walter. «Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3: 1935-1938». Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1999.
- DEUTSCHE, Rosalyn. «Evictions. Art and Spatial Politics». Cambridge, Londres: MIT Press, 1996.
- ECO, Umberto. «L'œuvre ouverte». Paris: Seuil, 1965.
- HABERMANS, Jürgen. «L'Espace Public. Archéologie de la Publicité comme Dimension Constitutive de la Société Bourgeoise». Paris: Payot, 1986.
- HABERMANS, Jürgen. «The Structural Transformation of the Public Sphere». Cambridge: MIT Press, 1962.
- WARBURG, Aby. «L'Atlas Mnémosyne». Paris: L'Ecarquillé – Institut national d'histoire de l'art, 2012.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. «Magritte au risque de la sémiotique». Bruxelas: Facultés universitaires Saint-Louis, 1999.

KANT, Immanuel. «Critique de la faculté de juger». Paris : Flammarion, 2015.

KAUFMANN, Vincent. «Ménage à trois – littérature, médecine, religion». Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Septentrion, 2007.

KOEPNICK, Lutz. «Walter Benjamin and the Aesthetics of Power». Lincoln, Londres: University of Nebraska Press, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. «Le visible et l'invisible». Paris: Gallimard, 2006.

SPECTOR, Nancy. «Felix Gonzalez-Torres». Bilbao: Guggenheim Museum Publications, 2007.

PESSOA, Fernando. «Odes de Ricardo Reis». Lisboa: Ática, 1994.

DOCUMENTOS E REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

BRUGUERA, Tânia. «Displacement». In «Taniabruguera.com». 1999. [Consulta: 09.02.2017]. <http://www.taniabruguera.com/cms/104-O-Displacement.htm>.

BRUGUERA, Tânia. «Postwar Memory II ». In «Taniabruguera.com». 1994. [Consulta: 09.02.2017]. <http://www.taniabruguera.com/cms/564-O-Postwar+Memory+II.htm>.

BRUGUERA, Tânia. «Reflexions on Arte Útil [Useful Art]». In «Taniabruguera.com». 2012. Consulta: 09.02.2017]. <http://www.taniabruguera.com/cms/592-OReflexions+on+Arte+til+Useful+Art.htm>.

BRUGUERA, Tânia. «Tania Bruguera artist talk – public art and social practice [Calgary, Alberta, January 19, 2017]». In «ACADonline» – Alberta College of Art and Design. 2017. [Consulta: 09.02.2017]. <https://www.youtube.com/watch?v=nOwQfIJzzw>

ELLIS-PETERSEN, Hannah. «The woman trying to change Cuba's cultural landscape – and stay out of jail». In «The Guardian». 2016. [Consulta: 09.02.2017]. <https://www.theguardian.com/world/2016/apr/10/the-woman-trying-to-change-cubas-cultural-landscape-and-stay-out-of-jail-tania-bruguera-pussy-riot>.

JANUÁRIO, Miguel. «±GRÂNDOLA, VILA MODERNA±». In «±MAISMENOS±». 2014. [Consulta: 09.02.2017]. <http://maismenos.net/>.

KAPOOR, Anish. «Anish Kapoor: Bringing artistic chaos to the order of Versailles». In «FRANCE 24». 2015. [Consulta: 09.02.2017]. <https://www.youtube.com/watch?v=vqnT7Qkz8fo>.

OTTMANN, Klaus. «Dennis Adams». In «Journal of Contemporary Art». 1991. [Consulta: 09.02.2017]. <http://www.jca-online.com/adams.html>

VICTORRI, Bernard. «L'origine du langage». 2014. [Consulta: 09.02.2017]. <https://vimeo.com/84957770>.

WATTS, Jonathan. «Cuban dissidents arrested before free-speech demonstration in Havana». In «The Guardian» 2014. [Consulta: 09.02.2017]. <https://www.theguardian.com/world/2014/dec/30/cuban-dissidents-arrested-yoani-sanchez-demonstration>.

245

A GLIMMER OF FREEDOM: UM PROJECTO CURATORIAL NO TARRAFAL

MARZIA BRUNO

FLUP - Faculdade de Letras da Universidade do Porto

RESUMO

A Cidade de Tarrafal, situada no norte da ilha de Santiago, Cabo Verde é um lugar marcado pela História. Neste lugar, dois continentes - Europa e África - encontraram-se. Um espaço que refere-se à Luta e Liberdade, e a exposição *Glimmer of Freedom* irá explorar a visão de sete artistas sobre estas questões, articulando o espaço físico com questões contemporâneas. É um projecto curatorial que propõe várias instalações *site-specific* realizadas no interior das celas, e no exterior do campo, estes, vistas como espaços laboratoriais e de criação.

A reportagem vídeo, realizada *in loco* tenciona apresentar as intervenções realizadas pelos artistas, através de uma visita guiada ao campo, relatando a exposição e as experiências vivenciadas.

PALAVRAS-CHAVE

Espaço Histórico; Campo de Concentração; Intervenção Curatorial; *Site-specific*; Tarrafal, Cabo Verde.

ABSTRACT

246 The City of Tarrafal, located in the north of the island of Santiago, Cape Verde, is a place marked by history. In this place, two continents - Europe and Africa - met. A space that refers to Fight and Freedom, and the exhibition *Glimmer of Freedom* will explore the seven artists of view on these issues, articulating the physical space with contemporary issues. It is a curatorial project proposing various *site-specific* installations held inside the cells, seen as laboratories and creation spaces, and in the space outside the cells. The video reports held on-site aims present the activities carried out by the artists through a guided tour through the Camp, reporting the exhibition and the experiences lived.

KEYWORDS

Historical Site; Concentration Camp; Curatorial Intervention; *Specific-site*; Tarrafal; Cape Verde.

CONTEXTUALIZAÇÃO/ENQUADRAMENTO

O conceito expositivo delineado para o Campo de Concentração do Tarrafal, ilha de Santiago (Cabo Verde), com o título “A Glimmer of Freedom”, objetivou encarar o espaço sob um olhar laboratorial que analisa a História, questionando as vivências e as realidades que nela coexistem. As intervenções artísticas de sete artistas convidados são elementos de reflexão, criação, produção e interação que, em coexistência com espaço, pretendem tornar tangíveis a identidade e a memória do lugar.

Nas rotas dos espaços coloniais de deportação política, encontramos algumas das ilhas de Cabo Verde que serviam de destino e palcos de encenação das “tormentas” repressivas que caracterizavam o desterro e a prisão local de desterro: primeiro, a ilha de São Nicolau e, posteriormente a ilha de Santiago. Mas a escolha definitiva para o estabelecimento de uma prisão especial para desterrados políticos passou por um processo de realização de estudos reconhecimento dos espaços e das condições de adaptação que

melhor corroborassem a sua instalação. Neste roteiro de busca e validação dos espaços encontramos a ilha da Boa Vista (Cabo Verde) como um dos destinos percorridos por uma comissão encarregada de estudar as condições para a fundação de uma prisão. Contudo, o momento celebratório da encenação do primeiro campo para os presos políticos deportados em Cabo Verde situa-se no ano de 1931, na ilha de São Nicolau (Barros, 2009:70).

A génese do espaço, na ilha de Santiago, fica simbolicamente marcada pelo aval do despacho n.º 26.539, do 23 de Abril de 1936 (AA.VV, 2009:11). Nesta primeira fase, o ditador António de Oliveira Salazar, fundador do Estado Novo Português e Presidente do Conselho de Ministros, mandou construir a Colónia Penal, em Cabo Verde, destinada para os presos políticos e sociais (AA.VV, 2009:11) portugueses. A 29 de outubro de 1936 chegaram os primeiros 151 deportados, sendo também instalada uma Companhia Indígena de Infantaria de Angola (AA.VV, 2009:11).

Os abarracamentos da Colónia Penal são péssimos e de um momento para o outro ficaram destruídos pela acção permanente do vento (AA.VV, 2009:11). Somente a partir de janeiro ou fevereiro de 1937 se começaram a realizar as primeiras obras de instalação provisória, como a cozinha exterior, uma cela disciplinar, armazém de material de guerra, uma casa de guarda para 30 praças, o posto de socorros e a enfermaria (AA.VV, 2009:13). Devido às circunstâncias geográficas e orçamentais a construção arquitetónica da Colónia Penal prolongou-se ao longo dos anos. Neste primeiro período, a Colónia Penal do Tarrafal ficou conhecida como o “Campo da Morte Lenta” justificado pelas péssimas condições climáticas, de saúde, de alimentação e um regime prisional marcado por uma extrema violência psicológica e física. Mais de 360 prisioneiros antifascistas portugueses passaram pela Colónia Penal no perdurar dos longos 18 anos de funcionamento causando cerca de três dezenas de vítimas mortais (AA.VV, 2009:9). Em Janeiro de 1954, a Colónia Penal foi encerrada graças às forças antifascistas em Portugal e à pressão internacional, na sequência da vitória dos aliados na II Guerra Mundial. Os movimentos revolucionários de libertação, seja em Portugal, seja nas suas colónias em África, ganham força e ânimo e o regime repressivo português toma medidas para enfrentar estas resistências antifascistas. Reabre a Colónia Penal do “Campo da Morte Lenta”, através do decreto-lei n.º 43600, de 14 de abril de 1961, sob o novo nome de “Campo de Trabalho de Chão Bom” (AA.VV, 2009:17). O “Campo de Trabalho de Chão Bom”, nesta segunda fase, foi usado para aprisionar líderes das guerras pela independência de Cabo Verde, Angola e Guiné-Bissau. No total foram lá presos mais de 340 antifascistas portugueses e cerca de 230 nacionalistas africanos (CASTANHEIRA, 2010). A ampliação e consolidação espacial do “Campo de Trabalho de Chão Bom” continuaram com a delimitação com arame farpado, compra de mobiliário e utensílios para funcionários residentes e instalação de luz elétrica. A 3 de julho de 1969 foi lançado o concurso público para a construção da muralha e das torres de vigilância que hoje ainda permanecem no local (AA.VV, 2009:20). Durante os 13 anos de funcionamento, até a data do seu encerramento, no dia 1 de maio de 1974, o Campo de Concentração do Tarrafal foi palco de sofrimento, lutas, conquistas e vitórias. O Campo hoje [...] é monumento à memória histórica, não só dos países cujos filhos por lá passaram, mas de toda uma humanidade [...] - (AA.VV, PIRES, 2009:5).

