



O bosque dentro do bosque

josé cirillo – marcela belo– angela grando (org.)

2023, Vitória - E. S.

PROEX/EDUFES

REITOR

Paulo Sergio Vargas

VICE-REITOR

Roney Pignaton da Silva

PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Cláudia Maria Mendes Gontijo

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Valdemar Lacerda Junior

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO

Renato rodrigues Neto

PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO

Teresa Cristina Janes Carneiro

**PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO
E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL**

Rogério Naques Faleiros

PRÓ-REITORA DE GESTÃO DE PESSOAIS

Josiana Binda

PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS ESTUDANTIS E CIDADANIA

Gustavo Henrique de Arujo Forde

CONSELHO EDITORIAL

Breno Segatto (UFES); Brunela Vicenzi (UFES); Flávia Mayer dos Santos Souza (UFES); Gloria C. Aguilar Barreto (Universidade Nacional Caaguazú); Gustavo Menendez (Universidad Del Litoral); João Frederico Meyer (UNICAMP); Mariana Duran Cordeiro (UFES); Maurice Barcelos da Costa (UFES); Pat Moore (Universidad Pablo Olavides - ESP); Pedro Florêncio da Cunha Fortes (UFES); Regina Lúcia Monteiro Henriques (UERJ); Ubirajara de Oliveira (UFES); Renato Tannure Rotta de Almeida (IFES); Sergio Mascarello Bisch (UFES); Tânia Mara Zanotti G. Frizzera Delboni (UFES).

ORGANIZAÇÃO

José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grandó

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Thais Imbroisi (BETHA design studio)

CAPA

Cartaz da Semana de Arte de 1922 (alterada digitalmente)

REVISÃO

Rafael Marotto, Alecsandra Matias de Oliveira
e Fernanda Scopel Falcão

EDITORA

EDITORA PROEX/UFES Av. Fernando Ferrari, nº 514, Goiabeiras CEP 29.075.910 Vitória-ES Telefones: (27) 4009-2961 (27) 4009-2778 www.proex.ufes.br

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal
do Espírito Santo, ES, Brasil)

- B744 O bosque dentro do bosque / José Cirillo, Marcela Belo,
Ângela Grandó (org.). – 1. ed. – Vitória, ES : Proex-Ufes/
PPGA, 2023.
236 p. : il. ; 20 cm
Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-9949-359-1
1. Criação na arte. 2. Arte moderna. 3. Arte – Filosofia.
4. Crítica da arte. I. Cirillo, José, 1964- II. Belo, Marcela,
1982- III. Grandó, Ângela, 1950

CDU: 7

“A reprodução de imagens nesta obra
tem caráter pedagógico e científico,
amparada pelos limites do direito
de autor, de acordo com a lei nº
9.610/1998, art. 46, inciso III.”

FAPES



sumário

- 04** o bosque dentro do bosque: território de partilhas
Renata Zago, José Cirillo

caminhantes

- 15** Lo que el bosque quiere mostrar. Resonancias posteriores a la consciencia del Bosque dentro del Bosque.
Laura Apolonio, Gertrudis Román Jiménez, Fernanda García Gil
- 33** Sobreviver, junta(mente)
Isabel Sabino
- 51** Viver juntos: o que se constrói nesse saber?
Cláudia Maria França da Silva
- 69** Processo de produção de conhecimento juntos: Grupo de Pesquisa em Processo de Criação
Cecília Almeida Salles
- 79** Saturação – Residência Resistência
Rosana Paste
- 89** Poéticas da criação em arte pública. Pensamento e práticas recentes em Portugal
José Guilherme Abreu
- 115** Os Mapeamentos em Grelha como modelo de análise das Ego-Cidades, no desenvolvimento do projeto “Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais”
Rui Macário Ribeiro, Liliana Andrade de Matos e Castilho
- 133** SPA_LOW_SKY – Creative Commitment as a Studying Environment in an Artistic Meeting Zone
Rolf Laven

- 230** autores

coabitações

- 159** As artes do olhar: Artes visuais da potência à criatividade
Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos
- 169** O desenho como o coabitar de ideias e práticas: Fernando Chui de Menezes, sobre o ensino e a aprendizagem do desenho
Rosa Iavelberg
- 177** A Casa do Povo e o que se constrói nesse saber viver juntos
Denise Grinspum
- 187** Do que falo quando falo de museus e comunalização
Denise Pollini
- 197** La tecnocreatica socio-humanística total: Una revolucion mental, metodica y paradigmatica para «re-inventar» y «re-inventarse»
David de Prado Díez
- 215** A mão dupla da imaginação e da empatia no trajeto da criatividade
Asdrúbal Borges Formiga Sobrinho, Stela Maris Sanmartin

o bosque dentro do bosque: território de partilhas

Renata Zago¹

José Cirillo²

Caminhar no bosque é uma metáfora do deleite e do perigo. O bosque é a coabitação da natureza culturalizada, pois o espaço natural foi demarcado como território antropológico. Fuga dos que fogem do sistema; abrigo dos excluídos; habitat dos mistérios e dos prazeres “mundanos”, o bosque, não mais selvagem, nos parece ser o território das partilhas. Ele não é um produto, mas um processo de viver juntos.

Na atualidade, em todos os campos do saber, está evidente a preocupação não apenas com os produtos, mas principalmente com os processos. Mais que nunca, a objetividade cartesiana dos resultados tem cedido lugar ao entendimento das dinâmicas da mediação, da inventividade, da criatividade e, sobretudo, dos processos de criação de objetos e fenômenos sociais, sejam eles tecnológicos ou culturais. Assim, discutir o processo de criação e a criatividade,

.....
1 Pesquisadora e professora vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes, cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora.

2 Artista, pesquisador e professor vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

inerente a ele, em qualquer área do conhecimento hoje segue, mais que nunca, pertinente. Não se pode pensar a arte desconectada de seus processos, pois a criação é o mote gerador da arte e da inventividade. Não podemos ignorar o momento ímpar que estamos enfrentando nessa segunda década do século XXI. Assim, temos que pensar nossa ação frente a estes fatos que alteraram nosso cotidiano.

O livro “*o bosque dentro do bosque*” é fruto de um trabalho coletivo vinculado ao 11º Seminário Ibero-americano *Poéticas da Criação: o que fazer com esses outros modos de viver juntos*, resultado das diferentes palestras que tomaram lugar e formataram o Seminário, decorrentes do isolamento da pandemia que o antecedeu. O *viver juntos* nunca foi tão incorporado, virtual, fantasmático, indicial, ocasionando o isolamento do corpo e a privação de sentidos e saberes desejosos da presença física. O viver-junto, em estado bruto, é atemporal. No entanto, essa ficção da simultaneidade traz um fenômeno complexo: a contemporaneidade. De quem sou contemporâneo? Com quem é que eu vivo? Como isso impactou o contemporâneo? Assim, o *viver juntos* evoca além da convivência

e da sobrevivência, a memória e a partilha, o conflito e a tensão.

O século XXI vem sendo atravessado por uma série de intensas transformações responsáveis por alterar, como um processo irreversível, a dinâmica dos mecanismos de produção de subjetividade, os processos político-econômicos, o desenho geográfico, os limites do campo do saber. A partir desse novo cenário de fluxos contínuos, tem-se um panorama de naturalização de medos e incertezas, responsáveis por produzir diversas inseguranças e isolamentos. A pandemia da Covid19 amplificou tal panorama; trouxe mudanças de paradigmas para o setor artístico, cultural, educacional e a necessidade de isolamento social e do fechamento das atividades presenciais. Com isso, a pandemia fabricou um contexto que nos implicou reflexões severas sobre o conceito de *viver juntos*. Fomos tomados de sobressalto por uma transformação nos nossos modos de viver juntos: e o bosque, como espaço compartilhado, foi ameaçado. Proibido. Os avanços das tecnologias de interação, via mídias sociais, nos impuseram outros bosques (artificiais?), ou ofertaram outras possibilidades de estar e seguir juntos? São estes outros modos de nos relacionarmos e, sobretudo, de vivenciar o mundo que se nos apresenta?

Sobreviver à pandemia, à xenofobia, aos conflitos diários causando exílios, cenas de horror e descaso com populações civis. Nos últimos meses assistimos a uma série de manifestações nas ruas das cidades, que clamam por justiça: ativistas que lutam pela defesa dos direitos humanos e pela proteção do território da floresta amazônica são cruelmente assassinados ou ameaçados de morte; pessoas em quilombos, terras indígenas, assentamentos, acampamentos,

ocupações e comunidades, sob a mira das armas do crime organizado; a corrupção, o feminicídio, a homofobia e a intolerância de toda ordem avançam; trabalhadores perdem seus direitos e as catástrofes ambientais não cessam de produzir vítimas. Diante de uma democracia corrompida, o povo se levanta e os corpos são colocados na linha de frente para lutar e impedir que o poder avance ainda mais sobre eles. Sobrevivência: *viver juntos*.

A opção por apresentar textos que reverberam o *viver juntos* demonstra, em especial no contexto atual, disparadores para arte em constante movimentação. Propostas, escolhas e recortes, nem neutros nem fixos, fazem parte da decisão da arte e de sua reflexão também como um gesto político. Confrontar os leitores com o mundo contemporâneo, que apresenta possibilidades, provocações e contestações e evocam a percepção de um mundo não linear é um dos motes dessa coletânea de textos.

Este livro reúne 14 reflexões de pesquisadores de diversos locais, nacionais e internacionais, que nos permitem *pensar juntos* sobre outros e possíveis modos de coabitar esse bosque dentro do bosque que é a arte e seu processo criativo.

Em Lo que el bosque quiere mostrar. Resonancias posteriores a la consciencia del Bosque dentro del bosque, de **Laura Apolonio, Gertrudis Román Jimenez e Fernanda Garcia Gil**, a partir de considerações sobre a relação ser humano-natureza-paisagem, o habitar e o visitar o espaço do bosque, as práticas artísticas possíveis naquele lugar e contexto, os autores refletem sobre o emaranhamento temporal que se dá nos processos de criação de obras realizadas no bosque: a temporalidade sem fim dos trabalhos em contínua transformação, a experiência complexa

que temos com o tempo na atualidade – o tempo humano – e ainda, o tempo sem tempo, monumental e incomensurável, da natureza. Assim, são apresentadas e descritas algumas manifestações realizadas pelo grupo, sensíveis às mudanças climáticas ocorridas nos últimos meses. Aqui é importante ressaltar o fundamento em Jacques Rancière n'A partilha do sensível, no qual sustenta que a experiência poética pode se dar, para além da relação com uma obra de arte, “nas cidades, nos bosques (...) em um comum que revaloriza a vida cotidiana, social e política”. A partir dos relatos dessas manifestações, vamos percebendo que o bosque é o espaço praticado que se reconfigura em lugar, por meio do qual o grupo (se) refaz (em) conexões com seus próprios membros e a comunidade, bem como com os próprios elementos da natureza.

Isabel Sabino inicia seu texto “*Sobreviver, junta(mente)*” afirmando que “saber viver juntos depende, antes do mais, de sermos capazes de sobreviver”. A autora portuguesa elege, em especial, duas obras de arte para exame: *Primeira Missa no Brasil*, de Vítor de Meirelles, e uma pintura da artista portuguesa Paula Rego, de mesmo título, realizada a partir da referência da primeira, “numa apropriação e desvio”. Seu texto nos traz a hipótese de que uma obra pode aumentar a capacidade de negociação com a alteridade em ações que promovam o bem comum, sem desconsiderar as diferenças, crenças e posições. Para tal, promove o embate da pintura de história com a pintura contemporânea, corroborando uma perspectiva decolonial e feminista do “descobrimento” do Brasil pelos portugueses. Dessa maneira, Sabino estabelece uma dialética entre a grávida que está em primeiro plano e o nascimento de uma nação.

Paula Rego “ampliaria as conotações da pintura que a associam ao nascimento de uma nação, centrado no papel das mulheres por força da violação ou consentimento, mas sempre uma ação sacrificial, logo, litúrgica.”

Em *Viver Juntos: o que e constrói nesse saber?*, **Cláudia França** apresenta reflexões sobre a poética como campo de estudo da conduta criadora nesses novos tempos pós pandemia. França lança seu olhar para o contemporâneo, trabalhando o texto seminal de Barthes, em que o autor equipara a fantasia a um complexo conceito de coexistência, ao viver junto, e concebe o fantasmático com a concomitância entre viver junto e viver só. Barthes cria situações e contra-situações do viver junto e em meio a elas, a célebre fantasia de um encontro imaginário entre Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud em alguma cidade da Suíça em 1876; ali, eles teriam podido – último índice do viver junto – “conversar”, viver por algum tempo no mesmo lugar, ao mesmo tempo. França ainda apresenta pertinentes questões para o seguimento de seu texto: “Retornamos ou não a antigas práticas artísticas, desde a abertura coletiva para a vida pública? A autora “vive junto” a teóricos de campos distintos que, notavelmente entrelaçados, atravessam seu pensamento sobre o fazer artístico, o ensino e a pesquisa no universo da arte, tanto na dimensão poética e simbólica, quanto social e filosófica, trazendo à tona a alteridade em dialética com a convivência no processo de criação artística.