247

Ancorado nestas convicções o conceito expositivo da exposição “A Glimmer of Freedom” pretende, através das intervenções artísticas e da análise das vivências do lugar, sublinhar a importância do espaço e da sua memória. Tenciona interpretar e descodificar as dicotomias entre a Resistência/Existência Histórica e a Existência/Resistência das vivências atuais do lugar.

- A GLIMMER OF FREEDOM -

No âmbito da exposição “A Glimmer of Freedom”, **Patti Anahory** com **Pedestais de [ex]clusão** e **Volume-trias Vazias [de] Memórias** intervém no espaço, utilizando os elementos e estruturas pré-existentes que inicialmente foram idealizadas para o percurso museológico, e hoje contribuem como elementos para a construção espacial expográfica. Patti Anahory questiona as vivências do espaço seja num contexto Patrimonial, seja no contexto Antropológico, criando volumetrias que pretendem interligar narrativas no eixo

A intervenção de **Irineu Destourelles** é sustentada por uma base analítica que surge da sua própria experiência no trabalho desenvolvido na África Ocidental, analisando e explorando as perpetuações de um discurso colonial em confronto com os contextos sociais contemporâneos. Neste seu trabalho explora a dualidade entre prisioneiros e captores, colonizados e colonizadores.

No contexto de integrar uma intervenção artística, onde a reflexão é trabalhada sob o ponto de vista de um local desconhecido presencialmente, e que é caracterizado pela história dramática, **Miguel Leal** aceitou o convite de realizar a intervenção a partir deste desafio, o desconhecimento do espaço físico. Sendo este o ponto de partida, o lugar desconhecido, que por sua vez, foi um sentimento experienciado por todos os presos que por lá passaram, a intervenção artística reflete aspetos sobre a dualidade das existências neste contexto: ilha apetecível - ilha tenebrosa, lugar exótico - realidade árida, lugar paradisíaco - cenário apocalíptico, paraíso perdido - terra longínqua, tenebrosa e enigmática, exílio forçado - resistência liberdade.

Se ao mesmo tempo a imensidão e a carga da memória se impõe ao espaço, o seu preenchimento convida e desafia os visitantes a relacionar-se com o vazio e com o imaginário. Nesse contexto, a palavra de ordem para **Djam Neguin** é ocupação. Uma ocupação performativa que se propõe a si mesma ser uma experiência num espaço sensorial, admitindo que cada corpo-espetador possa redimensionar o seu percurso. A realidade e o quotidiano das gentes que habitam, a memória, são fatores decisivos e inspiradores, que servem de motor incisivo para cada uma das performances. O desafio maior será não apenas trazer elementos que lhes são identitários, mas trazê-los a eles mesmos, as suas histórias, os seus jeitos e os seus corpos a ocuparem, a atuarem, a manifestarem pela e com a arte os seus “vislumbres de liberdade”.

A observação atenta das incisões impressas nas celas do “Campo da Morte Lenta”, e as questões pertinentes das mensagens interditas e dos seus significados, são um ponto de análise que **Bento Oliveira** revela e traduz através da xilogravura. A transposição imagética recriada e traduzida na dimensão espacial do Campo do interior para o exterior, através da dualidade gráfica do positivo e negativo são elementos de inspiração que fundamentaram a criação artística. As incisões nas paredes, são a presença da Memória-Tempo incisivas e vincadas como uma cicatriz na pele. Bento Oliveira utiliza o espaço como elemento-matriz de análise para a criação plástica, deixando em aberto as questões sobre a condição humana e o seu pathos.

O projeto de **Nelson Santos, Tchon Elevado ao Cubo**, é a representação figurada da desconstrução de três cubos. A trilogia alude simbolicamente ao corpo físico, ao corpo mental e ao corpo emocional que se encontram simbolizados através da concêntrica e progressiva abertura de três caixas. A analogia abordada para a intervenção “Tchon Elevado ao Cubo” está ancorada na exigência de liberdade representada simbolicamente pela tríade existencial Corpo, Alma & Espírito que é transportada conceptualmente para o processo vivenciado pelos prisioneiros antes, durante e depois da passagem pelo Tarrafal. O desdobramento do cubo em cruz, no plano horizontal, pretende ainda servir de alusão e homenagem aos que da lei da vida se libertaram, através da morte... Pois ainda que derradeira, a morte não deixa de ser uma libertação.

A série **Ferrugem** de **César Schofield Cardoso** pretende questionar o contexto social atual do “Campo da Morte Lenta”, colocando-o em contexto e análise, refletindo sobre as medidas Sociais e Culturais que o Estado de Cabo Verde objetiva concretizar para o lugar. A série subdivide-se em três intervenções: “Mar Cercante”, “Ciclo Perpétuo” e “Água Dura”. Nestas três intervenções, o Antes e o Agora são parâmetros constantes de análise. Abrangem questões de isolamento e de prisão; discursos diretos e indiretos de poder, opressão e exclusão, novas formas de violência direta ou indireta, a reflexão sobre a água [o ritual da sua busca, recolha, uso e reutilização, enquanto objeto de consumo], tão vital como o sangue.

A *Glimmer of Freedom* é uma exposição de arte contemporânea que questiona, analisa, preserva e divulga

o espaço, através da elaboração, criação e dinamização de novos olhares no contexto histórico. Devida a génese e a circunstância do projeto, o apêndice multimédia, editado e realizada *in loco*, após abertura (8 de abril de 2017) pretende fornecer dados, através de uma visita guiada ao campo, relatando a exposição e as experiências vivenciadas.

REFERÊNCIAS

AA. VV. Memória do Campo de Concentração do Tarrafal. Fundação Mário Soares. Fundação Amílcar Cabral, 2009. ISBN 978-972-8885-20-5.

BARROS, António - Campos de Concentração em Cabo Verde. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. ISBN. 978-989-8074-93-5. Pt.2, p. 70.

CASTANHEIRA, José Pedro - Tarrafal: Verdades e mentiras do Campo de Trabalho de Chão Bom. Expresso. 18.08.2010. [Consulta:

13.02.2017]. <http://expresso.sapo.pt/actualidade/tarrafal-verdades-e-mentiras-do-campo-de-trabalho-de-chao-bom=f599690>

AGRADECIMENTOS

O projeto expositivo “A Glimmer of Freedom” agradece a Apexart pela oportunidade, a colaboração do IPC - Instituto do Património Cultural (Cabo Verde) pela cedência do espaço e apoio logístico; a Câmara Municipal de Tarrafal (Cabo Verde) pelo apoio logístico no local; e ao CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (FLUP, Portugal) pelo apoio prestado no levantamento de dados.

APÊNDICE FOTOGRÁFICO



Figura 1 - Patti Anhaory, Tarrafal Cabo Verde, 2016.



Figura 2 - Patti Anhaory, Tarrafal Cabo Verde, 2016.



Figura 3 - Patti Anhaory, Tarrafal Cabo Verde, 2017.



Figura 4 - Patti Anhaory, Tarrafal Cabo Verde, 2016.

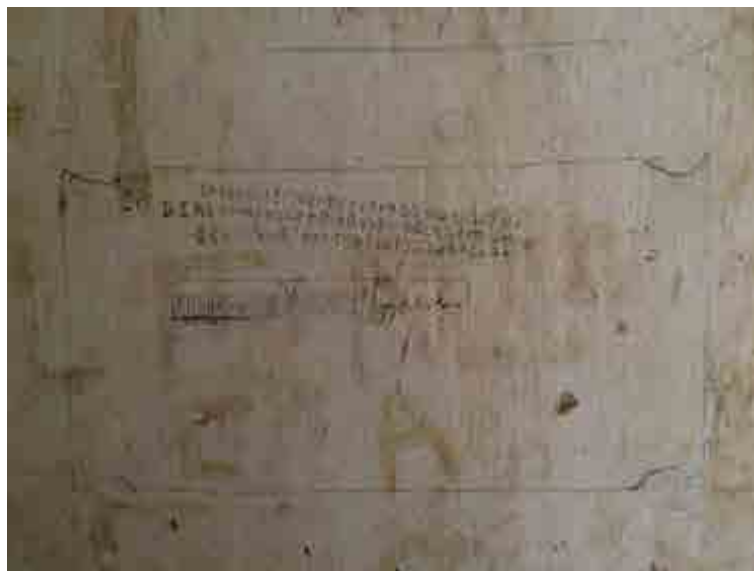


Figura 5 (esquerda) - Patti Anhaory, Tarrafal Cabo Verde, 2016.
Figura 6 (direita) - Marzia Bruno, Tarrafal Cabo Verde, 2017.

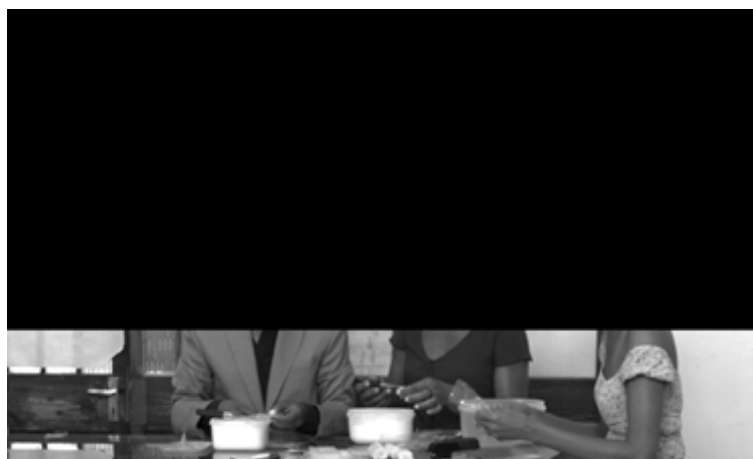


Figura 7 - Irineu Destourelles, "Metathesiophobia - Splitting a Substance and Aleatory Cut-up of an Appropriated Audio Recording of a Text by Descartes",
HD file from DVCPPro: sound, b&w, 100 minutes 54 seconds, dimensions variable, 2011.



Figura 8 - César Schofield Cardoso "Mar Cercante", 2017.

MEMÓRIA E IMAGINÁRIO DIGITAIS. AS PRÁTICAS DO ARQUIVO E DA NARRATIVA NA TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO DIGITAL

MARIA TERESA CRUZ

CIC. Digital – FCSH - UNL - Centro de Investigação em Comunicação, Informação e Cultura –
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

FRANCISCO LIMA SOARES

CIC. Digital – FCSH - UNL - Centro de Investigação em Comunicação, Informação e Cultura –
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

Apesar de o “arquivo”, o “espaço público” e a “narrativa” serem conceitos centrais do pensamento moderno, não deixam de reemergir nos debates em torno da economia simbólica criada pelos dispositivos e práticas digitais, através dos quais se processa hoje a memória cultural e o imaginário da espécie humana. A reflexão em torno da pertinência destes conceitos para uma investigação do contemporâneo é apoiada no projeto *Estórias: Portugal – Áfricas*, um atlas digital e multimédia para a partilha de histórias pessoais e comunitárias de ligação entre Portugal e os países africanos.

PALAVRAS-CHAVE

Arquivo; Espaço Público; Narrativa; Cultura Digital.

ABSTRACT

Even if “archive”, “public sphere” and “narrative” are central concepts of the modern critical apparatus, they don’t cease to return in debates over the symbolic economy set up by digital practices and devices, through which the cultural memory and imaginary of the human species is processed today. The pertinence of these concepts for an investigation of the contemporary is questioned through a presentation of *Estórias: Portugal – Áfricas*, a digital multimedia atlas for sharing stories and experiences that connect Portugal and all African nations.

KEYWORDS

Archive; Public Sphere; Storytelling; Digital Culture.

INTRODUÇÃO

A descrição do moderno está hoje praticamente fixada com base em algumas das grandes teorizações ocorridas ao longo do século XX e sobretudo, com base no pensamento crítico que o terá encerrado como projeto, embora de modo não unânime, por altura dos debates sobre a pós-modernidade. Na tematização do contemporâneo permanecem contudo em aberto algumas questões centrais da modernidade, e não apenas como um efeito de arrastamento da sua crise. Algumas das temáticas e das noções modernas que vão persistindo no nosso vocabulário crítico são objeto de novos questionamentos e ganharam efetiva reinscrição na experiência atual, apesar das transformações marcantes que acompanharam a viragem do século. É o caso das temáticas do “arquivo”, do “espaço público” e da “narrativa”, que estarão também

no centro desta reflexão, e que tiveram particular importância na construção do retrato epistemológico, político e cultural do moderno.

Com efeito, a descrição da experiência moderna destacou frequentemente, estes três traços distintivos. Por um lado, o chamado “impulso arquivístico” que caracteriza a proliferação de sistemas de armazenamento e classificação de informação no final do século XX, e que só pode ser pensado no seguimento dos ideais modernos de gestão racional das sociedades humanas como forma necessária ao progresso, potenciados pela mecanização da experiência. A burocratização do arquivo enquanto ferramenta administrativa disseminada, aplicável da medicina à justiça, da biologia à administração pública, constituirá um dos aspetos centrais da experiência moderna. Por outro lado, a existência de uma esfera pública, que associamos também inequivocamente à modernidade, enquanto esfera de um uso público da razão, distinta do plano do poder, das instituições e também da vida privada, atribuindo-lhe um valor político intrínseco. Por fim, poderíamos ainda dizer que a modernidade foi insistentemente associada a uma crise da narrativa: uma crise do sentido da experiência e da unificação do mundo da vida, assinalada desde os primeiros diagnósticos acerca da fragmentação da experiência até à temática pós-moderna do fim das “grandes narrativas”.

A persistência destas temáticas no discurso contemporâneo não revela um interesse meramente retrospectivo ou nostálgico. Pelo contrário, a necessidade da sua interrogação decorre do que elas permitem revelar ainda sobre a experiência atual e, mais ainda, da sua ligação com as transformações tecnológicas em curso. Algumas décadas após o auge dos debates em torno destas temáticas, é preciso reconhecer que as sociedades contemporâneas comportam uma relação inconclusa e transformada com estas dimensões da experiência: arquivo, espaço público e narrativa.

Com os media digitais e as redes de informação emergem, no âmbito do espaço cibernético, novas formas de acesso à elaboração e manutenção de arquivos, que fazem do registo, transmissão e acesso a informação partilhada digitalmente uma ação corrente, que recobre tanto as interações entre agentes e instituições, como as redes sociais e até mesmo a organização pessoal de cada um. A era digital traz ao arquivo uma nova dimensão relacional, que o torna num constante processo de inscrição e leitura multimédia, assente na multiplicação homérica de dispositivos, em novas práticas comunicacionais e em novas formas de análise de dados e metadados. Mas também novas formas de sociabilidade, de produção cultural e de participação política, atravessadas também por novas formas discursivas, entre as quais se assinala um proclamado regresso da narrativa. A permanente arquivação de tudo, a emergência de redes sociais e a multiplicidade de narrativas digitais (*“Digital Storytelling”*), são sintomas de transformações culturais e políticas relevantes que acompanham a implementação das novas infra-estruturas informacionais e a disseminação dos novos media nas sociedades contemporâneas. Com elas, estão também em transformação a tessitura da experiência presente, a sua relação com a memória e a nossa capacidade de imaginar e construir o futuro.

O projeto “Estórias: Portugal-Áfricas”, que inspira esta reflexão, visa a reunião de relatos individuais, familiares e comunitários sobre experiências de ligação entre Portugal e os países africanos, assentes tanto na memória como em novas experiências do presente. Através de uma plataforma digital, que convida à partilha de narrativas, imagens e sons espera-se a constituição de um arquivo de estórias, disponibilizando-se um guião para a sua produção e um conjunto de ferramentas para a pesquisa e visualização dos dados reunidos. Sendo esta uma ligação vivida por várias gerações de origem portuguesa e africana, em diversos lugares e momentos da história, será aqui relatada a várias vozes e atravessada por diferentes realidades e sentires, sem silenciar as próprias contradições entre elas. Visa-se assim um mapeamento dinâmico da ligação entre Portugal e África, no plano das vivências e do imaginário, uma espécie de atlas cultural e afetivo, que assumirá a tensão entre as perspetivas em confronto, assim como o entrosamento entre relato vernacular e ficção, enquanto elementos fundamentais do aprofundamento da memória e da elaboração imaginária. Este Atlas será uma obra coletiva e social, mas o seu projeto desafia ainda o contributo de artistas e de investigadores, através de uma Galeria de obras originais e de um Glossário multidisciplinar, impulsionado por uma perspetiva pós-colonial.

Apesar de hoje quase todos os utilizadores da Internet arquivarem diariamente textos, imagens e sons através dos mais variados suportes – materiais e virtuais – a polissemia do termo “arquivo” não deixa imediatamente de remeter também para um local ou edifício, para uma instituição ou uma coleção. O que encontramos, antes de mais, são arquivos, no plural, que tanto classificamos como monumentais, administrativos, burocráticos, comunitários, artísticos, científicos ou pessoais.

O que tem sido alterado ao longo dos séculos, e intensamente debatido apenas nos últimos 50 anos, é o conceito do arquivo, que sempre se materializa em diferentes arquivos. O arquivo já era parte integrante das civilizações na Antiguidade, numa altura em que era indistinguível do Tesouro Público. Mesmo nesta sua concepção totalmente dependente de uma espacialidade delimitada, o arquivo funciona já como um meio para registar, transmitir e preservar as manifestações simbólicas que sustentam um sistema de sentido comum, uma cultura. O que o arquivo retém são exteriorizações materiais das estratégias de comunicação humana, nas suas várias linguagens, sem as quais seria impossível construir um espaço público. Mesmo nesta sua forma primordial, o arquivo responde já enquanto médium, através do qual se negocia o sentido entre o passado de uma cultura que se acumulou e uma sociedade presente que se procura inscrever no futuro dessa mesma cultura com a qual partilha o arquivo.

A monumentalidade do arquivo na Antiguidade sofre, por isso, alterações profundas à medida que a capacidade da espécie humana para materializar e transmitir a sua memória cultural envereda por novas práticas e dispositivos, de forma sempre exponencial. O arquivo enquanto estratégia de comunicação está dependente de uma trama material e simbólica que permanentemente se transforma, ganhando novas configurações, mas mantendo também traços de uma época para outra. Este aspeto torna-se mais óbvio no momento em que a mecanização penetra várias esferas da experiência humana, alterando modos de perceber, de inscrever e ler a cultura, de a transmitir e manter. Novas formas de gravar e escrever, novas formas de replicar e preservar informação, mais velozes e acessíveis, se não para a generalidade dos indivíduos, pelo menos para um número crescente de instituições e empresas, equivalem necessariamente a um abrupto aumento na documentação da experiência humana. O espírito do Iluminismo e a crença numa gestão racional do destino da humanidade guiada pelo progresso civilizacional, ou os desígnios imperialistas da Grã Bretanha Vitoriana no Séc. XIX, constituem possíveis linhas de força na construção de um impulso arquivista, que se cimenta progressivamente ao longo da Modernidade e que acaba por explodir numa febre arquivística já característica do final do séc. XX, que podemos designar como Arquivo 2.0. A gestão administrativa e burocrática possibilitada pela mecanização das estratégias de comunicação simbólica aos mais variados níveis, como médico ou jurídico, são, pelas mudanças profundas que provocam, um dos traços centrais da modernidade.