O capítulo *Processo de produção de conhecimento juntos: Grupo de Pesquisa em Processo de Criação*, de **Cecília Almeida Salles**, apresenta a dinâmica colaborativa do processo de criação como eixo central. A autora, professora da PUC-SP e teórica da crítica

de processo, enfoca o aprendizado coletivo, em rede, principalmente no contexto pandêmico. Ao elaborar um histórico do Grupo, afirma sua tendência em buscar aspectos gerais de processos de criação, aproximando singularidades dos objetos de estudo. A partir da configuração de uma possível teoria da criação, há uma inversão de perspectiva: a crítica genética passa a estar a serviço da criação artística, possibilitando discutir objetos e processos que ampliam e extravasam os limites das histórias das obras, dialogando com a experimentação contemporânea e gerando, posteriormente, o potencial das interações multidisciplinares. Salles sistematiza diversas ações e continuidades da pesquisa em grupo e determina a sua importante especificidade nesse saber *viver juntos*, construída ao longo da história: “tomar processo de criação como grande propósito, sustentando por uma teoria crítica.”

No artigo “*Saturação – Residência Resistência*”, **Rosana Paste** analisa o projeto de residência artística “Resistência”, realizado na Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, como uma construção coletiva em fluxo, cujo trabalho se deu com palavras escritas diretamente sobre as paredes, com qualquer material possível. Tal projeto remete imediatamente aos grafites e pichações no espaço urbano, onde, pela regra, os artistas não interferem nos trabalhos uns dos outros. Subverte-se a lógica do espaço urbano, utilizando-se o espaço museológico, pervertendo-se também a não afetação: “cada palavra depositada na parede poderia influenciar, ou não, a próxima palavra que um dos artistas fosse inserir naquele lugar.” A proposta seria, então, o convívio coletivo no ambiente artístico e a saturação das paredes por meio de sobreposições e camadas de letras, palavras, significantes

que deixam seus significados nesse emaranhado de grafismos. Realizaram-se registros imagéticos para captar a profusão da escritura, a criação “novas significações e (res)significações.” A presença de Viviane Mosé trouxe provocações, fazendo o grupo refletir sobre a relação da virtualidade e a relação com o corpo. Dessa forma, a residência buscou outros modos de viver juntos, “afetando, criando, produzindo, refletindo, transformando.”

No artigo *Poéticas da criação em arte pública. Pensamento e práticas recentes em Portugal*, **José Guilherme Abreu** apresenta o projeto Circuito de Arte Pública de Paredes, que buscou implantar diversas obras de arte contemporâneas na malha urbana, gerando um percurso a ser desfrutado pelos cidadãos. Neste projeto, coube ao autor a exposição de diversas definições de arte pública, cujos cruzamentos permitiram ao visitante o entendimento e vivência da complexidade das obras em seus sítios. Duas definições norteiam o desenvolvimento da pesquisa teórica do autor: uma definição mais abrangente e universal, focada nas obras e seus espaços e outra, de caráter mais programático e específico, focado nos processos e seus resultados. Na primeira delas, a arte pública refere-se a obras de arte originais em quaisquer suportes, cuja instalação, permanente ou não, em ambiente externo ou não, agrega valor à vida em comunidade e àquilo que é de domínio público. A outra definição compreende a arte pública como um princípio, que visa mudanças e melhorias no ambiente por meio de obras de arte. A arte pública oscilaria entre estas definições. E assim, o autor constrói o partido sobre o qual se assenta a arte pública: ela possui um ideário dirigido à melhoria da vida coletiva; gera impacto no comportamento do cidadão; é inclusiva

em seus processos e públicos-alvo e possui um regime concebido a partir de demandas externas à figura de autoria da obra.

Os Mapeamentos em Grelha como modelo de análise das Ego-Cidades, no desenvolvimento do projeto “*Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais*”, de **Rui Macário Ribeiro** e **Liliana Andrade de Matos e Castilho**, apresenta os resultados iniciais do projeto de pesquisa “Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais”, realizado a partir de 2018 e centrado na cidade de Viseu (Portugal). A proposta do grupo é reconhecer e reinterpretar as ações dos sujeitos diante e em intervenções em Arte Pública. O ponto de partida são as experiências subjetivas dos cidadãos e habitantes da cidade, naquilo que valorizam e identificam aspectos de sua cidade, atribuindo um valor conotativo às obras, dado “a partir de experiências e percepções individuais”. A cidade é um lugar por onde sentimos, recordamos, construímos hábitos e rituais, em uma promessa de correspondência e partilha com os que nela habitam ou visitam. Para tal, os autores descrevem historicamente os modos de ocupação dos territórios e formação das cidades e recorrem a referências como as de Calvino, em *As cidades invisíveis*. Descrevem as estátuas e outros elementos como demarcadores do espaço público de uma cidade, conferindo-lhe singularidade, para chegarem a uma marcação territorial (um topos) como os elementos ativos ou passivos que lhe dão identidade. Desse modo, definem cidade como uma “sucessão de marcadores espaciais”, que por extensão, apontam a memória como elemento estruturante de uma cidade.

Em *SPA_LOW_SKY – Creative Commitment as a Studying Environment in an Artistic Meeting Zone*, **Rolf**

Laven apresenta o projeto - SPA LOW SKY - localizado na cidade de Viena (Áustria). São diversas ações continuadas em um espaço em expansão, que compreende edifícios e áreas externas a serem incorporadas em um campus, ampliando o escopo de uso para a população da cidade. Concomitantemente à expansão física do projeto em direção a espaços próximos em desuso e às atividades junto à população, o autor descreve algumas atividades de ensino e aprendizagem, em que um dos objetivos é a realização de uma “escola aberta”, que visa integrar estudantes em atividades dentro e fora da sala de aula, conectando a instituição ao seu entorno, bem como as atividades teóricas às práticas. O conceito do projeto prevê uma intensa integração das artes e cultura com instituições de ensino e instituições sociais, com a colaboração ampla de artistas e profissionais de ensino em espaços não formais. A ancoragem metodológica e conceitual do projeto se fundamenta na aprendizagem por engajamento e serviço, o que permite tanto estímulos para atividades extracurriculares voluntárias dos estudantes quanto inovações na relação com temas transversais, como a biodiversidade, sustentabilidade e responsabilidade social. Com base na constatação de que tais práticas estão em declínio – especialmente às relativas a atividades artísticas e integração entre jovens e adultos, o projeto trabalhou sua fundamentação teórica nas considerações de John Dewey e nas ações de Joseph Beuys.

As artes do olhar: artes visuais da potência à criatividade, de **Flávia Vasconcelos**, debate sobre a criatividade. A partir da ideia das artes do olhar, a autora revisita a memória pessoal e a história do olhar em uma narrativa que traz seu arquivo da atuação docente na graduação e na pós-graduação; ali estão suas

significações, elencando os modos de perceber, sensibilizar e revisar construídos. Ela escreve: “alinhar o nó para o nós na costura que vou delineando”, e esse argumento não apenas revela sua potência como narradora, mas sobretudo indica a relação de seu eu (o nó) com a coletividade (o nós, os nós), explícita na sua atuação como docente. Podemos depreender ainda seus diversos papéis como artista, pesquisadora e docente, alinhavando o tecido poético de suas experiências trazidas entre universidades e contextos distintos de atuação. O início desse percurso parte de 2009, lecionando processos artístico/educativos na UNIVASF e, em função da necessidade de pesquisar materiais didáticos, organiza o Laboratório de Produção Didática (LAPDAVIS); posteriormente, ao trabalhar na UFSM, reorganiza o laboratório, agora LACRIA (Laboratório de Inovação e Criação), dentro de um contexto de pesquisa e ensino de graduação e pós-graduação, cujos objetivos se centram no desenvolvimento de “noções poéticas sobre recursos e processos de criação em Arte Contemporânea”, por meio de norteadores como “potência, espaço da criatividade e experiência no processo criador.”

O *viver juntos* se apresenta no texto *O desenho como o coabitar de Ideias e práticas: Fernando Chui de Menezes*, sobre o ensino e a aprendizagem do desenho, de **Rosa Iavelberg**. A autora busca refletir sobre o coabitar de ideias e práticas no fazer artístico do desenho e suas mediações com as relações de aprendizagem. A partir de uma parceria estabelecida entre ela e seu orientando de doutorado, Fernando Chui de Menezes, o tema ensino e a aprendizagem do desenho, primordial para o trabalho de Menezes, é explorado por Iavelberg. No entanto, o texto é uma forma de homenagem, demonstrando o *viver juntos*

no presente-ausente: a autora busca evidenciar a importância do trabalho de Menezes e a parceria ora estabelecida pelos dois, evidenciando os ideais sempre vivos entre ambos e entre “aqueles arte-educadores que acreditam na experiência didática associada às práticas de criação artística.” As reflexões sobre o saber viver juntos seguem seu caminho pensando nas relações de mediação entre a criatividade e a inventividade.

Para **Denise Grinspum**, em *A Casa do Povo e o que se constrói nesse saber viver juntos*, a ideia de viver juntos é processual. Retoma sua infância vivida para evidenciar o projeto Casa do Povo, habitado por vários coletivos e mantém algumas atividades ligadas à sua origem, mas sempre distribuindo o poder interno. Grinspum tece uma teia entre narrativas de afetos e fatos que afluíram na constituição da Casa do Povo. Entrelaçando memórias particulares e coletivas, a autora conduz o leitor por uma instituição e sua vivência profissional no local, com uma multiplicidade de ações, no decorrer dos últimos 10 anos. Habitada por dezenas de coletivos, a Casa do Povo é um centro cultural que revisita e recria as noções de cultura, comunidade e memória, atuando no campo expandido da cultura. Seu diferencial pode ser visto em uma programação transdisciplinar, processual e engajada, que compreende a arte como instrumento crítico, intrínseca ao processo de transformação social. Esta trama tecida coletivamente invocou em Grinspum uma real compreensão daquilo que se constrói no saber *viver juntos*.

Adentrando em nosso bosque do processo criativo, **Denise Pollini** interessa-se em entrelaçar o conceito dos comuns, ou da comunalização (como prática de tornar comum) como a vivência do público nos

museus. Sua investigação traz dois questionamentos: “qual é a demanda para que os Museus sejam o espaço-tempo do comum e o que nestes pode ser entendido por ‘comum’”. Nesse panorama atual de profunda precariedade e desigualdade social, os museus deveriam exercer uma complexa função potencial de ligação entre os cidadãos. Pollini teoriza o “comum”, interliga campos e traça paralelos com o intuito de compreender a função dos museus hoje. Em resposta, a autora constata que para que haja um “Museu do Comum” ou “Museu para o Comum” é necessária “uma estrutura operacional que se traduza em exposições e programas públicos diferenciados dos tradicionalmente encontrados em museus na contemporaneidade”, numa alteração da lógica que condiciona seu funcionamento e sua programação, bem como uma nova estética de exposições e de programas públicos, permeada por diretrizes e práticas baseadas nas relações sociais, na partilha de recursos e de valores mais democráticos. Para tal, impera uma perspectiva democrática em relação aos seus públicos.

La tecnocreativa socio-humanística total: Una revolución mental, metodica y paradigmática para «re-inventar» y «re-inventarse», de **David de Prado Díez**, trata de reflexões acerca de modos de ação capazes de reinventar a relação entre a escola, os professores e os estudantes. Para tal, apresenta, define e desenvolve a tecnocriatividade humanista, ou seja, uma metodologia em que a criatividade opera na formação de um novo paradigma sócio-humanístico. O autor trabalha com definições para a tecnocriatividade, tais como sendo um conjunto de técnicas e procedimentos integrados que visam dimensionar a criatividade do ser humano nos ambientes sociais, culturais e institucionais em que circula. Outra definição vale-se

de um paradigma do “pensamento e ação divergente”. O paradigma tecnocriativo humanista lida com o dinamismo dos contrários que rege a dialética, para buscar uma síntese superadora dessas dicotomias. O pensamento e ação divergente constrói uma teoria relacionada à interpretação e transformação de um indivíduo e seu mundo interno, de maneira a fomentar a sua auto projeção, autocontrole, autoexpressão, autocompreensão e por fim, autorrealização, em que pesam a inovação, invenção e colaboração com comunidades.

Em *A mão dupla da imaginação e da empatia no trajeto da criatividade*, **Asdrúbal Borges Formiga Sobrinho** e **Stela Maris Sanmartín** convidam o leitor para compreender a criatividade no domínio de expressão das Artes e analisar modos de impacto no próprio fazer do artista, sua audiência, ou no domínio das Artes, inseridos em uma sociedade e em uma cultura. Os autores articulam obras, produções, vivências e processos de criação e recepção. A questão norteadora do texto é: “como a criatividade individual se conecta com o material, o(s) outro(s) sujeito(s) e o ambiente material e imaterial que os cerca?” A complexidade da criação em artes visuais está no tripé formado por artista, obra e recepção. Os autores, ao elaborarem uma reflexão do processo criativo, remetem o leitor a definições da criatividade invadidas pelo outro, pelo entorno, pelo material. Além disso, o interesse é tencionar as relações entre a mente e o corpo, pensamento e ação, as quais transformam a matéria em objeto de arte. Concomitantemente, a matéria e o ambiente influenciam a atuação do corpo e da mente. Esta reciprocidade criativa alastra-se nas linhas do texto e do saber *viver juntos* que acompanham a reflexão até seu desenlace, pactuando

singularidades e buscando identificar diferenças individuais.

Esperamos que a leitura destes artigos permita ao leitor trafegar por caminhos ou trilhas que vão desde artistas e seus processos de andanças coletivizadas, trajetórias criativas pautadas nas construções subjetivas da arte, que agora tentam sobreviver (junta) mente a discussões de teóricos e educadores da arte,

acerca de mediações entre teoria e educação nesses novos tempos e modos de nos aproximarmos da arte. Assim, **O QUE FAZER COM ESSES OUTROS MODOS DE VIVER JUNTOS**, implica, para este estar aqui, a articulação entre a prática e a teoria, entre nós e os outros, entre processos diversos e seus singulares assentamentos no espaço-tempo. Boa leitura, ou: bons atravessamentos no interior do bosque!

caminhantes

Lo que el bosque quiere mostrar. Resonancias posteriores a la consciencia del Bosque dentro del Bosque.