Mas a profusão dos arquivos burocráticos acabaria por trazer o descentramento do pressuposto sujeito moderno, à medida que a sua inscrição nos mais variados arquivos o leva a pensar-se como fruto desta economia simbólica e das suas respectivas constelações técnicas. A preservação de uma memória exteriorizada, especialmente num contexto em que a mediação técnica se torna mais acessível, não basta para sustentar um sentimento de pertença a uma cultura, de diálogo e reconhecimento, mesmo que seja capaz de uma cada vez mais minuciosa gestão biopolítica do sujeito. Este é certamente um dos fatores que faz da alienação do sujeito face à industrialização e aos avanços tecnológicos um tema inescapável do pensamento moderno.

O arquivo habitou sempre uma delicada fronteira entre inovação técnica e mediação simbólica, mas a sua teorização enquanto conceito só se afirma de forma autónoma pelo pensamento em torno da modernidade e da crise dos seus ideais, tendo Michel Foucault dado importantes passos nesse sentido, com a definição de arquivo que propõe na *Arqueologia do Saber*, em 1969. Nesta proposta, simultaneamente epistemológica e política, o arquivo é concebido como o conjunto dos sistemas de enunciados. Uma vez que os enunciados são acontecimentos discursivos que se socorrem da memória cultural disponível num

dado momento, podem por ser descritos, na sua materialidade, enquanto rastros deixados por uma cultura. Foucault não propõe uma exegese dos conteúdos veiculados pelo arquivo, e cujo sentido pode aliás não ser acessível ao arqueólogo que os observa, mas uma descrição dos discursos, enquanto estratégias de comunicação. A descrição arqueológica visa, por isso, encontrar os processos de subjetivação possibilitados pelo arquivo num dado momento, ou seja, os discursos através dos quais o Homem se pôde pensar como sujeito.

A abertura conceptual do arquivo proposta por Foucault desemboca na Arqueologia dos Média, uma corrente dos Estudos dos Média, que procura descrever o arquivo não só a partir dos discursos, mas também das materializações e técnicas culturais que de outras formas comunicam e gerem a memória coletiva, com os seus dispositivos e práticas próprios, que têm por vezes de ser reativados, re-experimentados, com os quais é preciso fazer experimentação, para deles retirar os sintomas de conceitos, visões e percepções do mundo que implicitamente sobrevivem em máquinas e instrumentos de mediação simbólica e técnica. Os sujeitos possíveis num dado momento decorrem, por isso, das possibilidades de aparelhamento do indivíduo ao sistema de sentido em que participa. Os sujeitos são fruto do arquivo, que medeia a sua interação com a memória cultural – o “arquivo arquivador” de Derrida, ou seja, o conceito do arquivo que ordena e sistematiza os cada vez mais diversificados arquivos que, enquanto formas de comunicação, permeiam a experiência humana, e de uma forma muito visível no nosso contemporâneo, em que mediação técnica de imagens, textos e sons, ocupa um lugar central nos dispositivos de subjetivação. Os média que nascem a partir do computador – os chamados novos média – acrescentam ao conceito de arquivo a capacidade de processamento técnico da informação. As características essenciais dos meios de comunicação, segundo Kittler – armazenamento, transmissão e cálculo – ficam assim reunidas num só dispositivo, capaz de traduzir qualquer mediação segundo um código binário, capaz de transformar um média em qualquer outro. A digitalização é, possivelmente, um momento de total desterritorialização, ou pelo menos de dispersão do arquivo, porque os discursos não só são mobilizados por todos, como co-existem sob um mesmo tipo de formalização, permitido pelas nossas máquinas [quase] universais, idealizadas por Alan Turing.

255

É neste sentido que as Humanidades Digitais tomam como parte fundamental do seu enfoque a descrição dos dispositivos – técnicas e práticas – que hoje permitem conceptualizar o arquivo, não como um objeto ou um local, não como uma instituição ou uma rede fechada, mas como um processo no qual participamos, aparelhados e ligados, conscientemente ou não, e com base no qual decorre o mapeamento do quotidiano na era digital (Giannachi, 2016). Ante este panorama contemporâneo, de que forma se deve conceber a relação entre o arquivo e a memória cultural?

A nova instabilidade do arquivo e a onnipresença de dispositivos e práticas que o mobilizam trouxe escalas inauditas à produção e comunicação simbólica da espécie humana. As condições de acesso muito mais complexas, exigem o arquivo seja concebido processualmente.

Em *Programmed Visions*, Wendy Chun, uma das autoras-chave da corrente dos Estudos de Software, reflete acerca da associação que a nossa cultura tem feito entre memória e armazenamento. Olhamos o computador digital como um instrumento capaz de armazenar a totalidade das inscrições que produzimos. Mas, e em primeiro lugar, esquecemos que também os elementos digitais são preservados sob uma base material, que inclui servidores e outros tipos de hardware capazes de proceder à transmissão e leitura das inscrições. São precisos objetos que nos permitam fazer correr os programas, são exigidos processos técnicos capazes de executar esta forma de memória. O arquivo como software não memoriza a totalidade da nossa experiência. Armazena inscrições (algumas delas instruções) que podem desvanecer e que permitem que o presente se caracterize como um “efémero que perdura”. (Chun, 2011: 167-173)

Por outro lado, os tipos de informação armazenados no arquivo passaram a incluir, desde a gravação sonora e do cinema, um elemento temporal, que introduz uma dimensão temporalmente crítica no arquivo. Ou seja, o que se preserva são também objetos com uma duração. Segundo Wolfgang Ernst, o novo regime de memória cultural caracteriza-se por um presente que, enquanto categoria temporal, se bifurca

numa multiplicidade de operações “microtemporais”. Diz Ernst que “o arquivo multimídia lida com media verdadeiramente baseados no tempo (que são imagens e sons), existindo cada imagem e cada som apenas num momento discreto no tempo. Congelar uma imagem eletrônica significa congelar o seu ciclo de renovação (refresh)” (*apud*, Parikka, 2012: 116-7).

Finalmente, o armazenamento compulsivo de inscrições não implica a sua verdadeira inclusão numa memória dita cultural. A ameaça inerente ao arquivo digital não tem tanto que ver com os objetos ou os discursos que exclui, mas com a abundância de informação que é, hoje, capaz de armazenar. Como lemos este arquivo que nos ultrapassa completamente? Este sublime informático é para nós ilegível na sua totalidade, e só pelo auxílio das nossas ferramentas digitais ele pode começar a ser inteligível. A inteligência artificial pode não “sentir” ou “pensar” como o humano, mas ultrapassou-o, irreversivelmente, nas suas capacidades de cálculo. A nova configuração do arquivo, que se refere mais ao gesto de arquivar do que ao arquivo delimitado, não garante que tudo aquilo que se armazena permaneça como memória. Na verdade, só o gesto de constante re-atualização de um conjunto de dados pode garantir que estes são lidos no plano cultural e não desaparecem no mar informacional que hoje se acumula ilimitadamente. Sem esta re-atualização, que é no fundo a nossa capacidade de conferir sentido a uma inscrição pela sua recorrente leitura, podemos esperar apenas que essa informação seja agrupada em leituras técnicas do arquivo. Quem nos lê nos grandes números da big data - as máquinas que calculam e processam as nossas inscrições - lê-nos com o propósito de nos otimizar enquanto consumidores, de nos prever politicamente, de decidir racionalmente ante números que não estão ao alcance da nossa própria racionalidade, mas apenas dos detentores dessas poderosas ferramentas de cálculo, como é o caso das empresas de Silicon Valley, entre as quais se contam a Google ou o Facebook (Chun, 2008). Apesar de todas as promessas a que está associada, a atual memória técnica do arquivo conduz a processos de subjetivação cuja relação com a memória cultural que os engendra é fundamentalmente opaca. Questionar o conceito de arquivo equivale também a tentar compreender os modos de inscrição da informação e da cultura, no momento em que novas formas da economia e do capitalismo enquadram decisivamente a relação que vamos estabelecendo com bases de dados cada vez mais pessoais e acessíveis (Parikka, 2012: 115). Wendy Chun procura também traçar esta constelação que une mediações técnicas e economia neo-liberal, defendendo que a ideia de um software que “já está sempre lá” para permitir qualquer tipo de inscrição e acesso deriva mais das equivalências numéricas que integram os fluxos de informação no atual sistema financeiro globalizado, do que da relação que efetivamente estabelecemos com a trama simbólica da nossa cultura (Chun, 2011: 137-140).

É neste sentido que o arquivo digital propicia uma oportunidade de experimentação: no momento em que tecnicamente se tornou possível conceber o arquivo como um processo disseminado e aberto a novas formas de participação, mais inclusivas, é necessário inquirir as suas funcionalidades e conceber estratégias de utilização que promovam a construção de um espaço transindividual. Um espaço que, apesar da sua heterogeneidade, mobilize a informação no sentido de lhe conferir um sentido cultural que devém memória, e não apenas armazenamento. Que se socorre da linguagem de programação digital, não apenas para estabelecer tendências numéricas, mas para mapear relações legíveis no plano do reconhecimento das identidades.

O potencial do arquivo digital enquanto médium aberto e programável, a sua capacidade para estabelecer relações entre dados e para os visualizar de formas inovadoras, bem como a sua omnipresença no quotidiano de uma percentagem cada vez mais significativa da população global pode ser o ponto de partida para a construção de um novo tipo de espaço público, produtor de uma memória coletiva capaz de responder aos desafios e problemáticas levantados pela afirmação dos princípios computacionais de programação enquanto técnicas culturais, nomeadamente através de um pensamento crítico da instrumentalidade e aberto à experimentação com os novos média.

A heterogeneidade discursiva e imagética que irá sendo revelada pelo Atlas “Estórias Portugal-África” visa perturbar a homogeneidade das narrativas políticas e culturais identitárias e, em última análise, questionar a própria meta-narrativa do pós-colonialismo. O grão que as estórias introduzem na imagem da História é sempre um instrumento crítico de aprofundamento da memória, trabalhando contra o seu aplaenamento e um instrumento de questionamento do presente, impedindo que este feche em novas ficções identitárias. O espaço heteróclito e fragmentário das imagens e narrativas vernaculares constitui-se como um espaço transindividual, onde podem ser estabelecidas comparações, conexões e afinidades, embora em presença da própria diversidade e conflitualidade das estórias. Procura-se assim substituir a lógica do identitário por uma revelação primordial das diferenças, prévia ao restabelecimento de ligações. Mediadas pelas estórias, algumas das ligações que emergem neste Atlas acabam por se sobrepor a classificações histórico-políticas centrais, tais como as de nacionalidade, etnia ou língua e, ainda, mapeamentos assentes em descrições tais como “colonos”, “ex-colonos”, “retornados”, “imigrantes”, etc. Nenhum destes grupos é contudo especificamente nomeado, incluído ou excluído à partida, em função de um recorte pré-definido, havendo por isso um certo efeito de desmapeamento, prévio à reunião de dados que aqui se promove. Deste modo, privilegia-se sobretudo a criação de um espaço enunciativo amplo e a ideia de que os processos de subjetivação e a intersubjetividade têm como condição de partida o acesso à enunciação, e mais ainda na construção de uma sociedade pós-colonial.

Trata-se pois de dar condições à “tomada da palavra”, de modo a que todos possam aceder à sua própria construção discursiva e mesmo à produção de contra-narrativas sobre certos esterótipos sociais e culturais. Ainda que a comunicação esteja também ela submetida a mediações e relações de poder e implique ainda, por inerência, a fixação (em alternância) do lugar de um outro (o recetor), a enunciação é precisamente uma das práticas pelas quais o sujeito se constitui, na dupla condição daquele que acede e se submete à ordem do discurso (Foucault, 1971 e Lacan 1977). É nesta medida que a comunicação tem feito parte dos ideais políticos modernos, fundados na construção de um espaço público forte e na ação simbólica e comunicativa que o constituem intrinsecamente, tal como Habermas emblematicamente o descreveu (Habermas, 1989 [1962]). A identificação entre os processos de interação social e a ação comunicativa, isto é, simbólica, expressa a confiança de que a interação no mundo da vida corresponde simultaneamente à reprodução simbólica que garante a socialização e a partilha de uma certa visão de mundo e à possibilidade de a discutir e de a negociar racionalmente, fora de uma lógica puramente instrumental ou de poder. Apesar da derrocada dos idealismos modernos (da mera pressuposição de um sujeito livre e racional) em que este modelo largamente se baseia, apesar da predominância da comunicação de massas ao longo do século XX, e de uma crítica dos dispositivos que encontrou tradução exemplar na própria crítica dos media, é inegável que o que resta ainda do projeto moderno de emancipação permanece em muito ligado às possibilidades da comunicação, reveladas agora pela era digital. É verdade que o século hesita a respeito do sentido libertário ou de controlo das novas tecnologias da informação, assim como a respeito dos destinos do atual estado informacional do capitalismo. Mas parece inevitável olhar a cultura digital como uma efetiva oportunidade e, por conseguinte, como uma responsabilidade coletiva, dado o seu enorme potencial transformador, nomeadamente o seu impulso a uma cultura da participação, ao ativismo e à emergência de modelos alternativos de governabilidade.

A revolução digital representa uma radical transformação da infraestrutura da experiência, em todos os seus âmbitos, mas também uma nova idade do espírito, na medida em que consiste também numa revolução simbólica, imediatamente implementável em novas estruturas e operações (Kittler 1997 e, Siegert, 2015). O espaço cibernético e a integração crescente das redes de informação suportam o espaço mais alargado de produção simbólica e de disseminação do conhecimento que alguma vez conhecemos, e também o espaço de enunciação mais acessível e plural que a humanidade já realizou. As redes digitais penetram hoje o mundo da vida, resultando não apenas no que designamos como redes sociais, mas também numa infinidade de outras infraestruturas informacionais que sustentam e atravessam as nossas práticas quotidianas, tornando-as partilháveis, controláveis, customizáveis e inteligentes. A intera-

ção social e a partilha de informação e de afeções à escala global, compõem uma espécie de nooesfera que acolhe e age sobre o conjunto das relações sociais, económicas, políticas e culturais das sociedades atuais e determina cada vez mais os processos de individuação psíquica e coletiva. A compreensão desta profunda interpenetração entre o ser humano e a técnica exige, como propõe por Bernard Stiegler, uma espécie de nova “organologia” geral (Simondon 2005 e Stiegler, 2014). Esta condição está a fazer explodir o espaço público clássico, alterando-lhe completamente a escala e o funcionamento, e a compor uma nova relação entre o eu e nós, que não é analisável sem a consideração das mediações técnicas que Stiegler define, em termos gerais, como “mnemotécnicas”, isto é, como suportes, exteriorizações e técnicas da memória, sendo estas, por inerência, indispensáveis, ao prosseguimento da integração do humano numa experiência histórica e cultural. A experiência humana está pois envolvida numa transformação maior, uma transformação no plano do simbólico, das “técnicas culturais” e das “tecnologias do espírito” (Siegert 2015 e Stiegler, 2006) que a abrem possibilidades inauditas no plano do que se vem chamando a sociedade do conhecimento e a economia criativa, mas que torna também a experiência humana crescentemente analisável, industrializável e explorável por uma economia que será agora verdadeiramente geral, e não apenas baseada na exploração da natureza ou das externalidades.

A estrutura comunicacional continua pois ser o molde da própria estrutura social, mas o seu radical transformou-se aceleradamente nas últimas décadas, por efeito da introdução das novas tecnologias da informação. Esta condição está também a imprimir transformações aceleradas em todos os planos das sociedades atuais, transformando-as no que M. Castells tem designado como “sociedades em rede” (Castells, 2009a [1996]), à semelhança das tecnologias que as suportam. “The Internet, diz M. Castells, is only twenty years old, but it is already the fundamental catalyst of the broadest based and fastest technological revolution in history” (Castells, 2014). Esta transformação parece compatibilizar a busca de autonomia e individuação das sociedades modernas com a sua economia de massas, resultando no que Castells designa como “mass self-communication” e “networked individualism, e promovendo um processo de hiperindustrialização a partir do investimento do capital intensivo do conhecimento e da inovação técnica” (Castells, 2014).

A dominância das novas redes de comunicação está igualmente a alterar o estabelecimento das relações de poder, que são, também elas, cada vez mais moldadas e fixadas no âmbito dessas redes. Também aqui parece estar em curso uma injunção entre as intenções libertárias das primeiras apropriações sociais destas redes de informação e a desmultiplicação de processos de expressão mais ou menos vazios, que desequilibram profundamente a exigência de uma comunicação racional e significativa. A efetiva transformação das práticas sociopolíticas através da internet obriga, contudo, a tomar em conta, de modo central, estes processos de comunicação em rede, pois estes tornaram-se na estrutura da própria interação social e na “segunda pele” de uma nova geração de nativos digitais. Apesar de não podermos assegurar-nos das virtudes destas transformações, seria demasiado temeroso e até insensato não experimentarmos as suas virtualidades, nomeadamente associadas à tendência para a horizontalidade ou desierarquização dos novos processos de comunicação, às possibilidades de intervenção nos processos sociais e políticos de uma comunicação interativa e às suas mais-valias também no campo da economia cultural, tomando ainda em conta o carácter multimodal desta comunicação. Vários destes aspetos foram na realidade tematizados pelo imaginário do pensamento utópico e também do pensamento artístico do século XX, sendo esta certamente a ocasião de inquirirmos que cautelas devemos tomar relativamente àquilo que sonhámos.

Estes são também alguns dos aspetos que o projeto “Estórias Portugal-Áfricas” entendeu inserir no seu programa de investigação e de experimentação, em torno de questões cruciais para as sociedades contemporâneas, tais como a dos novos processos de transindividuação que estão a emergir no âmbito destas redes, a do diálogo intercultural que poderá beneficiar enormemente desses processos, ou ainda assim a da geração e disseminação de arquivos que competem com os mapeamentos e as estruturas de produção dominantes da cultura. O projeto mobiliza assim alguns dos gestos que têm quotidianamente lugar nestas redes de informação, tais como os da partilha de textos, imagens e sons, que vão produzindo

um gigantesco hipertexto multimodal. Praticados por milhões de utilizadores na rede Internet, eles tornam corrente a mobilidade entre o real e o espaço cibernético e a integração entre si de vários dispositivos e redes (fixas, móveis e unidades virtuais de armazenamento de dados tais como a cloud), num ambiente misto, a partir do qual cada recetor se torna também cada vez mais um produtor e distribuidor de conteúdos. Centenas de milhares de novos uploads são publicados diariamente em plataformas como o YouTube e o Flickr e o Facebook possui atualmente mais de 1.5 mil milhões de utilizadores ativos.