Laura Apolonio

Gertrudis Román Jiménez

Fernanda García Gil

El bosque dentro del bosque hoy

Los fenómenos del año tienen lugar cada día en una laguna a una escala reducida.

...El día es un resumen del año. La noche es el invierno, la mañana y la tarde, la primavera y el otoño, y el mediodía el verano

...

Un motivo para venir a vivir en los bosques fue tener tiempo y oportunidad para ver llegar la primavera.

Henry David Thoreau (2005)

“En los últimos tiempos, mi vida está irremediabilmente ligada al bosque. Percibo que antes de ser vecinos y frecuentarle sentía esa necesidad de cercanía, pero creo que mucho antes de ser consciente de ello, intuía cuando me perdía en ciudades, y sus estructuras, que mis búsquedas vitales necesitaban esa presencia amiga — comenta T. Fernanda García Gil, participante desde su origen a la asociación *En*

los Bordes: Arte Público y Arte en Vivo, que vive junto al bosque —...soy vecina del bosque, le frecuento a diario, por fuerza surge la reflexión de la distinción entre el habitar y el visitar, de la vivencia frente al paseo esporádico. Pero es ahora cuando descubro la llamada callada del bosque, su latido, espejo del mío. ¿Será que está ahí para todos, para la tierra física, minerales, rocas, suelo fértil, desiertos, hielos, aguas y lodos, océanos, plantas, animales... destacando desgraciadamente el animal más depredador: el hombre? Entiendo que no es un pensamiento sino una constatación de hechos, de existencias; pero me emociona esa pertenencia como si fuera única, para mí en cierta manera, lo es. Esa vecindad en la vivencia, dan sentido al pensamiento de que el bosque es origen, nos precede a todos, ha dado imagen a nuestro planeta y su presencia activa es tan generosa que nos ha alumbrado, es tan relevante que me sorprende que me haya costado tanto entender el alcance de su pre-existencia en la existencia planetaria... y ahora en mi proceso de descubrimiento en los aspectos creativos, en los procesos vitales y culturales, intento entender qué pulsiones conlleva y frecuentemente me pregunto, si este diferente horizonte de trabajo artístico, tiene suficiente eco y significancia para el contexto social en el que nos encontramos, tan inmerso y perdido en problemas variados y desconcertantes, olvidados de lo esencial y caminando en muchas partes del mundo marcialmente, con el automático puesto e inconscientes hacia la autodestrucción”.¹  **FIGURA 01**

Cuando comenzamos con el trabajo teórico-práctico del proyecto *El Bosque dentro del Bosque* una de las características que nos esforzamos en reseñar y que nunca quedó suficientemente aclarada, quizás porque ha ido evolucionando con el trabajo, es que el tiempo es un invitado central. En primer lugar, tener la conciencia de que en estos trabajos y obras es el proceso creativo el que se dilata porque es una obra que continúa... va pareja a nuestro proceso creativo en un tiempo que no termina, sino que se pliega al imaginario de los tiempos del bosque. En segundo lugar, en estos trabajos se aborda el tiempo cronológico que, tanto en el arte como en la vida de nuestro tiempo, se ha expandido y diversificado —como explica Hernández Navarro en su texto *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente* (2008). En tercer lugar, el tiempo de los bosques y de la naturaleza,

1 En el texto se combinan reflexiones personales de las vivencias de T. Fernanda García-Gil, con el texto coral entre Laura Apollonio, T. F. García Gil y Gertrudis Román Jiménez sumándose en este trabajo otros miembros de la asociación, junto a la invitación de públicos que han mostrado su voluntad de participación.



ambos tienen otro ritmo muy distinto al tiempo humano y esto crea una distorsión y descreimiento de que las acciones para preservar lo destruido, al no poder abarcar temporalmente un periodo tan largo, no se vea su efectividad, ni sus estados intermedios, lo que impide constatar la relevancia que puedan tener nuestras obras que, por otro lado, al ser llamadas de atención y de sensibilización, no se presentan como soluciones tecnológicas en las que la humanidad de nuestra época tiene plena y exclusiva confianza.

El trabajo en el tiempo del proyecto *El bosque dentro del bosque* tiene el objetivo de entender los tiempos que nos involucran, cultura y naturaleza, y meternos en las limitadas experiencias individuales y colectivas, en pequeñas y simbólicas obras o acciones que hacen resurgir nuestros sentidos, dando paso a las ensoñaciones que salen al encuentro, de experiencias, piezas imbricadas en los días de trabajo del grupo artístico, *En los Bordes, Arte Público y Arte en Vivo*². Nuestras reflexiones frente al bosque podrían sintetizarse en la búsqueda de un respeto por él cada vez mayor hasta acercarnos al que se merece, sabiendo que es un proceso de desprenderse de miserables actitudes, con la creencia de que los territorios nos pertenecen, ir despojándonos del antropocentrismo que justifica fechorías sobre otros seres vivos (en nuestro caso la privatización y mal uso de extensiones

 **FIGURA 01** El bosque de La Zubia (Granada)

.....

2 WEB del grupo los bordes: <https://enlosbordesarteyna.wixsite.com/enlosbordes>

de bosques) y que en definitiva no solo les masacraron sino que coartamos su identidad. Sobre este particular, recordamos la lectura cercana del texto de Chus Martínez sobre los océanos (Martínez 2021, pp. 7-17), escrito con la voluntad de respeto a la identidad natural (en concreto en el apartado *El océano propone*) en el que nos sitúa en la disyuntiva de aclararnos y poner en relieve el descentramiento que necesitamos ejercer en nuestra relación con el mar, desechar la clave de dominio que nos vuelve sordos a la voz de los océanos. Es, por tanto, un referente de gran relevancia para nosotros —teniendo en cuenta, además, que en los océanos también hay bosques— y mucho más si recalcamos lo imprescindible que son para la salud planetaria estos inmensos ecosistemas vivos, que poseen una gran carga de identidad simbólica, necesarios para la supervivencia del planeta, su propio sentido y caracterización.

Tenemos que agradecer a Chus Martínez su valiente trabajo de aventurarse a escuchar lo que nos quieren decir los océanos. Sentimos que desde hace años venimos trabajando, si no en paralelo, sí con la intencionalidad de hacernos preguntas en la observancia de la existencia de los océanos una, y de los bosques, la otra. Lo hemos dicho muchas veces en los trabajos de campo con los públicos de la Zubia: despojarnos de prejuicios y disponernos a escuchar al bosque, tanto en abstracto, a todos los bosques, como en la proximidad del degradado bosque natural de la Zubia que no deja de conmovernos. La relectura del texto de Mancuso *La nación de las plantas* ha supuesto un reforzamiento en nuestro objetivo de conexión con la comunidad viva del bosque. En este libro Mancuso habla de las plantas como una comunidad viva y democrática, organizada con entidad propia: “Finalmente, *La Nación de las Plantas*, la nación más importante, extendida y poderosa de la Tierra, toma la palabra. “En nombre de mi relación durante décadas con las plantas, imaginé que estos queridos compañeros de viaje, como madres cariñosas, después de hacer posible la vida sobre la Tierra, se disponen a ayudarnos al comprobar nuestra incapacidad para garantizarnos la supervivencia.” (Mancuso 2020, Contraportada del editor: cita de Mancuso)

Los ecosistemas vivos como los océanos y los bosques nos inducen a repensar la materia como parte de ese todo vivo, posicionamiento que contrasta con el tradicional de la materia inerte. Pero ya en 1947 Gastón Bachelard escribe un libro que se adelanta a su tiempo: *La tierra y los ensueños de la voluntad* (traducido al español en 1994). En su prefacio ya defiende una lógica de activación nombrando la imaginación material dialéctica del energetismo imaginario donde las cualidades

físicas de la tierra pasan a ser pensadas en su camino de significancia. Es un libro esencial para entender el sentido de los materiales manipulados en el lenguaje artístico. Este tema, cíclicamente se olvida o pierde intensidad, como en los últimos tiempos por la desmaterialización que supone lo digital, a excepción de artistas que de una manera u otra siguen activando la materia en sus obras.

Más cercana en el tiempo, y en un contundente trabajo teórico que rescata la materia como parte activa del planeta vivo, nos viene por parte de Jane Bennett su trabajo *Materia vibrante* (2022) que parece seguir la senda de Bachelard, aunque no le menciona en su texto. Si hace un extenso recorrido por filósofos que han tratado el tema de la materia, no pone el acento desde el prisma fenomenológico, sino desde cierta crítica al materialismo histórico centrándose en la materialidad, saliéndose de la norma de entenderla como inerte y derivando hacia otras actualidades como el giro social, político y ecológico. Como exponente de los nuevos materialismos y en un texto que desborda su horizonte por extenso, abarca la biología, tecnología, geología y climatología. Sin embargo, a nuestro parecer, no aborda el tema de las plantas de forma preponderante, ni siquiera cuando habla de ecologías políticas. Aun así, su texto es sugerente en muchos aspectos y respecto al tema que nos ocupa, espolea el imaginario y amplía repensar los diversos sentidos de las políticas ecológicas y del pensamiento y la cultura en una época en que la mayor crisis es la ambiental pero no son menos relevantes las guerras y crisis económicas. **FIGURA 02**

Nos interesa mucho la dialéctica de estos los textos citados de Bachelard y Bennett. Bachelard (1994, p. 8) hace referencia a un texto de Baudelaire (1988, p. 17): “Cuando más sea la materia, en apariencia, positiva y sólida, más sutil y laboriosa es la necesidad de Imaginación.” Y continúa Bachelard (p.9): “En resumen, con la imaginación de la materia terrestre, se reanima nuestro largo debate sobre la función de la imagen... : tanto para el filósofo realista como para el común de los psicólogos, la percepción de las imágenes determina los procesos de la imaginación.” Como ejemplo de la creatividad de las imágenes en la ciencia, la clave narrativa del libro de Mancuso *La nación de las plantas* se activa para dar sentido a las aseveraciones con las que nos introduce en una nueva formulación de la vida,



FIGURA 02 Portada de los libros de Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad* (izquierda), y Jane Bennett, *Materia vibrante* (derecha)

en concreto de todo el mundo botánico, haciendo de las plantas una verdadera nación. Llegamos a entender esta transustanciación por las poderosas imágenes que sugiere el hilo conductor del imaginario activado por el autor y por sus lectores.

En contraste, el libro de Bennett, en los primeros capítulos se centra más en las materias manufacturadas, o directamente el sentido o la significancia de productos elaborados. Esto nos recuerda la distinción de José Luis Brea (1996) entre “tierra” y “mundo”, esta gran tensión que se produce entre la tierra y el mundo manipulado por los hombres. De manera que aquí se crean distinciones que nos interesaría muchísimo recordar, y es que los bosques originarios, los primarios, pertenecerían a la tierra, pero en cambio, los bosques plantados por el hombre, los bosques talados, quemados y los que han sufrido alguna modificación por parte del hombre están entre la tierra y el mundo. De la misma manera, el libro de Bennett se refiere a materias más o menos elaboradas que provienen en gran parte de maderas, resinas, bosques modificados y del fruto de la tierra, toda la mineralogía, trato con las aguas, etc. Se trata de una materia que el hombre ha convertido en cosas y en esta dialéctica los símbolos naturales de Bachelard viajan también hacia una transformación en alegorías, metáforas, analogías y todas las retóricas del lenguaje que sean apropiadas en cada caso, tal y como refiere Bennett. Pero los dos textos tienen en común el *trato de la materia activa*, uno lo conceptualiza con el energismo, la otra, el mismo título de *Materia vibrante* sigue igualmente en la onda de la activación. La activación crítica del trabajo del grupo *En los Bordes* se une a la consciencia de la aguda crisis ambiental.

Pero lejos de pensar que no hay nada que hacer, pensamos que estamos obligados a ahondar en nuevas fórmulas y para ello hay que conocer bien de dónde venimos, nuestros orígenes y la evolución, Por lo que es posible, para vincular materia y ecología en la actualidad, no solo entender los opuestos de las materias originarias y los objetos manufacturados, sino que es relevante ver sus tránsitos y estados intermedios, y aceptar y comprender que casi hemos perdido la naturaleza originaria. Así el bosque tiene el sustrato de la tierra, no existe si no se ha creado suelo y su formación para la tierra es muy laboriosa. Por otra parte, constatar que el volumen material vegetal global es mucho mayor que todo lo producido por el hombre. Mancuso defiende la prevalencia cualitativa y cuantitativa del mundo de las plantas. Junto a estas potencialidades, las fases híbridas entre tierra-mundo merecen ser re-pensadas dentro de esa misma dialéctica de tránsito entre lo

natural y lo modificado, y estaríamos en el proceso de reconocer en todas ellas, cada una de sus capacidades de acción.

Espectadores y paseantes que se activan

A continuación, reseñamos las experiencias concretas de los espectadores y paseantes del bosque dentro del bosque. En esta época estival, las plántulas de encinas, sobre todo las que han surgido este año 2022 y hasta las que tienen algo más de medio metro, están en peligro de secarse y los paseantes con sus botellas de agua vienen a suplir la falta de agua para que el estrés hídrico sea menor y puedan sobrevivir. Este año ha sido especialmente caluroso, pero ahora, desde finales de septiembre a principios de octubre que estamos viendo el resultado, hemos encontrado secas aproximadamente solo del 5 al 10% según zonas. Teniendo en cuenta el verano tan seco podríamos decir que es un éxito.