O REGRESSO DA NARRATIVA E O STORYTELLING DIGITAL

Neste mar de dados, imenso e diverso, é notório o regresso da ideia de narrativa como *digital storytelling* (Alexander, 2011), forma transversal a vários campos discursivos que vão da ciberliteratura aos relatos das redes sociais, ao jornalismo e ao marketing. Na era do *big data*, onde é cada vez mais difícil operar a transformação da informação em conhecimento ou valor, a narrativa parece regressar como promessa de conferimento de sentido, a sua mais ancestral vocação, servindo como estratégia transversal a vários contextos culturais e regimes discursivos. Em formas hipertextuais e rizomáticas ou em formas abreviadas (“micro-narrativas”) e ao serviço de uma comunicação instantânea, parece difícil fixar-lhe um novo cânone ou relacionar estas novas formas com os velhos géneros. O regresso da narrativa manifesta certamente uma vontade de relato, de dizer a experiência e de conferir unidade ao que se sabe, contrapondo e compensando as operações de análise, de listagem ou de mera agregação de dados e a estrutura do discreto que suporta todo o universo cibernético (dos estados eletrónicos, dos bits, dos pixeis, etc.).

Podemos talvez deduzir deste regresso da narrativa uma verdadeira demanda antropológica, mais do que literária ou discursiva, corroborando a hipótese de que, sejam quais forem as suas condições e as suas mediações, a comunidade humana buscará sempre no relato uma das principais vias de transmissão da experiência (White, 1980). Mas, é justamente esta dimensão arcaica e essencial da narrativa que o pensamento moderno declarou perdido, perante a extrema fragmentação da experiência. E este seu regresso atual pareceria tanto mais improvável porquanto essa crise da experiência está numa relação direta com a crise da narrativa, e esta, com a ascensão de uma nova forma de comunicação, a informação (Benjamin, 1996). O aparente sucesso da narrativa na era da informação será em si mesmo um paradoxo, o espetáculo da sua própria impossibilidade? Importa compreender o significado do atual apelo da narrativa no âmbito da cultura digital e a sua compatibilização com a economia da informação.

259

Uma parte importante das técnicas digitais de mediação simbólica assenta, como vimos, numa materialização do arquivo, baseada em princípios de programação: a base de dados. Pode mesmo seguir-se o argumento de Manovich, segundo o qual a base de dados computacional se tornou a forma primária de organizar e expressar a realidade através de uma “projeção da ontologia do computador na cultura ela mesma”, alicerçada em estruturas de dados e algoritmos, informações e instruções (Manovich, 1999). Em vez da narrativa, que foi por muitos séculos a forma primordial de ler e conferir sentido aos elementos arquivados na nossa memória cultural, as coleções estruturais de dados a que chamamos base de dados formam novos tipos de realidades informacionais possibilitadas pelo computador, especialmente desde que estruturas hierárquicas e relativamente autónomas foram substituídas por modelos relacionais que permitem operar as passagens de elementos entre bases de dados, no sentido de criar verdadeiras redes de arquivos interligados. A memória cultural deixa de ser assim reativada como um conjunto fechado de histórias que fazem parte do domínio público e que gerem as nossas estruturas simbólicas (Parikka, 2012: 114).

Mas esta visão de um domínio irreversível e sempre em expansão da base de dados em face da narrativa, enquanto médium por excelência da conferência de sentido, não é capaz de dar conta da economia que se forma entre estas formas de inscrição e leitura no contexto atual. Na verdade, a narrativa parece ser ainda essencial para sustentar uma relação entre os utilizadores e as bases de dados com que se confrontam, especialmente quando se trata de extrair deste confronto fenómenos de identificação e reconhecimento do Outro.

Katherine Hayles vem modelar o argumento de Manovich de modo a esboçar entre a narrativa e a base de dados uma relação simbiótica (Hayles, 2007). Por um lado, a quantidade de informação armazenada e sistematizada em bases de dados só se torna verdadeiramente parte de uma memória cultural quando consegue conferir sentido aos seus resultados, o que geralmente acontece através da sua apresentação segundo o modelo narrativo, central ao desenvolvimento cognitivo humano e à capacidade interpretativa. Por outro lado, as narrativas não conseguem afirmar a sua “autoridade cultural” na era digital enquanto histórias unívocas e estáveis. São as bases de dados relacionais, que formalizam e gerem as inscrições da experiência humana na infoesfera, que estão na base da proliferação das narrativas característica do contemporâneo, por oposição ao modelo falível das grandes narrativas unívocas, cuja crise marca para muitos autores o fim do pensamento moderno. A base de dados não destrói a narrativa, levando, pelo contrário, à sua adaptação às novas constelações processuais do arquivo digital.

O novo modelo de uma comunicação interativa (por oposição ao modelo de difusão da comunicação de massas) e a acessibilidade dos meios de produção têm promovido, por sua vez, uma nova etapa do individualismo que compensa a atomização das sociedades contemporâneas com as possibilidades de expressão e de partilha, nomeadamente no campo das identidades, resultando no exercício quotidiano, cada vez mais generalizado, de documentar e contar a sua própria vida (Lundby, 2008). Estas formas de individuação e partilha, sustentadas pelas aplicações técnicas, resultam contudo em identidades e sociabilidades que são sobretudo imaginárias, dado que o plano do simbólico e da memória estão cada vez mais entregues às máquinas informacionais. A desmultiplicação dos relatos de si desvaloriza ao mesmo tempo a apreensão do comum, que constitui justamente o valor maior do relato público (Arendt, 1978) e a possibilidade de um verdadeiro “compartilhamento da experiência” (*Erfahrung*), como notava já Benjamin a respeito da “extinção da narrativa” que, segundo ele, nem o relato quotidiano do jornalismo conseguia compensar (Benjamin, 1996).

260 Que tudo sejam narrativas, reúne-se ao sentimento também alicerçado de que tudo não são senão imagens, compondo uma multiplicidade de versões e visões do mundo, onde a narrativa parece justamente perder o seu papel na compreensão da realidade. Tal parece ser a condição das pós-narrativas do presente, aquelas que de certo modo já o não são. Mas esta multiplicidade cacofónica de narrativas opõe uma resistência interessante ao estabelecimento das narrativas identitárias que enquadravam ainda o individualismo moderno: por exemplo, as de nacionalidade, de classe ou de género, que se encontram hoje submergidas pelas várias estilizações imaginárias individuais, senão mesmo em dissolução. Essa diversidade dificulta também a dominância de novas meta-narrativas que, sem surpresa, emergem das ruínas do moderno, procurando enredos em solos precisamente mais arcaicos, como os das religiões, das civilizações e das etnias (Huntington, 1996; Todorov, 2008). Do mosaico das muitas histórias emerge assim uma paisagem fragmentária e uma miscelânea de linhas de fuga imaginárias, o suficiente para turvar as ideologias acerca de inapeláveis destinos coletivos. As novas comunidades, atomizadas e em rede podem, como é notório, mobilizar-se e intervir em causas coletivas, mas falta-lhes, ao mesmo tempo, o cimento da memória, do território, da cultura ou da língua, elementos em torno dos quais, não por acaso, se construíram algumas das formas mais sólidas das comunidades modernas, os estados-nação, e também algumas das suas tragédias. Mas será em muito através destas comunidades digitais (desterritorializadas, transnacionais e interculturais) que enfrentaremos as novas questões globais que já nos estão coletivamente colocadas.

O apelo persistente da narrativa é sempre, em grande medida, o apelo do imaginário (do sonho, da ficção e da imaginação) e o desejo do seu não desaparecimento. Vestir a pele do narrador na travessia do espaço real para o espaço virtual é exigir que a experiência se componha ainda com esse plano imaginário que, no espaço virtual, não é senão mais uma das camadas de informação em processamento. Essa fina camada narrativa representa, ainda assim, a interposição de um intervalo imaginário entre o real e o virtual, um lugar onde podemos exercer ainda algum controlo sobre as nossas personae cibernautas; na verdade, uma finíssima *layer* que impede a confluência total entre o real e o virtual, ou seja, o cenário do controlo total do real pela informação. De qualquer modo, para a economia digital, a identidade de cada um de nós (real

ou imaginária] é traduzível num arquivo de dados, transacionável e explorável pela economia da informação, enquanto perfil cibernético de nós mesmos como consumidores, receptores, agentes ou produtores (Stiegler, 2006).

O *digital storytelling* poderá parecer um muito frágil *aggiornamento* da narrativa para consumo da cibercultura, mas a verdade é que ele faz parte de um regresso bem mais amplo da narrativa na cultura e no pensamento contemporâneo, por vezes referenciado como o seu “*narrative turn*”. Ao longo da segunda metade do século XX, um interesse renovado pela narrativa impôs-se em vários domínios das Ciências Sociais e Humanas: assinalam-se os desenvolvimentos da narratologia no âmbito dos estudos literários, o regresso do conceito de narrativa na historiografia e, ainda, os seus empregos metodológicos no âmbito da sociologia, dos estudos culturais e da antropologia, como no caso das “estórias de vida” (Hyvärinen, 2010). No plano epistemológico, o regresso da narrativa terá servido para contrariar a redução da realidade humana a mero objeto de uma ciência social, ou à sua homogeneização excessiva pelo estruturalismo. A atenção às narrativas permitiu introduzir um certo ponto de vista construcionista, tomando em conta, como parte da realidade, as racionalizações e visões de mundo partilhadas entre si pelos próprios indivíduos (Burr, 1995). Na teorização do moderno, essa troca visões do mundo, representava ainda, idealmente, a garantia de uma narrativa universal, ou a razão exercitando livremente a sua estrutura comunicacional para chegar à verdade. Para os contemporâneos, e uma vez revelada, pela matemática, a efetiva universalidade da racionalidade comunicacional, a partilha de narrativas surge como uma contraposição à imposição de um certo arquivo, de um certo programa ou de um certo algoritmo.