FIGURA 03 Riego y cuidado de las pequeñas encinas

Es una experiencia de voluntariado y que tiene distintos niveles de compromiso. Dura todo el verano y tenemos regantes más asiduos que se toman la actividad con mucha seriedad. Suelen venir a diario y cada día riegan unas pocas encinitas, ya que subir cargados de agua y con el calor reinante, es costoso. Los hay que vienen a primera hora de la mañana como es el caso de Jaime, que es el más veterano (su actividad comienza en 2020). Es muy organizado y pone señales donde ha dejado el riego para evitar regar doblemente o dejar plantas sin regar (ya que el riego se repite cada diez días aproximadamente). Otros vienen casi siempre por la tarde,

como Ana que es muy entusiasta y con un carácter bastante activo. Tiene mucha iniciativa y consciencia de los problemas medioambientales. Algunos vecinos han adoptado un pequeño grupo de encinas, como Pedro, Isabel, Javi y Pablo. Javier, que es fotógrafo, ha preferido encargarse de una zona más alta donde cuida otro grupo de pequeñas encinas. Ana, que es matrona, viene con su marido y este año, aún con un problema de salud, ha seguido viniendo cuando le ha sido posible. También tenemos a algunos paseantes que riegan de forma intermitente y otros de forma todavía más esporádica. Todas estas acciones son importantísimas. Las comunidades de vida tienen que participar y el objetivo es claro: nuestras experiencias inciden sobre todo en la sensibilización y para actuar en lo local. Si en todas las localizaciones se dieran actividades en este sentido, quizás hubiera nuevos patrones para enfrentar problemáticas globales en las que los políticos y los técnicos tendrían que actuar por sentirlo de forma prioritaria o se verían presionados por el clamor de los concienciados.

Reseñar en esta actividad que son acciones que pasan de forma que podrían ser anónimas, tan solo conocidas en el ámbito cercano y para ser eficaces en un grupo de pequeños individuos del reino vegetal, frente al ruido de las redes sociales parecería que queda silenciado este tipo de registro. Pero si no se busca solo reconocimiento, o un determinado reconocimiento banal, podríamos preguntarnos ¿por qué es muy importante? Hay que tener en cuenta que la relevancia de estas vivencias es que se hace dentro de la sensibilización artística, y no podemos más que retomar las reflexiones de Rancière de entender lo que denomina *El reparto de lo sensible* (2009), la ampliación y riqueza originaria de apreciar lo poético no solo delante de un cuadro, en un museo, sino en las ciudades, los bosques, etc., es decir, en “un común” que revaloriza la vida cotidiana, lo social y hasta la política... donde tendríamos nuevas e interesantes fricciones entre lo sagrado y lo profano en el que cada uno de nosotros debemos ganarnos, al igual que nos ganamos el pan.

El Proyecto Oyas³

En el siguiente apartado presentamos el proyecto de una ceramista profesional, Barbara Compoint, y una estudiante de la asignatura *Arte, espacio público y naturaleza* del grado en Bellas Artes de la Universidad de Granada, Emma Lissonde.

.....

3 El nombre *Oya* es una versión afrancesada de “Olla”. Ha dado nombre al proyecto ya que las dos autoras son francesas.

Ambas participan a las prácticas artísticas a cielo abierto el grupo *En los Bordes, Arte Público y Arte en Vivo* en el espacio límite entre la ciudad rural de la Zubia y el Parque Nacional de Sierra Nevada.

La propuesta se basa físicamente en un experimento de exudación del agua retenida en una vasija de cerámica de barro poroso que se coloca bajo tierra al lado de la planta para mantenerla hidratada el mayor tiempo posible. Es un método ecológico y sostenible usado en agricultura y jardinería desde la época de la antigua Roma. Aunque cayó en desuso, ahora es recuperado por un tipo de agricultura más sostenible. Emma hizo pruebas durante la asignatura y después de visitar la Zubia y conocer el proyecto de *El Bosque dentro del bosque*, planteó un proyecto de veinticuatro “oyas” para valorar su efectividad en las plántulas de encinas, siendo estas últimas resilientes al estrés hídrico, ya que tiene que ser muy severa la sequía para que mueran. Se realizaron las piezas cerámicas y se colocaron enterrándolas cerca de las plántulas de encinas.

El estudio piloto salió muy positivo. Se pudo comprobar que donde se rellena de agua con asiduidad las “Oyas”, el efecto sobre las plantas es evidente: las hojas de las encinitas son de mayor tamaño y de un color verde más intenso. Sin embargo, solo lo hemos podido constatar en un número pequeño ya la mayoría de las vasijas han acusado periodos de carencia de agua de entre diez y quince días. El problema principal ha sido determinado por la fuerte subida que hay que realizar para llevar el agua a pie a las veinticuatro vasijas, lo que ha reducido su efectividad considerablemente. Aunque la idea es buena, ecológica, sostenible y sobre todo estéticamente hermosa, la dificultad de mantener las piezas con agua, en particular durante las olas de calor, reduce su efectividad. Por tanto, tendremos que seguir buscando soluciones para los siguientes veranos.

A pesar de estas dificultades técnicas debidas al emplazamiento del lugar de actuación, queremos subrayar el carácter estético, de arte público y arte vivo, de esta acción que fortalece la conexión de la comunidad (activando los espectadores y paseantes que van a regar), al mismo tiempo nos enraíza con el territorio de forma metafórica y real (enterrar las “Oyas”) y refuerza los lazos históricos que remontan a tradiciones muy antiguas.  **FIGURA 04**

En nuestro trabajo ha estado (y sigue estando) muy presente el referente teórico-práctico del texto de Paul Ardenne (2006), *Un arte contextual*, cuyo subtítulo: *Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, nos revela que su contenido viene siendo parte de nuestras fundamentaciones e



FIGURA 04 Construcción de las “oyas” en barro, colocación de las mismas en la tierra y riego

ideario. Es más, para la crítica de la experiencia de las “oyas”, se ha hecho necesario volver sobre el apartado: *Desbordar el arte hecho para la visión*. Es el caballo de batalla con los públicos de la Zubia, en gran medida anclado en el arte tradicional. En el capítulo *La experiencia como regla artística*, muchos de los conceptos coinciden con los objetivos de nuestra asociación. En cuanto a temáticas artísticas, el capítulo *La apropiación del paisaje*, es central para nuestro trabajo sobre el territorio. En particular, destacamos las siguientes palabras de Ardenne: “Muchas realizaciones referenciadas del *Land art*, no son de hecho nada contextuales. Ocurre que utilizan la naturaleza de una manera muy arbitraria, autoritaria, que imponen un artefacto antes que operar conjuntamente con ellas” (2006, p.93). En la dificultad del día a día para hacer posible la continuidad de nuestros trabajos, encontramos en este libro conceptos que son de una ayuda inestimable cómo: “Mejor que decorar la naturaleza, encontrar su lugar en ella” (p. 88). Queda reflejada la perspectiva contextual del *Land art*, que es la que adoptamos plenamente, situándonos en el sentido originario de un arte donde lo efímero y el talante del artista de respetar la exigua naturaleza que va quedando, implica el repensar cómo actuar para no instrumentalizar esas pequeñas parcelas naturales.

El árbol caído

Continuando con el eco de los trabajos que en estos tres últimos otoños hemos llevado a cabo el colectivo artístico, *En los bordes: Arte Público y Arte en vivo*, nos detenemos en la experiencia de *El árbol caído*, un tipo de pino (*pinus nigra*), que fue derribado por un vendaval, el cual intentamos mantener vivo preservando sus raíces cubiertas con tierra, ramas y piedras que a su vez sujetamos con cuerdas tapando de forma más segura sus raíces a modo de cúpula natural, pero a ras del suelo. Podríamos decir que se trata de una intervención de *Land art*, llevada a cabo en la localidad de La Zubia, Granada. Esta intervención viene siendo un proceso lento, ya que no es un lugar de paso para las personas que en un principio comenzamos el proceso de intentar recuperar el árbol, por ello, aunque de forma intermitente continuamos trabajando en su mantenimiento. 📷 FIGURA 05, 06

Para aproximarnos a la obra *El árbol caído* en su contexto, recurrimos a algunos pensadores que han estudiado el espacio en varios aspectos. Para Kant, el espacio y el tiempo no son nociones generales de las cosas, ni tampoco datos perceptibles por los sentidos, sino que pertenecen exclusivamente al ámbito del pensamiento, son las «formas a priori» de la intuición sensible (Maderuelo 1997, p.11).

En este caso el lugar que ocupa el árbol, es un espacio inmerso en la naturaleza, donde el paseante podría aportar conceptos empíricos, según su experiencia interna y externa, se puede plantear qué hacer con el árbol para mantenerlo vivo, ¿aportar tierra, agua, enterrar sus raíces?; es evidente que no se puede volver a poner en pie, es imposible que recupere su verticalidad ya que es un árbol de



📷 FIGURA 05 Inicio del proceso de rescate del “árbol caído”



 **FIGURA 06** Obra
Árbol caído en proceso

enormes dimensiones, por lo que se decide acompañarlo en su estado natural, manteniéndolo con cierta humedad y cubriendo sus raíces lo máximo posible con tierra, piedras y ramas recogidas cerca del mismo árbol.

Para diferenciar el espacio geométrico del espacio experimentado, Maderuelo escribe: “Desde el arte hablamos de espacio en términos de lugar, sitio, enclave y entorno [...] en esos espacios suceden cosas, crecen las plantas, llueve, corre un animal, cae la noche, calienta el sol, está oscuro, se oyen los grillos, hay mucha humedad, etcétera.” (Maderuelo 1997). El espacio artístico siempre es un espacio vivido. En el caso del *Árbol caído*, concretamente, algunos animales intentan usarlo como madriguera, pues esa forma cóncava que ha quedado expuesta a la intemperie, les invitaba a entrar. Por ello después de la intervención con materiales naturales que conservan tanto la textura como el color puede ser un lugar donde cobijarse de la lluvia o de un depredador.

Esto nos lleva a hablar del concepto de *topos* (lugar), palabra que se aplica para designar un lugar, paraje, ciudad, río, accidente geográfico o cualquier zona que se quiera singularizar. Desde el punto de vista del pensamiento filosófico encontramos “el concepto aristotélico de espacio entendido como *topos* (lugar) que posee unas cualidades de ordenación y que es identificado por medio de un nombre concreto”, explica Maderuelo.

Desde un punto de vista más existencialista, se encuentra la idea de espacio heideggeriano que, como aclara Maderuelo, adopta el enfoque del arte, de lo experimentado, es decir, de la vida misma. Es un espacio que se define a partir del cuerpo, “ese cuerpo carnal —escribe Maderuelo— que es capaz de construir pensando el espacio”. No se trata por tanto de un espacio objetivado sino de un espacio vivido, construido a través del “roce”, “no es un mero objeto, ya que en su carnalidad no ocupa simplemente un lugar en el espacio, sino que está en relación con los otros objetos y espacios, es «un ser-en-el-mundo». De manera que el hombre es un ser que está «comprometido» con el espacio” (Maderuelo 1997).

Este texto nos lleva a pensar que con esta intervención contribuimos a mantener no solo el árbol en sí, sino el paisaje. Mientras pasa el tiempo sus ramas siguen verdes en contacto con el tronco y éste intenta agarrarse a la tierra, aunque sea de forma horizontal. Deseando que, durante las cuatro estaciones en esta zona mediterránea, un artificio de buenas prácticas le ayude a sanar. Observándolo y viendo cómo cambia el escenario, tenemos información de su proceso y estado natural. El lugar en el que se encuentra el árbol, hace que desde la distancia tengamos una visión panorámica de un paisaje con una frondosa vegetación que metafóricamente nos impone por su majestuosidad, como si se tratase de una catedral. Pero conforme nos acercamos, observamos el cambio que la propia naturaleza ha hecho sobre él, debido a condiciones atmosféricas y climatológicas que los artistas no podemos dejar a un lado, pues el recuperar y mantener el medio ambiente es una necesidad para la humanidad. Podemos observar las intervenciones de las personas que han participado, tejiendo una cicatriz entre su tronco y sus raíces con la tierra. Cuando vamos camino hacia el Árbol caído, el paisaje se presenta de color contrastado de infinitos matices de verdes y claroscuros. Según nos adentramos en el pinar del bosque vemos que este pino sigue teniendo sus acículas de color verde claro. Quiere decir que aún lucha por mantenerse vivo.

Esta intervención en el Árbol caído nos lleva a revisar qué otros artistas han trabajado con el azar de la naturaleza. Encontramos el caso de Élie Cristiani con la obra *Appareillage de redressement et d'organisation paysagère* (1994) (Ardenne 2006, p.95), proyecto que finalmente no llevó a cabo ya que la intención esperada era la de volver a poner en pie una línea de árboles tumbados por los vientos imperiosos que soplaban por el lugar. Este ejemplo nos muestra, volviendo a nuestro planteamiento, que no podemos corregir a la naturaleza, está aprehendida en su medida y, a veces, ella misma se altera, siendo el artista en este caso un acompañante de su estado.

Dentro de este tipo de obras, citaremos también el concepto de apropiación del paisaje. El artista elige la naturaleza como marco y modifica, actualiza y amplía su forma, saliendo del taller tradicional para trabajar la tierra. El *Land Art* o *Earth Art*, puede considerarse como una técnica “amplia” de la escultura, según el término usado por Rosalind Krauss, incluida dentro de las categorías de la escultura actual. En este sentido hay que tener en cuenta que, en la voluntad de respetar la naturaleza, muchas realizaciones referenciadas como *Land Art* no deberían consistir en un artefacto, sino en un acompañamiento para cuidarla y hacerla resaltar.

Vivencias poéticas en el bosque

El bosque representa para el grupo En los Bordes un territorio de continuas sugerencias creativas, un escenario para practicar la reconexión con los elementos naturales al mismo tiempo que la creación de comunidad. Es en este mágico lugar donde nuestras prácticas artísticas consiguen enfocarse hacia confluencias de espacios y tiempos múltiples, construyendo experiencias que nos abren a temporalidades más lentas y a espacios multisensoriales, vividos desde nuestra corporalidad en movimiento. Aquí experimentamos un continuo intento de reconexión con los elementos naturales, comprendiendo, cada vez como si fuera un nuevo descubrimiento, cuánto es importante y cuánto es justamente en esta dirección que podemos hallar la solución a la crisis climática y ecológica en la que nos encontramos.

Con nuestras acciones intentamos expandir la consciencia hacia una ecología que abarque la totalidad de los seres orgánicos e inorgánicos. Sobre todo, hacemos hincapié en la importancia de recuperar el lazo con el territorio que habitamos ya que somos conscientes de que cuanto más fuerte sea, más crecerá en nosotros el deseo de cuidarlo y protegerlo. Por este motivo nuestras prácticas artísticas se desarrollan principalmente en el bosque.

Citamos a continuación algunas de las acciones realizadas recientemente durante el curso *Tocar la tierra* que organizamos en La Zubia en abril-junio 2022. La primera de ellas es una práctica ideada y coordinada por los artistas de arte público alemanes Maria Vill y David Mannstein⁴. Consistió en recorrer el bosque junto con los participantes a los que habían entregado una larga cinta roja para que la usaran para crear lazos entre los troncos de árboles y construir las formas o recorridos que desearan. De esta manera el bosque se transformó rápidamente en un entrecruce de líneas rojas. Como si de una obra de arte pictórica abstracta se tratara, se veían líneas rojas que lo recorrían de un lado a otro, se cruzaban, giraban, creaban nexos y formaban laberintos. Además, el material utilizado dejaba traspasar la luz, lo que creaba sugerentes reflejos en el suelo, duplicando las líneas creadas entre los árboles. Las cintas rojas representaban la creatividad de cada uno de los participantes y simbolizaban también metafóricamente nuestra unión con el bosque y con la comunidad. La experiencia fue muy divertida y estéticamente particularmente sugerente.  **FIGURA 07**

.....
⁴ <http://www.mannstein-vill.de>

Otra actividad que venimos realizando dentro del bosque el grupo *En los Bordes* junto con la comunidad de La Zubia, es la de caminar, una manera de entrar en relación con él a través de los cinco sentidos ya que, como escribe Le Breton, solo nos apropiamos de un paisaje cuando caminamos en él (Le Breton 2020). Hemos realizado numerosas caminatas invitando a expertos caminantes como, por ejemplo, recientemente: Pilar Giraldo Rivera de la Universidad Nacional de Colombia, Giulia Fiocca y Lorenzo Romito del colectivo artístico *Stalker* y Francesco Careri de la Universidad Roma Tre.

Con estos expertos caminantes, investigadores nómadas y buscadores de reconexiones naturales, hemos realizado en este año un encuentro virtual en el que hemos analizado la oportunidad relacional que brinda el tener un espacio natural abandonado colindante con una zona urbana, como es el caso del bosque de La Zubia. Después de buscar las afinidades

entre las zonas resilvestradas de Roma y el *Bosque dentro del bosque*, en un diálogo online, hemos propuesto y realizado una deriva real, presencial y nocturna en la que han participado María Caro (profesora de la UGR), Pilar Giraldo, Pilar Soto, Ilaria Degradi, Emma Lissonde, Laura Apolonio, T. Fernanda García Gil y un grupo de estudiantes de la Universidad de Granada. La deriva ha coincidido también con la implantación de las “oyas” de barro en la cercanía de las plántulas de encina. La sensorialidad potenciada por el caminar junto con la magia de la noche que, como ya habían descubierto los surrealistas, tiene el poder de extraernos del modo automático y encender nuestra vena poética, nos han hecho descubrir el bosque como un ser vivo, lleno de encanto, del que tanto tenemos que aprender.  **FIGURA 08**

Como escribe el escritor y explorador Erling Kagge: “Me gusta mucho estar cerca de árboles. La misma calma que experimento en el bosque me alcanza cuando me tumbo en una roca junto al mar, en un parque o sobre el musgo suave en la linde del bosque. Allí tumbado, tras haber llegado a pie, estoy convencido de que las mejores cosas de la vida son gratis.” (2019). Solo la naturaleza puede



 **FIGURA 07** Actividad realizada en el bosque con los artistas de arte público Maria Vill y David Mannstein



FIGURA 08 Deriva nocturna con los participantes del grupo *En los Bordes* y colocación de las “oyas” de noche



FIGURA 09 Giuseppe Penone, *Arbre-chemin* [Árbol-camino], instalación con mano de bronce, 2012, Domaine-Chaumont-sur Loire. Foto © Éric Sander

enseñarnos el camino para salir de la autodestrucción a la que nos dirigimos los humanos. Es el mensaje que nos indica también la obra *Arbre-chemin* (árbol-camino) (2012) de Giuseppe Penone en la que una mano en bronce agarra desesperadamente a un árbol, mostrándonos el camino. De la foresta venimos y tenemos que mantener viva esta conexión primordial con el bosque para recuperar nuestro lado más humano. **FIGURA 09**

Conclusiones

El eco de los trabajos sobre el bosque del grupo *En los Bordes: Arte público y Arte en Vivo* se difunde en un tiempo lento, manteniendo la continuidad deseada, muchas veces interrumpida y muchas veces recuperada. Este tiempo lento no impide que retomemos el proceso con pulsiones de fuerte calado, vislumbrando, con algunos traspies e incomprendiones, cómo materializar el respeto frente al otro y el trato de cercanía deseado que suponen los diálogos entre nosotros, con la comunidad y con el bosque. Somos unas veces impositivos y, en algunas obras, pretenciosos... ¡Qué atrevimiento dialogar con seres vivos a los que nuestra comunidad de hombres daña! Pero su callada respuesta nos demuestra que, a pesar de todo, siguen dándonos ejemplos y solución a nuestras sonadas disposiciones de convertir lo natural en catástrofes encadenadas. Cómo indicarles que estas obras se acometen con humildad y consciencia de sabernos, juntos a los individuos constituyentes del bosque, todos nosotros, hijos de la tierra.

Insistimos en activar tiempos confluyentes, como hemos visto a lo largo del trabajo, en donde se juntan, parafraseando a Hernández Navarro (2008, p. 16), el tiempo múltiple, el espacio móvil, la experiencia en construcción, distinto al tiempo cartográfico.

Sobre la materia, nos conectamos con su apreciación energizante que sabiamente Bachelard con su imaginación de la materia terrestre, relaciona con la dialéctica del energetismo imaginario. Ya los lenguajes de la tierra impregnan nuestra peculiar forma de aprehender y percibir la tierra. Así, hoy debemos repensar la materia de las cosas, los objetos y los seres vivos, todos emparentados... para una ecología amplia de la realidad.

En relación con los anteriores, hemos visto la potencialidad de los tiempos de la materia que se trastoca de inerte a vibrante. Viene desde lo natural, los procesos de creación del suelo que prepara la vida de los bosques... y sus muchos estados intermedios hasta las materias manufacturadas del presente y su problema de las basuras. Bennett nos pide que recursos y mercancías los convirtamos en ensamblajes complejos y activos... y todo ello con la acción política necesaria en un arte contextual.

Pero no hay que olvidar que, a pesar de nuestros cuidados, asistimos a la consciencia de que la naturaleza como tal está moribunda. Trabajamos ante la realidad de un diagnóstico demoledor: *Evocación del lazo fatal entre territorio y poder* (Ardenne, p.101).

Con las múltiples identidades que pueblan el planeta tierra, materia vibrante, frente a la apropiación de los contextos y de los paisajes por parte de una voracidad sin control, la nación de las plantas y las comunidades de vida nos lanzan un desesperado mensaje... ¿Cuándo empezamos a practicar el respeto que el antropocentrismo ha venido velando?

Referentes⁵

- Bachelard, G.(1947 [1994]). La tierra y los ensueños de la voluntad. México: Breviarios del FCE.
- Baudelaire, C. (1988), *Curiosidades estéticas*, Oviedo: Ed Jucar.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.

.....

5 Por opção editorial, manteve-se a formatação original do texto para as referências.

- Brea, J. L. (1996) “Ornamento y utopía - Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”
Arte, Proyectos e Ideas, n.4, Tomo II. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Huyssen, Bourriaud ed altr. (2008), ed. Hernández Navarro, M. A. Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente. Murcia: Ed. Cendeac.
- Kagge, E. (2019). Caminar, la ventaja de descubrir el mundo a pie. Barcelona: Penguin House. Versión Kindle.
- Le Breton, D. (2020). Marcher la vie. Un art tranquille du bonheur. Paris: Métailié. Versión Kindle.
- Maderuelo, J. (1997). Aproximación a la idea de espacio. El jardín como arte. Huesca: Arte y Naturaleza. Actas del III. Curso. Huesca: ed. Diputación de Huesca.
- Mancuso, S. (2020). La nación de la plantas. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Martínez, C. (2021). “Principios de un pensamiento sobre los océanos”, en EXIT, n° 83, Pp.: 7 al 17.
- Paul Ardenne (2006). Un arte contextual. Murcia: Cendeac.
- Rancière, J. (2009). El reparto de lo Sensible. Santiago de Chile: Lom ed.
- Thoreau, H. D. (2005). Walden. Madrid: Cátedra, Letras Universales.

Sobreviver, junta(mente)

Isabel Sabino

Uma bruxa tessálica adivinhou o destino de Polícrates nos desenhos que a água fazia na beira-mar quando recuava; uma vestal romana adivinhou o de César num montículo de areia junto a uma planta; o alemão Cornelius Agrippa serviu-se de um espelho para prever o futuro.¹

Introdução

Neste desafio “O que se constrói nesse saber viver juntos?”, saber viver juntos depende, antes do mais, de sermos capazes de sobreviver, pressuposto que subjaz na procura de um modo possível para pensar/fazer uma obra em pintura, ou em arte, que, de algum modo, participe na construção dessa sobrevivência.

A pandemia por covid19, logo seguida pela guerra na Ucrânia, pioraram o cenário global na Terra. Com a primeira, contemplámos cidades paradas, mundos em que os seres humanos eram presenças veladas por detrás de janelas. E a paisagem deserta prefigurou um aviso sobre a extinção de uma espécie, a nossa. Agora, ainda isso não está resolvido e já a guerra coloca a Europa no epicentro de uma crise política com dimensões sociais, humanitárias, energéticas e económicas mundiais. É, hoje, uma Europa de poder enfraquecido, entalada entre interesses globais do ocidente e oriente, com o euro em perda e, mais ainda, a tradicional razão e ética comunitárias a debaterem-se com retrocessos que espelham a porosa fragilidade de uma identidade e projeto comum. E, de Norte a Sul, de Este a Oeste,

.....
¹ Silvina Ocampo, “Magush”. Em *A fúria e outros contos*. Lisboa: Antígona Editores Refrac-tários, 2021, p. 91.

eclipsam-se pontos cardeais que guiem uma ação concertada produtiva e que nos sossegue. Posições de força radicalizam-se. E a diplomacia falha.

Assim se, antes, já se estava a pisar o ponto de não retorno das hipóteses de recuperação ambiental dos danos provocados à escala global por décadas de excessos, ganância e ignorância, agora a situação é bem mais crítica.

Portuguesa e, nessa condição, participante de peso relativo na pretensa utopia que é a Europa e bastante crítica de uma identidade comum europeia fundadora de decisões sociais, económicas e políticas, acresço a condição equívoca de operar num campo dúplice, um que é eminentemente comunitário – a universidade – e outro que é muito mais tradicionalmente (não exclusivamente, é certo) individualista e subjetivo – a criação artística. É num corpo dividido assim, com um pé no espaço societário, outro pé num rio pessoal, e a cabeça, a consciência e o coração em trânsito, em fase avançada de uma vida entregue ao universo da arte, tão pouco relevante quando o mundo arde ou cai, que pergunto:

No grande texto em movimento deste mundo de sobrevivência em questão, que fazer com o que podemos comparar a meras notas de rodapé, ou seja, a arte? E como perspetivar uma obra de arte que, entre outras funções que lhe competem, possa agenciar também no terreno de um entendimento comum? Ou resta-nos uma crença teimosa e iludida?

Primeira missa: Quantas mãos há numa pintura?

A preocupação justifica-se ainda mais quando parece assistir-se à proliferação de comportamentos de grupo crentes ou evangelizados por verdades que se confundem com ações de propaganda, valendo falsidades e contrainformação sob conveniências variadas, frequentemente desacreditadas sucessivamente e, na prática, improdutivas de uma ação positiva.

Aliás, em Portugal há (e talvez no Brasil também) uma expressão curiosa que menciona contos do vigário, ou seja, aldrabices com que se pretende mesmo enganar alguém. E há uma outra que se usa quando alguém perora sobre algo que é demasiado conhecido pela pessoa a quem se dirige: está a ensinar a missa ao vigário.