CONCLUSÃO

O Atlas “Estórias: Portugal-África” visa captar, em toda a sua diversidade, experiências de ligação entre Portugal e os países africanos, no âmbito de gerações e grupos sociais que, partilhando um mesmo presente, são contudo portadores de memórias, vivências e representações bem distintas. Ele dirige-se tanto a uma geração que acompanhou o fim do império colonial e o processo das independências, como àquela que recebe indiretamente esses acontecimentos como uma “pós-memória” em transformação. Mas dirige-se também àqueles que viveram ou testemunharam outros fenómenos migratórios subsequentes entre Portugal e o continente africano e, ainda, à condição muito significativa da afrodescendência no Portugal contemporâneo. Inscritas de modo marcante e muito transversal na sociedade portuguesa, estas ligações são também compostas de tensões e de silêncios. Trata-se pois de reconhecer plenamente a diversidade de experiências e de memórias, incluindo a transição entre uma identidade colonial e ultramarina e a identidade nacional presente, mas também a transformação desta última através de uma nova diversidade transnacional e multicultural, decorrente do contexto pós-colonial e da globalização. Acima de tudo, trata-se de reconhecer e valorizar todos estes aspetos, na sua complexa co-existência, como condição inexorável de uma sociedade contemporânea.

O projeto *Estórias: Portugal – África* procura socorrer-se de um trabalho de design de comunicação, associado ao desenvolvimento técnico de estruturas de dados e interfaces na rede, de modo a promover a produção narrativa em torno de uma temática cujo tratamento por parte dos arquivos oficiais, historicamente constituídos, não é suficiente. Os arquivos que têm origem em políticas coloniais excluíram geralmente o ponto de vista dos portadores das culturas que procuraram arquivar (Appadurai, 2003). Esta lacuna nos pontos de vista traduz-se na impossibilidade imposta às populações colonizadas de participar no processo de seleção, inscrição, transmissão e armazenamento sistemático dos arquivos que as passam a integrar. Estes processos levaram à formação de narrativas e identidades impostas, que só hoje com a disseminação do arquivo digital, e as formas de interação e participação possibilitada pelas redes de informação, podem ser rebatidas. As estórias pessoais e comunitárias, especialmente ao nível das diásporas, têm hoje uma oportunidade de pertencerem ao arquivo e, com essa presença nas estruturas contemporâneas da memória coletiva, de contribuir para um reconhecimento pleno de uma identidade pós-colonial e plural.

Essa tem sido uma das tendências da experimentação em torno das novas formas de acessibilidade aos arquivos digitais. Procurando mobilizar uma série de práticas que se tornaram recorrentes nas formas digitais de sociabilidade, vários projetos procuram na partilha de testemunhos multimídia a emergência de narrativas que constituam uma alternativa às sistematizações historicamente cimentadas nos arquivos tradicionais e institucionais, com especial ênfase para narrativas identitárias de sociedades marcadas pelo colonialismo. A proposição de novas formas de arquivar visa, assim, a construção de uma pós-memória que supere as limitações características dos anteriores dispositivos arquivísticos, no que se refere à inclusão e reconhecimento de experiências que a História insiste em silenciar, subvalorizar ou deturpar.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, B. (2011). *The new digital storytelling: Creating narratives with new media*. Santa Barbara, CA: Praeger.
- APPADURAI, A. (2003). "Archive and aspiration". Eds J. Brouwer and A. Mulder, in *Information is Alive*, Rotterdam: V2/Publishing/NAI Publishers, pp- 14-25.
- ARENDT, Hannah (1978). *The Life of the Mind*. New York, Harcourt.
- BURR, Vivien (1995). *An introduction to social constructionism*. London: Routledge.
- LUNDBY, Knut (Ed.) (2008). *Digital storytelling. Mediatized Stories: Self-representations in New Media*. New York: Peter Lang.
- BENJAMIN, Walter (1992). "O Narrador" (1936) in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Lisboa: Relógio d'Água, pp. 27-57.
- CASTELLS, Manuel (2014) Ch@nge. *The Impact of the Internet on Society: A Global Perspective*. MIT Technology Review, BBV/Openmind.
- CASTELLS, Manuel (2009a). *The Information Age. Economy, Society, and Culture. Volume I: The Rise of the Network Society*. Wiley-Blackwell [La Era de la Información. Vol. I: La Sociedad Red, 1996].
- CASTELLS, Manuel (2009b). *The Information Age. Economy, Society, and Culture. Volume II: The Power of Identity*. Wiley-Blackwell [La Era de la Información. Vol. II: El poder de la identidad, 1999].
- CHUN, Wendy Hui Kyong (2008). "The Enduring Ephemeral, or the Future Is a Memory," *Critical Inquiry* 35, no. 1. Chicago, IL: University of Chicago Press, p. 148-171.
- CHUN, Wendy Hui Kyong (2011) *Programmed Visions: Software and Memory*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- ERNST, Wolfgang (2013). *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press].
- FOUCAULT, Michel (1971). *L'ordre du Discours*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2014). *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Edições 70.
- GIANNACHI, Gabriella (2016). *Archive Everything: Mapping the Everyday*. Cambridge, MA: MIT Press.
- HAYLES, Katherine N. (2007). "Narrative and Database: Natural Symbionts" in *PMLA*, Vol. 122, No. 5, Special Topic: Remapping Genre, pp. 1603-1608, Modern Language Association, New York (Oct.).
- HABERMAS, Jürgen (1989). *Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, traduzido por Thomas Burger and Frederick Lawrence, Cambridge: Polity Press. [Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, 1962].
- KITTLER, Friedrich (1997). "The World of the Symbolic – a World of the Machine" in *Literature, Media, Information Systems*. Amsterdam: g+b arts, pp. 129-146.
- LACAN, Jacques (1977). *Le séminaire, Livre II* (établie par Jacques-Alain Miller), Paris: Seuil.
- MANOVICH, Lev (1999). "Database as a Symbolic Form" in *Millenium Film Journal*, No. 34: The Digital, Primavera 1999, disponível em: http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ34/Manovich_Database_FrameSet.html [acedido em fevereiro de 2017].
- PARIKKA, Jussi (2012). "Archive Dynamics and Software Culture" in *What is Media Archaeology*. Malden, MA: Polity Press.
- SIEGERT, Bernard (2015). "Door Logic, or the Materiality of the Symbolic: From Cultural Techniques to Cybernetics" in *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*. Fordham University Press pp. 192-206.

SIMONDON, Gilbert (2005). *L'individuation à la lumière des notions de forme et information*. Paris: Ed. Jérôme Millon.

STIEGLER, Bernard, (2006). "De l'économie libidinale à l'écologie de l'esprit. Entretien avec Frédéric Neyrat", *Multitudes*, 1 (no 24), p. 85-95.

STIEGLER, Bernard (2014) *Digital studies : Organologie des savoirs et technologies de la connaissance*, FYP Editions.

VISMANN, Cornelia (2008). *Files: Law and Media Technology*, coleção "Meridian: Crossing Aesthetics".

STANDOFRD, CA: Stanford University Press.

ALÉM DO ARQUIVO

ORLANDO VIEIRA FRANCISCO

FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

RESUMO

Aproximando-se da estrutura do espaço público que ambienta manifestações políticas e sob o olhar das noções de objeto da teoria da produção de espaço de Henri Lefebvre, este artigo pretende evidenciar o uso do conceito arquivo na prática artística enquanto devir de desconstrução da atual conjuntura em que vivemos. Este artigo também integra reflexões sobre uma obra gráfica que mostra danos em um sistema conciso, cartesiano e abissal ao descrever posições políticas de um processo histórico tendo como foco a indústria extrativista.

PALAVRAS-CHAVES

Arquivo; Espaço Público; Produção de Espaço.

ABSTRACT

Approaching the structure of the public space that claims to stage political manifestations and having in mind the perception of the object within the theory of production of space created by Henri Lefebvre this article tends to highlight the use of the concept to archive within artistic practices as being a result of the “deconstruction” of the current happening of circumstances we are living. Besides this the article also means to include reflections on different artistic works that show the damaged part in a concise, cartesian and abysal system through describing political positions of a historical process taking in main focus the extractive industry.

KEYWORDS

Archive; Public Space; Production of Space.

Si continua – coraggio! – ricominciamo la lettura!
Aby Warburg, Florença, 1927

Por alguns anos estive a observar uma pequena área desflorestada da Mata Atlântica no município de Piraquara, sul do Brasil. Esta área, com menos de 10 mil m², por relatos de moradores da região, era abundante de Araucárias [*Araucaria angustifolia*], árvore hoje protegida de corte por lei. Através de fotografias aéreas e Google Earth era possível perceber a interferência no desenho natural dos limites da floresta junto ao mangue e rio, cujo desmatamento proporcionou novas linhas retas na paisagem¹.

¹ A princípio, pensava-se que as Araucárias desta região poderiam ter sido usadas como estacas de fundação na construção da nova Rodoviária de Curitiba, projeto da década de 1950 em uma nova fase de expansão modernista da cidade. Esta árvore tem como uma das propriedades físicas o cerne que enrijece quando em contacto com água e torna-se o material ideal para suportar cargas permanentes e sobrecargas em fundações, principalmente para esta região em que o nível do solo está muito próximo ao Aquífero Guarani. Não foi possível comprovar o uso destas árvores para esta construção específica, no entanto, verificou-se junto ao arquivo do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba o uso de estacas de madeira (possivelmente de Araucárias) em diferentes construções públicas da região.

Não se tratava de uma área significativa para estudos de desflorestamento, pois, na Amazônia, por exemplo, as áreas desmatadas chegaram a quase 10 mil km² entre o período de 2015-2016 e mostram a verdadeira face da indústria madeireira que ignora qualquer estatuto legal de proteção ambiental².