Ocorreu-me isso quando me vieram à memória as imagens de duas pinturas cruzadas na história nas quais o Brasil é palco e os atores são brasileiros e portugueses: duas pinturas que contam histórias diferentes? Podem ser um bom exemplo para pensarmos sobre crenças, diálogos e diplomacias.

A primeira é a tela *Primeira Missa no Brasil*, de Victor de Meirelles, que teve o privilégio de ver há anos no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Vinha eu então de um “Poéticas” totalmente presencial que, como outras estadias do gênero, me deram oportunidade de conhecer in loco alguma arte e cultura brasileira, trazendo-me a luz de duplos profundos, tão semelhantes e tão diferentes. Ainda então as feridas recentes do covid e da guerra na Ucrânia não laceravam mais o descrédito nas instituições do século XXI e a falência das utopias do século XX. Nem ainda então aquele museu tinha ardido, como que materializando de modo simbólico a incúria, e logo também a inflamação de ânimos, extremismo de argumentos e até certo espírito revanchista falsamente revolucionário que assolam o mundo no viés pós-colonialista e pós-pandêmico, com um desleixo da razão que tão depressa advoga novas relíquias como cai na precipitação iconoclasta.

Como é evidente, sobre essa pintura de Meirelles saberão mais vigários locais do que a hipotética franciscana por detrás desta escrita, aqui a desafiar a vossa tolerância.

A outra pintura é de Paula Rego, tem o mesmo título que a primeira e foi feita pela artista precisamente tomando como referência a de Meirelles, numa apropriação e desvio que permitem esboçar uma primeira questão centrada nos limites da individualidade da criação pictórica, para além do, digamos, conto a que acrescenta pontos, ou seja, da narrativa que diferencia ou amplia. Trata-se, neste caso, como veremos adiante, também de um altar e de uma missa, agora celebrada por vigário com voz feminina.

Outra questão, já atrás subentendida, refere ainda as missas de Meirelles e Rego, bem como alguns dados e arte surgidos recentemente, para desenvolver a ideia de que contar histórias implica, pela experiência e/ou crença, pontos de vista, perspectivas. E nada como um bom lapso temporal para enriquecer esse conhecimento. Então a verdade, afinal, qual é e como se distingue?

A missa que Victor Meirelles de Lima (Nossa Senhora do Desterro/Florianópolis, 1832 - Rio de Janeiro, 1903) pintou na sua estadia em Paris entre 1858 e 1860 segue de perto o texto da Carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manuel I sobre a chegada dos portugueses ao Brasil, concretamente um episódio possível uns 4 dias depois dessa chegada, mais adiante na costa, no domingo de Páscoa de 26 de abril de 1500. Escreve Caminha que

Ao domingo de Pascoela, pela manhã, determinou o capitão d'ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu. E mandou a todos os capitães que se corregessem nos batéis e fossem com ele; e assim foi feito.

Mandou naquele ilhéu armar um esperável e dentro nele alevantar altar muito bem corregido e ali com todos nós outros fez dizer missa, a qual disse o padre frei Anrique em voz entoada e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes que ali todos eram, a qual missa, segundo meu parecer, foi ouvida por todos com muito prazer e devoção. Ali era com o capitão a bandeira de Cristo, com que saiu de Belém, a qual esteve sempre alta, à parte do Evangelho.

Acabada a missa, desvestiu-se o padre e pôs-se em uma cadeira alta e nós todos lançados por essa areia. E pregou uma solene e proveitosa pregação da história do Evangelho. E, em fim dela, tratou de nossa vinda e do achamento desta terra, conformando-se com o sinal da cruz, sob cuja obediência vimos, a qual veio muito a propósito e fez muita devoção.

Enquanto estivemos à missa e à pregação, seriam na praia outra tanta gente, pouco mais ou menos como os d'ontem, com seus arcos e setas, os quais andavam folgando e olhando-nos, e assentaram-se.

E, depois d'acabada a missa, assentados nós à pregação, alevantaram-se muitos deles e tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e dançar um pedaço. (CAMINHA, 1500, p.5r)  FIGURA 01

O texto menciona, pois, o local perto da Bahia e a cena de liturgia celebrada por Frei Henriques Soares Coimbra, com Cabral ajoelhado a segurar a bandeira e a Cruz venerada pelos participantes, uns devotos, outros mais ou menos estupefactos ou surpresos.

Meirelles, filho de emigrantes portugueses pobres formado na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, compõe então a tela usando memória e noções de ideal, estudos prévios e certo contacto com a pintura *Primeira Missa em Kabylie*, de Horace Vernet, apresentada no Salão de Paris de 1855. Assim, ele cria uma paisagem de praia (possivelmente Coroa Vermelha, a alguns quilómetros de Porto Seguro) bordejada por montes que ali ficariam bem (talvez o Morro do Antão ou Morro da Cruz, da sua terra natal, ou o Monte Pascoal). Os indígenas (índios tupiniquins) são mostrados seminus, com expressões pacíficas, embora Caminha refira antes deste excerto que estavam inteiramente nus e usavam pinturas

corporais. Também não há telheiro ou andor como Caminha escreve, apenas um altar ao ar livre.

A representação da pintura histórica a óleo de grandes dimensões é pois, obviamente, de modelo idealizante a partir de uma base ecrástica, parcialmente classicista, naturalista e até romântica, mas, no fundo, conformista com o mito fundador facultado pela narrativa histórica e uma visão identitária conveniente de um país recentemente formado, simultaneamente exótico e tropical, mas, também, ocidentalizado pelo velho continente e pela fé cristã.

Primeira Missa no Brasil é, então, uma pintura muito apreciada no Salão de Paris de 1861. E virá a constituir um marco durador na pintura brasileira, visto, pensado, estudado e usado como referência simbólica na construção de uma identidade em processo. Da pintura são feitas, aliás, gravuras que divulgam a imagem e iconografia presentes.

Podemos aqui, face ao acontecimento histórico, constatar várias interpretações. No texto de Caminha há uma descrição escrita, da época, in loco: um ponto de vista que tenta ser objetivamente descritivo, mas não deixa de ser parcial, do lado católico e português, por parte dos recém-chegados a um novo mundo, que nos faz imaginar como seria um registo escrito pelo povo local, se existisse. Em Meirelles há já uma leitura do texto de Caminha e uma composição pictórica que obedece a escolhas diversas, por exemplo censura do menos conveniente e influências de textos visuais anteriores, como a pintura de Vernet, construindo uma visão estética e simbólica cultural.

A pintura de Meirelles é, apesar da sua autoria individual convencional, um conto a várias vozes ou, se preferirmos, metaforicamente, uma pintura a várias mãos, pois cruza conceitos e formalizações que não são apenas suas, ampliando a autoria a um estatuto cada vez menos individual e mais coletivo. Isso acontece ainda mais ao serem realizadas posteriormente reproduções em gravura a partir da pintura (como habitualmente por outros artistas gravadores). A multiplicação da imagem da pintura, quase sempre a preto e branco, por muito fidedigna que seja e salvasse a sua criação “*d’après*”, “*after*” ou “segundo”, faz sobressair a composição iconográfica. E, rapidamente, essa componente entra no domínio comum de uma imagética partilhada, que se enraíza profundamente.

Ora uma das gravuras realizadas a partir da pintura de Meirelles está, na infância de Paula Rego (Lisboa, 1935 - Londres, 2022), na parede da casa da sua ama Luzia, na Ericeira. Apesar de desmaiada, aloja-se na memória da artista. Mais tarde,



FIGURA 01 “PRIMEIRA MISSA NO BRASIL”. Victor de Meirelles. 1860. Óleo s/tela, 268x356 cm. Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro



FIGURA 02 “PRIMEIRA MISSA NO BRASIL”. Paula Rego. 1993. Acrílico s/ papel s/tela, 130x180 cm

ela irá procurar revê-la, fazendo com ela o que já antes fazia com outras imagens de obras quando ia à National Gallery “à caça”, ou seja, apropria-a, torna-a sua.

Na versão da artista, o quadro desdobra-se em cenas a partir do primeiro plano, onde se vê uma mulher grávida deitada numa cama de ferro tradicional em casas antigas portuguesas. Num segundo plano, um peru e diversos objetos emolduram essa cena e estabelecem o *parergon* indispensável ao que surge no plano mais recuado, quadro dentro do quadro ou *mise-en-abîme*, janela que revela uma interpretação da pintura de Meirelles. **FIGURA 02**

As adaptações são evidentes logo na imagem colhida na pintura brasileira por Paula, estruturalmente simétrica à de origem e bastante simplificada. Do ponto de vista iconográfico, contudo, apesar da interpretação bastante livre, o essencial está lá: o padre, a cruz, os crentes ajoelhados, os índios e a paisagem.

Mas, se a cena invoca de imediato o Brasil e certamente que o passado colonial português, o resto pode seguir noutro sentido. Há a mulher grávida, de olhos fixos em frente, como que vidrados depois de muito choro, deitada sobre uma camisola de lã que está na cama, peça de vestuário de pescador ou marinheiro ausente. Mão esquerda apoiada no espaldar na cama, mão direita sobre a barriga, ela espera agora, e o friso mais atrás mostra outras figuras de mulheres de escala minúscula que assombram a história: da esquerda para a direita, uma parteira ou

abortadeira de avental branco manchado de sangue, em posição de quem vem tratar do assunto, duas mulheres deitadas (vida e morte), e uma outra a arder nas chamas do inferno. Entre a inocência sagrada que os jarros brancos assinalam, o pecado e a culpa, coloca-se ainda o espectro do sacrifício que une a ave, suscetível de morrer no Natal, e a natalidade que a mulher grávida representa, numa espessura semântica que explode em múltiplas direções, questionando, afinal, o que aconteceu antes, o que vai acontecer depois, que criança é aquela que vai nascer?

Para Luísa Soares de Oliveira, “imagem da mulher que fica sob a custódia da história oficial, trata justamente do que não é falado, não é dito, nunca é contado por essa história” (OLIVEIRA, 2000, s/n). Para Ruth Rosengarten, uma primeira leitura centrada na relação com o Brasil, facultada pela presença da citação de Meirelles, sugere uma “alusão histórica à violação de escravas ou das chamadas concubinas emprenhadas pelos patrões, cuja prole mulata era simultaneamente um testamento de violência e uma forma de capital demográfico, que servia para aumentar os bens do patrão” (ROSENGARTEN, 2009, p. 158). Nessa linha, a pintura de Paula Rego ampliaria as conotações da pintura que a associam ao nascimento de uma nação, centrado no papel das mulheres por força da violação ou consentimento, mas sempre uma ação sacrificial, logo, litúrgica. Mas, ainda para Rosengarten, nada é tão simples:

Não é portanto coincidência que (...) A Primeira Missa no Brasil faça contrastar o corpo melancólico da mulher grávida e a execução da Eucaristia, esse ritual de vivificação simbólica através de incorporação. Nesse confronto, não vemos apenas uma meditação simbólica sobre a inextricabilidade da vida e da morte, mas também uma reflexão sobre a possessão e a perda, e sobre a incorporação da alteridade que é uma pré-condição da emergência do sujeito, tanto na família quanto na vida social. (ROSENGARTEN, 2009, p. 162).

E a mesma autora aponta ainda outra ideia, presente na cultura portuguesa durante o fascismo em que Paula Rego cresceu, a da mulher como pertença do homem, destinada à subalternidade e procriação essenciais ao progresso económico da nação e perpetuação da ideologia, ideia ainda presente no mundo contemporâneo quando a responsabilidade da baixa natalidade, prejudicial à economia, continua a ser bastante imputada às mulheres. A ideia de sacrifício, pois, não deixa de

se manter em campo². A representação da filha de Paula Rego no papel da mulher grávida sugere, ainda, um outro cordão umbilical que ata a família próxima, o seu futuro e, novamente, questões de nacionalidade em que a duplicidade Brasil e Portugal também pode ser entendida como Portugal e Inglaterra e mundo, ampliando o tabuleiro do jogo com o colonialismo a partir da história pessoal da artista. No fundo, a questão é a da incorporação do outro, já atrás esboçada.

Outra leitura ainda possível cruza os tempos da narrativa na imagem presente, parecendo criar uma suspensão entre o passado e o futuro baseada na prisão omnipresente da saudade que engendra o fado, ou seja, o lamento e a falta de projeção para o futuro. Só que esse futuro, apesar de tudo, irá acontecer inevitavelmente.

A verdade nua(mente), ou astúcias da diplomacia, com *Missa Mundi*

Se já há tantas mãos numa pintura, quantas almas, então, há na verdade da história? Quantos outros, quantas cabeças, quantos corações? Em suma, quantas verdades, numa missa assim? O facto é que a verdade raramente está sozinha. E a verdade nua, por outro lado, pouco convém normalmente.

Em 2022, o Presidente Português Marcelo Rebelo de Sousa visitou o Brasil duas vezes. Os restos mortais de D. Pedro IV (cujo corpo está no Brasil desde os 150 anos da nacionalidade brasileira em 1972, enquanto o coração se mantém em Portugal na Irmandade da Lapa, Porto, a pedido do próprio rei) foram pretexto simbólico da segunda visita, para acompanhamento da viagem do coração aos festejos dos 200 anos da independência da nação brasileira. Para Bolsonaro, já em pré-campanha eleitoral, a relíquia valia como desmonstração da sua herança cultural, depois da desfeita pouco graciosa da sua parte quando da desmarcação de um encontro combinado com o presidente português, algum tempo antes. Para Marcelo, era uma obrigação face ao povo brasileiro que implicava formalmente uma segunda chance ao presidente em exercício. Contudo, em Portugal, houve quem comentasse a sua afável disponibilidade como um erro, evocando-se as idades da vida de

.....
² A invocação de Luce Irigaray no desenvolvimento da ideia de sacrifício aproxima Ruth Rosengarten de Dennis King Keenan em *The Question of Sacrifice* e de Memory Holloway em *Praying in the Sand: Paula Rego and Visual Representations of the First Mass in Brazil* (ver Referências).

Silvestre, personagem de Camilo Castelo-Branco³, exemplificando que a diplomacia não é fácil e faz parte da sua função evitar críticas e equívocos.

De facto, o papel de relíquias, ídolos e rituais, tanto em religião, como em política, pouco tem que ver com corações ou emoções, embora os efeitos destas sejam bem-vindos. Cumprem, sobretudo, finalidades racionais, ou seja, da cabeça e, evidentemente, requerem resiliência e flexibilidade (ou seja, estômago, recordando ironicamente ainda o escritor português).

As relíquias de grandes vultos históricos e de santos cumprem uma função central na sedimentação de mitologias comunitárias, ou de ideologias, agregando conjuntos de pessoas com maior ou menor relação com as verdades históricas. Antes de construir em conjunto, há que pensar juntamente: o princípio da ideologia.

Por isso, nem missas nem comícios escapam ao papel aglutinador simbólico da arte. E os artistas raramente ou nunca se inocentam nesse papel que subjaz, por vezes muito tempo anteriormente a qualquer construção material.

Ora é também uma Missa que, efetivamente, soa como fundo sonoro no caso da obra de arte contemporânea que seguidamente se invoca, e que é particularmente elucidativa dessa missão diplomática *a la longue*. Há várias Missa Mundi de diferentes compositores, frequentemente associadas à ideia de sacrifício e ao *Agnus Dei*, cordeiro de Cristo. Neste caso, trata-se de obra de Charles Camilleri (1931-2009) cujos acordes desconstruídos constam na partitura sonora de uma obra que, ainda por cima, associa na sua génese uma pintura conhecidíssima de Caravaggio. E esta relíquia cultural do mundo ocidental tem como objeto central da representação uma cabeça, ou melhor, a perda de uma cabeça: uma decapitação.

Se é certo que de cavaleiros sem cabeça falam lendas e filmes, muito antes já a Bíblia contava sobre o santo que morreu decapitado depois de ser ajudante de Cristo na tarefa de dar Batismo aos crentes que, assim, nasciam para a fé e geravam a nação cristã. Outros mártires houve, já se sabe, muitos por decapitação, modo certamente drástico para estancar a difusão de qualquer fé, pelo menos por aquela pessoa concretamente, daí que a decapitação continue a ser praticada por grupos radicais e criminosos.

Para muitos pintores como Caravaggio, S. João Baptista foi tema de representação em que, exercitando o domínio das suas capacidades, se respondia a

.....
³ “Abri meu coração às mil chimeras (...)/ Dobrei-me da razão às leis austeras (...)/ No estômago busquei uma alma nova (...)/ E por muito comer eu desço à cova.” (CASTELLO-BRANCO, 1862, p. 226, grafia da época).



FIGURA 03 “DECAPITAÇÃO DE S. JOÃO BATISTA”. Caravaggio. 1608. Óleo s/tela, 3,7x5,2m. Igreja de S. João Batista, La Valetta, Malta



FIGURA 04 “DIPLOMAZIJA ASTUTA”. Arcangelo Sassolino. 2022. Vista da instalação na Bienal de Veneza, Pavilhão da República de Malta. Foto de Isabel Sabino

encomendas da Igreja e, simultaneamente, se alegorizava uma narrativa passível de simbolizar, no fundo, a tentativa de morte de uma ideologia. É um tema recorrentemente pintado e Caravaggio tem outras versões.

A obra de arte contemporânea aqui em questão parte precisamente da *Decapitação de S. João Batista*, pintura que Caravaggio, fugido de Roma para Malta, realiza entre março e julho de 1608 para o Oratório da Igreja de S. João Batista, em La Valetta, Malta. A obra, a de maiores dimensões feita pelo artista, é de comunicação simples e direta e, com grande sucesso para o autor, vem a tornar-se um verdadeiro ex-libris artístico (e turístico) da cidade, baseando então recentemente a representação da República de Malta na Bienal de Arte de Veneza de 2022. **FIGURA 03**

Quem conhecer as exigências deste certame, pouco amigável para quem não estiver em boa forma física, recorda certamente a extensão do Arsenale, uma das partes da exposição múltipla. Ali, começa-se por percorrer centenas de metros sucessivamente peçados de obras em diversos pavilhões, sob escolha do/a comissário/a de cada ano (desta vez Cecilia Alemani, brilhantemente a eleger uma perspectiva onírica ou absurda de visões do mundo contemporâneo a partir da evocação do livro ilustrado de Leonora Carrington *El leche del sueño*, incluindo núcleos históricos com obras menos vistas de artistas mulheres do surrealismo). Depois disso, há inúmeras representações nacionais, mais centenas de metros em pisos

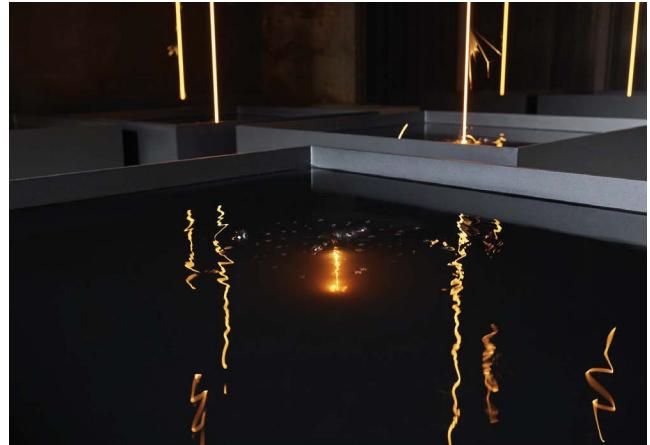
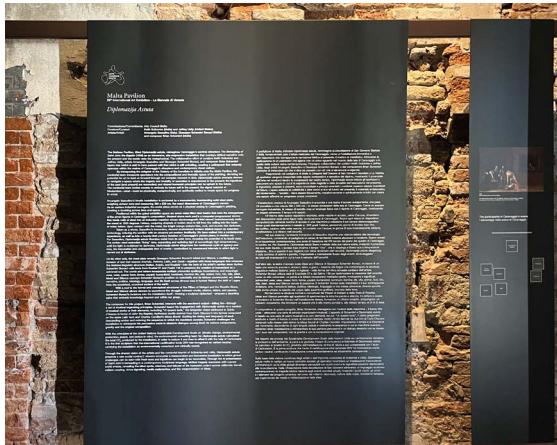


FIGURA 05 “DIPLOMAZIJA ASTUTA”, instalação na Bienal de Veneza, Pavilhão da República de Malta. Em cima, folha de sala com informação sobre a pintura de Caravaggio e correspondência dos recipientes de água à sete figuras (Foto de Isabel Sabino). Em baixo, aspeto parcial dos recipientes (Foto do catálogo)

nem sempre térreos. Quase no fim desse caminho, está o espaço ocupado pela República de Malta.

A referência a Caravaggio não é perceptível desde logo, pois não é de ilustração que se trata ali, mas de uma experiência capaz de construir percepções comuns e, com elas, um misto de ideias que, então podem explodir semanticamente. É uma instalação imersiva alegórica que se nos apresenta.

Numa área quadrangular, ampla e penumbrosa, uma grelha metálica protege a maior parte da generosa zona central, impedindo-nos de franqueá-la, mas deixando ver o interior através dela onde, do teto, tombam luzes.

De facto, percebemos depois serem pequenos fragmentos incandescentes, a ritmos sincopados, que caem dentro de recipientes com água emitindo sons meio telúricos, meio metálicos, apagando-se depois de imersos. **FIGURA 04**

Ali, ninguém fica alheado ou entra e sai rapidamente, pois há um lado encantatório e misterioso que impõe contemplação demorada das luzes em queda e escuta atenta à cadência dos sons e dos períodos de silêncio, quando nada parece acontecer e ficamos à espera que recomece. Impossível não evocar metalúrgicas, demiurgos, mundos celestes e estrelas em queda, o nosso mundo precariamente ali em metáfora, a nossa espécie indefesa perante uma ideologia em que o metal, real ou simbólico, tanto tem aviltado o futuro.

Só depois, pouco a pouco, ecoa a memória de Caravaggio trazida pela escura penumbra e, de certo modo, pela atmosfera litúrgica em que as ideias de pecado e sacrifício não estão ausentes.

Um painel de informação na sala elucidava-nos disso também, mostrando uma imagem do quadro referente e um diagrama com sete quadrados que representam as sete figuras existentes na pintura, na instalação correspondendo aos sete recipientes de água onde caíam as luzes, evocando a tina onde fora recolhida a cabeça de S. João Batista e os pingos de sangue (onde Caravaggio assina a obra).

FIGURA 05

Exemplar a vários títulos, a obra é um projeto coletivo cujo nome designa objeto e autores, entre os quais se destaca o escultor de arte cinética Arcangelo Sassolino, de Itália. Além dele, o grupo inclui o artista e professor de História de Arte Giuseppe Schembri Bonaci, de Malta, o músico, compositor e maestro Brian Schembri, também de Malta), dois curadores (o estudioso de Caravaggio historiador Keith Sciberras, de Malta, e o historiador de arte contemporânea Jeffrey Uslip, dos EUA), e ainda três gestoras do projeto, engenheiros, técnicos e designers, tudo sob os bons auspícios do Arts Council de Malta.

Há um profundo trabalho de colaboração presente em todas as fases: conceção, discussão, realização, produção, gestão, incluindo sem dúvida o agenciamento político, nada ficando ao acaso. Um dos propósitos, segundo afirmam os autores, consiste em “de-iconizar” a obra e, ao mesmo tempo, “des-caravagizar” Caravaggio. Nada é, pois nem descritivo, nem literal.

O espaço da instalação tem, assim, as mesmas dimensões quadrangulares do Oratório para onde Caravaggio fez a sua obra e onde ela tem estado. Tudo é acionado por um sistema robótico digital que tem, na zona superior da grande estrutura metálica, uma máquina de indução de descargas elétricas que fundem a mais de 1500° Celsius fragmentos de ferro que caíem nas sete tinas de água, ao som de uma banda sonora musical eletrónica. Segundo a informação disponibilizada pela organização no site do pavilhão de Malta⁴, a partitura de Brian Schembri é baseada em *Ut queant laxis*”, canto gregoriano em honra de João Batista atribuído a Guido d’Arezzo em que são introduzidos “motivos rítmicos derivados de dois hinos de Carlo Diacono compostos sobre o mesmo texto latino da *Missa Mundi* de Charles

.....
⁴ Team posts. Press release February 2022. <https://www.maltapavilion2022.com/post/test-blog-4> (Acesso 20 de setembro de 2022)

Camilleri”. Novamente, pois, missa, ou em termos mais alegóricos algo que remete para o sagrado, para um contacto com uma matéria dominante que invoca o transcendente.

A instalação possui ainda uma componente que forma uma espécie de fundo vertical, como um retábulo de altar. É um painel de ferro com cerca de 16 toneladas e 360x520 cm, ou seja, a medidas de pintura de Caravaggio. Essa componente, intitulada *Metal and Silence*, possui uma ação mecânica performativa em que um ponteiro em movimento caligráfico, vagamente semelhante a uma máquina de soldar por pontos, produz descargas que fundem incisões na chapa de ferro num misto de garatujas e texto em Aramaico, Hebreu, Latim e Grego com as línguas que constituem o legado contemporâneo em Malta, ou seja Italiano, Árabe e Inglês, trazendo fragmentos de Ezequiel 37 e do Salmo 139 numa situação muito desconstruída em que algumas palavras se destacam sobre outras.



 **FIGURA 06** “DIPLOMAZIJA ASTUTA”. Painel de fundo “Metal and silence”. (Foto do catálogo)

Desde Babel que a linguagem está obviamente no cerne da questão do entendimento e desentendimento dos povos, pelo que não é de estranhar aqui a sua invocação, nem que sejam recorrentes outras tentativas de criação de línguas

comuns aos povos, como o esperanto, ou na senda de Malevitch e companheiros da vanguarda russa na ópera *Vitória sobre o Sol*, os esforços da Bauhaus e dos artistas da arte conceitual. Neste caso, o som que se ouve tem qualidades rituais e potencia a dinâmica de suspensão contemplativa que é visada.  **FIGURA 06**

Os diversos coautores da obra situam num documento videográfico⁵ a sua maneira de encará-la primeiramente como algo que evoca alguém que foi assassinado, gotas de sangue que caem, uma estrutura metálica que sangra ferro. Sassolino, o escultor, afirma, num dado momento, que lhe interessa a coerência com a matéria e até o luto dos materiais, pretendendo com estes uma ligação direta que crie uma “nota de rodapé na realidade, sem atalhos”, frisando, mais adiante o seu empenho na realidade. Os outros coautores são unânimes também nessa ênfase na realidade real e insistem no papel da obra na criação de um espaço de reconciliação. O curador americano Uslip coloca a tônica na utilidade da arte:

For the last five years I was questioning whether or not art mattered, and how it mattered, and if it mattered, and what the agency of art was. And for me we're doubling down. We're actually saying, with this installation, we are providing an opportunity for the public to reflect, to be moved on a visceral, conceptual, intellectual, physical, aesthetic, level, and to say why are we running fire from the sky? Why is it necessary to rain fire from the sky now?

Para o mesmo curador, “For society to embody its future self in the present, the signal material of Modernism—*steel*—must be physically, metaphorically, and spiritually melted to create space for progress to occur” (SCIBERRAS e USLIP; 2022, P. 9).

Outro aspeto interessante ainda a mencionar é que a obra, que sugere fortemente uma dimensão espiritual num ambiente industrial, quase uma forja, foi feita sob cuidadas preocupações ambientais, dizendo os curadores:

With the principles of the United Nations Sustainable Development Goals on climate change, environmental protection, peace, and justice in mind, the environmental consulting team for Diplomazija astuta calculated the total CO2 produced by

.....
5 No filme realizado por Sarah-Lee Zemmit, disponível através da página web do pavilhão de Malta (ver Referências).

the installation, in order to reduce it and then to offset it with the help of Carbonsink. It is the first sculpture that the international certification body DNV has recognized as carbon neutral, certifying the installation as environmentally conscious and ethically sound. (SCIBERRAS e USLIP; 2022, P. 10 e 11)

Trabalho consciente ambientalmente na sua materialidade e no seu discurso, potencia pontes de reflexão e entendimento.

Conclusão

“Porque é que é preciso que caia fogo do céu?”

A expressão atrás citada do curador Jeffrey Uslip tem, obviamente, um sentido de apologética urgência algo moralista e não deixa de evocar uma atmosfera paroquial em que alguém, no fundo, avisa que vai cair fogo, suprema forma de castigo divino que os apocalipses preveem. Mas, de facto, quando o mundo que conhecemos se aproxima do abismo e requer cuidados urgentes, não parece ser preciso nenhum vigário para dar voz às múltiplas percepções do senso comum que nos avisam dos perigos presentes, para não falar dos dados da ciência. Não parece haver uma única solução, exceto diversas ações bem enquadradas de modo coerente, sem contradições nem falhas, em decisões amplas largamente negociadas, aceites e sob poder que as implemente. Ou talvez sejam precisas missas face ao requiem à vista.

Naturalmente, há quem não creia nos factos de alarme e prefira pensar que nada demais se passa e que o mundo sempre assim foi. Logo, há que ir vivendo apenas.

Construir comunidades em que possa haver consensos tropeça em interesses que corrompem soluções comuns possíveis, e a falta de informação é uma arma para que não haja mudanças.

No mínimo, as obras de arte, algumas mais do que outras, exercitam interpretações e argumentos diferentes, a caminho de potenciais acordos, mesmo que provisórios. Porque é claro que o “comum” não existe sem o “com”: o outro. O ser-em-comum implica sempre, como Nancy desenvolve, um afrontamento que vai além do individual em busca de uma lacuna que importa colmatar: um sentido, uma verdade, um valor. E isso ultrapassa qualquer crença, religião, economia ou cultura particulares, para se elevar em verdadeira política. Jean-Luc Nancy não nos tranquiliza, embora o deseje, pois sabe que a ideia de comunidade oferece

resistências que se aprofundam em ideias feitas e rótulos do tempo das guerras ideológicas dos grandes blocos ou que se esvaem em egoísmos e manipulações.

Mas deixa-nos, apesar disso, alguma esperança numa obra possível que possa recuperar a comunidade que tanto tem sido desmantelada nos seus constituintes: história, narrativas, mitos, sistemas éticos e políticos, etc.

Também para Agamben existe um fundo de desilusão com que não se pode deixar de olhar a instituição política, em geral. Há um imenso trabalho a fazer, que inclui diversas ordens de diplomacia, com a história e a cultura, articulando o lugar, as individualidades, as experiências, os modos e sentidos, a fim de poder haver uma comunidade futura, por vir.

Ou então, as alternativas são, simplesmente, totalitárias, seja por governantes terrenos, seja por governantes celestiais que façam rolar cabeças ou cair fogo do céu.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa. Presença, 1993.

ARRUDA, Luísa. *A representação da figura feminina em Paula Rego*. Arte & Sociedade. Atas das conferências. Cieba/FBAUL, 2011.

https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5206/2/ULFBA_A%20REPRESENTAÇÃO%20DA%20FIGURA%20FEMENINA%20EM%20PAULA%20RÊGO.pdf (7 de outubro de 2022)

CASTELLO-BRANCO, Camilo, *Coração, Cabeça e Estômago*. Lisboa: Livraria António Maria Pereira, 1862.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a el-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*.

Texto atualizado, introdução, e notas de M. Viegas Guerreiro; leitura paleográfica de Eduardo Nunes. Lisboa: INCM, 1974.

https://purl.pt/162/1/brasil/obras/carta_pvcaminha/index.html (10 de outubro de 2022)

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. *Primeira Missa no Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1260/primeira-missa-no-brasil>. (7 de outubro de 2022).

HOLLOWAY, Memory (Praying in the Sand: Paula Rego and Visual Representations of the First Mass in Brazil). Em *Brazil 2001: a revisionary history of Brazilian literature and culture*. University of Massachusetts Dartmouth. Center for Portuguese Studies and Culture, 2017, p. 697-705)

KEENAN, Dennis King. *The Question of Sacrifice*. Bloomington: Indiana University Press, 2005

- LA BIENNALE DI VENEZIA. *59th International Art Exhibition The Milk of Dreams. Short Guide*. Venezia: La Biennale, 2022
- LISBOA. Maria Manuel. *Brave New Worlds: The Birthing of Nations in First Mass in Brazil*. <https://books.openedition.org/obp/97718> (1 de outubro de 2022)
- MAKOWIECKY, Sandra. O tempo de Victor Meirelles e a Cidade de Florianópolis. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_florianopolis.htm (3 de outubro de 2022)
- NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*. Paris: Charles Bourgeois Éditeur, 2004.
- NANCY, Jean-Luc, *La communauté affrontée*. Paris: Galilée, 2004.
- OCAMPO, Silvina. A fúria e outros contos. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2021.
- OLIVEIRA, Luísa Soares de. *Entre cá e lá*. *Jornal Público*, 5 de maio de 2000. Artigo sobre a exposição coletiva na Culturgest, Lisboa, comemorativa dos 500 anos do Brasil, comissariada por Paulo Reis e Ruth Rosengarten. <https://www.publico.pt/2000/05/05/jornal/entre-ca-e-la-143504> (9 outubro 2022)
- ROSENGARTEN, Ruth. *Contrariar, esmagar, punir. A família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009
- SABINO, Isabel. *A Primeira Missa em Cascais: Josefa de Ayala e Paula Rego*. Em ALFARO, Catarina (coord.). *Paula Rego/Josefa de Óbidos: arte religiosa no feminino*. Catálogo da exposição na Casa das História Paula Rego, Cascais. Cascais: Fundação D. Luís I, F.P., 2021, p. 149-169.
- SCIBERRAS, Keith; USLIP, Jeffrey (Ed.). *Diplomazija Astuta (Cunning Diplomacy)*. Malta Pavillion Official Catalogue. St. Venera/Malta: Midsea Books Ltd, 2022
- SILVA, Jaime Amaral da (Paula Rego – Teatro do Sacrifício. Dissertação de Mestrado, Faculdade de letras, Universidade de Coimbra, 2013, p.88-92).
- ZEMMIT, Sarah-Lee (Real.). *Diplomazija Astuta*. Malta Pavillion at La Biennale di Venezia. Prod. Arts Council Malta e Nowness, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=k0b-j2mRWVky&t=218s> (1 setembro 2022)

Viver juntos: o que se constrói nesse saber?

Cláudia Maria França da Silva

Viver e saber juntos: para começo de conversa

Saber viver juntos: a temática desta edição de 2022 do Seminário Poéticas da Criação poderia ser compreendida como evocação do tema “Como viver junto” da 27ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2006, curada por Lisette Lagnado. Naquela edição, a curadora inspirou-se em um dos seminários de Roland Barthes, “Como viver junto”, proferido em 1977 no Collège de France, Paris. Embora as questões sobre convívio, proximidades, alteridade, isolamento, identificação, solidão, tolerância, entre tantos outros temas da sociabilidade sejam recorrentes no desenvolvimento das sociedades humanas, o texto de Barthes coloca-se como um marco reflexivo que ressoa até nós, construindo diversas paragens em um percurso de quase cinquenta anos.¹

O isolamento social provocado pela pandemia da Covid-19 poderia ser também uma dessas paragens – talvez a mais determinante e crítica, mas a mais atual, exigindo grandes reformulações do estar, pensar e agir, bem como diversas respostas sociais, culturais e acadêmicas a modos alternativos do viver e do morrer. Tal isolamento, imposto pelas autoridades políticas e sanitárias globais, poderia ser também pensado como um processo de *decantação* de diversas manifestações

.....
1 Podemos apontar algumas delas: a conferência “Como viver só”, proferida por Peter Pal Pelbart em 2006, no 4º Seminário Vida Coletiva, por ocasião da 27ª Bienal de São Paulo; um seminário interdisciplinar de doutorado realizado em 2014 na Universidad Nacional de La Plata, organizado por Paloma Vidal e Mario Câmara, congregando diversos pesquisadores latino-americanos. Aquele seminário originou, em 2018, um número da Revista ALEA Estudos Neolatinos, publicação da Faculdade de Letras da UFRJ. Também mencionamos o tema da 17ª Bienal de Arquitetura de Veneza, “Como viveremos juntos?”, realizada em 2021.

sociais e culturais anteriores à pandemia, provenientes da intensa onda de migração humana dos últimos anos, extermínio de povos originários, ascensão da extrema-direita, reações à emergência de pautas de comportamento, etnia e gênero, entre outros - frequentemente marcadas por algum grau de violência. O isolamento social trouxe-nos, ainda, uma espécie de obnubilação e “nublação” generalizadas quanto ao presente e ao futuro de cada um, de cada agrupamento.

Mas voltemos ao texto seminal de Barthes, em que o autor apresenta algumas de suas fantasias, desejos e fantasmas. Ele entende a fantasia não como o oposto da frustração, e sim como coexistência positiva e sem angústia de oposições, e a utopia - “a imaginação do pormenor” - enraizando-se em um determinado cotidiano (BARTHES, 2003, p.9). Ao fazer equivaler o viver junto à fantasia, o autor também compreende o fantasmático como a coexistência do viver junto e do viver só. Criando imagens de situações do viver junto, Barthes exemplifica o fascínio que casais, famílias e grupos bem-sucedidos causam em nós. Mas também trabalha com “contra-imagens”, como os dilemas da orfandade, o convívio compulsório com pessoas desagradáveis, a família chata.

O viver junto implica, ainda, um mesmo lugar e um mesmo tempo. Em sua linda fantasia, Barthes vislumbra um encontro em 1876, em alguma cidade da Suíça. Nesse encontro, quatro personalidades contemporâneas comparecem: Mallarmé, Freud, Nietzsche e Marx, o mais velho deles. Um encontro, uma conversa “sobre a mesa do tempo”. Fantasia como um mundo compossível ao mundo em que eles realmente não se encontraram.²

Se Roland Barthes vislumbrou um encontro célebre em que Sigmund Freud, que teria 20 anos; Friedrich Nietzsche, 32; Stéphane Mallarmé com 34; e Karl Marx em seus 56 anos. Sobre o que teriam conversado? Como conviveram, na brevidade

.....

2 Consideremos aquele contexto de fim do século XIX, século complexo e convulsionado, em que a conturbação era a ordem, diversos paradigmas em crise a partir de mudanças estruturais na economia, nas classes sociais e no trabalho; redefinições geopolíticas; conquistas tecnológicas que alteraram nosso modo de ver o mundo e de perceber a passagem do tempo; reformulações urbanas a partir do intenso fluxo migratório dos campos para as cidades e da conseqüente violência urbana. (BRESCIANI, 1994; CHARNEY e SCHWARTZ, 2004).

daquele encontro? Mas também: quando e quanto não se entenderam? Quantos fiapos soltos de conversa mal-entendida restaram debaixo da “mesa do tempo”?³

Cada qual, ao seu modo e especificidade discursiva, lidou com a noção de mais-valia, o impacto das ideias de Wagner e Darwin sobre a obra de arte total e a origem das espécies, respectivamente; a impermanência das formas - um novo mundo surpreendente, emergindo e produzindo pessoas inquietas, angustiadas e que não se entendiam. Entretanto, aqueles interlocutores, mesmo que perplexos, vislumbraram respostas singulares àquele contexto pleno de transformações radicais. Interessante apontar que, para aquele encontro, houve um deslocamento deles de seus países originários (França, Áustria e Alemanha) para a Suíça⁴.

Naquele encontro imaginário, haveria acontecido algo como o que Barthes apontou: a convivência positiva de cada um em seu próprio ritmo - a idiorritmia - como a fluência de vários ritmos juntos, diferentes entre si; aí está um desdobramento da fantasia daquele encontro. Desenvolvendo um pouco mais a questão do ritmo e da idiorritmia, Barthes nos coloca (2003, p. 15-6) “O *rhythmós* remete a todo objeto implicando um movimento: drapeado da roupa, traçado da letra”, continuando:

remete às formas sutis do gênero de vida: os humores, as configurações não estáveis, as passagens depressivas ou exaltadas; em suma, o exato contrário de uma cadência cortante, implacável de regularidade. É porque o ritmo tomou um sentido repressivo (...) que foi preciso acrescentar ídios (...) - do grego: próprio, particular. (BARTHES, 2003)

Este breve texto não se propõe a endossar o tom soturno com que temos vestido nossas vidas