Desde o século XVIII, a indústria extrativista valorizou o uso da madeira das araucárias para atender à construção civil local tendo como destino obras vulgares ou maiores e públicas, além da construção naval e outros fins de interesse da monarquia portuguesa. Após análises rudimentares e *in loco* destas madeiras durante as expedições imperiais portuguesas em terras brasileiras, devido à comercialização e uso, as cidades da região ganharam suas primeiras vias e novos povoados desenvolveram-se. O objetivo era abrir estradas para que a recém descoberta madeira chegasse aos portos, e então, à cidade de Lisboa³. A Guerra do Paraguai e, mais tarde, a Guerra do Contestado no início do século XX, influenciaram na economia local, modificando o modelo construído durante décadas pelas diferenças culturais entre o povo guarani, africano e de imigrantes europeus. A implementação de um projeto ambicioso norte-americano de estrada de ferro dividiu culturalmente a região onde o povo que ocupava tais terras se preocupava em protegê-las do avanço liberal apoiado por um Estado republicano e militar. É evidente que o Estado fortaleceu a inserção do liberalismo no sul do país, e a Guerra do Contestado registrou aproximadamente 10 mil mortos, a maioria rebeldes, e líderes políticos criaram a ilusão até hoje de uma vitória do Estado diante de fanáticos religiosos.

Em 1974, Henri Lefebvre desenvolveu o conceito de espaço social em “The Productions of Space”⁴. Para Lefebvre, o conceito de espaço social desencadeia-se como resposta a um processo histórico (consolidação do Estado à escala mundial, guerras e conflitos, uma nova posição da classe operária) e um processo global de produção⁵, em função da divisão do trabalho e estruturas sociais hierarquizadas. Exemplos são as histórias do mestiço brasileiro (por uma produção de espaço) e do caboclo brasileiro (a perda do espaço, a reconstrução do espaço em função da ausência produzida pelo capitalismo).

Ao incluir estas observações em uma investigação em arte sobre produção de espaço e representações de poder e opressão, esta sobreposição de diferentes momentos da história da extração madeireira da Mata Atlântica não se adequa aos formatos institucionalizados de arquivo, sendo o objetivo da pesquisa proporcionar a construção de uma nova história pós-colonial. 265

Ou seja, por exemplo, grande parte do acervo de imagens e documentos da Guerra do Contestado foram organizados e “arquivados”⁶ pela unidade militar do Estado brasileiro, tendo autonomia para contar a história desta vitória. Grandes cidades da região se desenvolveram através de planos urbanísticos modernos, onde centros cívicos foram desenhados com o intuito burguês de salas de estar seguras de manifestações políticas. Militares e líderes políticos da Guerra do Contestado deram seus nomes às ruas como marcos simbólicos desta história. São vias e monumentos que descendentes do povo mestiço e caboclo continuam a não ter lugar.

² Greenpeace Brasil, “Desmatamento dispara na Amazônia”, 30 de Novembro de 2016, [Consulta: 01/02/2017] <http://www.greenpeace.org/brasil/pt/Noticias/Desmatamento-dispara-na-Amazonia/>

³ Para estas informações históricas do século XVIII, consultou-se manuscritos originais de 1791 encontrados na Biblioteca Municipal do Porto. São correspondências trocadas entre Brasil e Portugal que relatam descrições geográficas, zonas de defesa e exames feitos com os Pinheiros de Araucárias. Ver “Catálogo dos Manuscritos Ultramarinos da Biblioteca Municipal do Porto”, 1988, Códice 437, “Descrição da Comarca de Paranaguá”, 1791.

⁴ Lefebvre, Henri. *The Production of Space* [Blackwell Publishing, Oxford, [[1974]] 1991].

⁵ Conceito de produção presente na teoria social de Marx e Engels. Para uma série de questões sobre esta temática, ver, por exemplo, Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo* [Assírio & Alvim, Lisboa, [[1974]] 2004]; Jean Baudrillard, *The Mirror of Production* [Telos Press, St. Louis, 1975].

⁶ Para a matéria jornalística “Linha de trem chega ao Contestado, expulsa caboclos e dá início a uma guerra”, a equipe do jornal O Estado de S. Paulo percorreu 8 mil km na região do Contestado e consultou o arquivo militar com 2 mil papéis, livros e 87 fotografias.

A matéria assinada por Leonencio Nossa e Celso Júnior para o jornal O Estado de S. Paulo é de 11 de Fevereiro de 2012, [Consulta: 01/02/2017] <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral/linha-de-trem-chega-ao-contestado-expulsa-caboclos-e-da-inicio-a-uma-guerra,834509>

Devido à coordenação entre dois princípios, o “arquivo” envolve tanto o método fenomenológico quanto positivista da filosofia, sintetizando em seu uso um paradigma muito presente na história da produção de conhecimento. Jacques Derrida, no texto “Archive Fever – a Freudian Impression” de 1995, identifica para “arquivo”, na palavra grega *Arkhê*, os princípios de natureza (ou história) e da nomologia (ou lei), ora para construção de uma ontologia, ora para ordenar interpretações de ordem social.

Ou seja, ao considerar o termo *arkheion*, lugar que se refere a quem detinha e denotava o poder político, mantém-se para o conceito de arquivo limitações físicas (o lugar), de autoridade (quem detém o poder) e de modelo retórico (como argumenta ou interpreta).

No entanto, ao transpor estes limites, o arquivo aproxima-se do carácter fenomenológico ao dar sentido como uma ferramenta para a prática artística que desalinha classificações e organização. Então, surgem no arquivo possibilidades de novos modelos retóricos que criam novos acessos, por exemplo, a que se refere à paradoxal questão entre público e privado. Trata-se de um exercício de articulação e composição. Por exemplo no trabalho dos artistas alemães Bernd & Hilla Becher, eles montaram ao longo do percurso artístico um importante arquivo fotográfico sobre arquitetura industrial, no entanto, evidenciando obras excluídas do cenário dominante da arquitetura e construção civil, como estações de minas de carvão, torres de gás, depósitos de água, silos, torres de refrigeração, etc. Bernd & Hilla Becher desenvolveram modelos em séries que possibilitam a compreensão de informações singulares diante da aparente semelhança destas construções classificadas como vulgares à arquitetura.

O arquivo na prática artística não limitou-se apenas às dimensões da fotografia e documentos. O Musée d'Art Modern, Département des Aigles, do artista Marcel Broodthaers, apresentado inicialmente em diferentes exposições entre os finais dos anos 1960 e início dos anos 1970, era composto por uma coleção de objetos, na sua maioria relacionados com imagens de águias. Esta coleção museológica articulava objetos de cunho político, arte decorativa, com outros de carácter natural e científico. Mais recentemente, o artista Michael Linares apresentou para a 32ª Bienal de São Paulo o projeto Museu do Pau (2013-2016) que reúne uma variedade de paus, relacionando em um só espaço a mesma forma entre objetos de usos e significados diferentes. São projetos artísticos que podem se reorganizar através da diversidade de forma (*Formenvielfalt*) ou de cor (*Farbenvielfalt*).

Também pode-se citar o exemplo do artista Nicolás Paris cujo objetivo parece questionar na prática artística contemporânea o espaço social (por vezes, o espaço educacional, como os sofistas), trabalhando questões sobre ferramentas (por exemplo, o arquivo), método e ideia. O arquivo segue exposto na sua horizontalidade que acolhe uma disposição de objetos prontos para sempre se arranjar em novas disposições. Uma nova representação espacial de poder que questiona a hierarquia.

Portanto, a relação entre arquivo e projetos artísticos pode ser explorada dentro do percurso realizado pelo artista, onde cruzam-se as experiências entre público e privado, à deriva, para construção de um arquivo em função da informação, de documentos ou objetos “encontrados”.

A região da pequena área desflorestada de Piraquara hoje sofre com a ameaça da construção de um aeroporto, de infraestruturas de extração mineral e poluição das águas. O ataque à biodiversidade é consequência de inúmeros fins do sistema neoliberal que também afeta a diversidade cultural. O arquivo quando espontâneo, no impulso do artista, reorganiza fotografias, objetos, documentos, para sempre uma releitura do mundo.



Figura 1 - *Sem título [o cerne da questão]*, 2017. Impressão sobre cartão, 75x80 cm. © Orlando Francisco.

REFERÊNCIAS

- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A freudian impression*, 1995.
- Guasch, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogias, tipologias y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- Lefebvre, Henri. *The productions of space*. Oxford: Blackwell Publishing, 1991.

Os dois volumes desta obra incluem 40 artigos que constituem as Atas do Colóquio Internacional "Arte Pública na Era da Criatividade Digital", organizado pelo Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, na Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa, no Porto, nos dias 27 e 28 de Abril de 2017, com o objetivo de debater as questões da criação artística, da sua receção e interação públicas.

Os contributos de investigadores de Espanha, França, Itália, Alemanha, Brasil e Portugal ou sedeados em Portugal (vindos da Estónia, Itália e Irão), distribuem-se por seis secções: Arte e Cidade; Arte, Natureza e Sacralidade; Arte e Sociedade; Arte e Memória; Arte e Tecnologia; Arte e Património. No final regista-se a memória do "Concerto da Formação Variável de Laptops do CITAR", apresentado no Auditório Ilídio Pinho da UCP-Pólo da Foz.

The two volumes of this work include 40 papers and comprise the refereed Proceedings of the International Conference on Public Art in the Era of Digital Creativity, organized by Research Center in Science and Technology of the Arts, at School of Arts – Universidade Católica Portuguesa, Porto, on 27/28 April 2017. The Conference aimed at discussing artistic creation and its reception and interaction within the public realm.

Researchers from Spain, France, Italy, Germany, Brazil and Portugal or based in Portugal (from Estonia, Italy and Iran), present papers across six sections: Art and the City; Art, Nature and the Sacred; Art and Society; Art and Memory; Art and Technology; Art and Heritage. The volume closes with the synopsis of the "Concert by the Variable Lineup of Laptops of CITAR", performed in the Ilídio Pinho Auditorium at the UCP's Foz campus.



CATÓLICA
CITAR • CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES



FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA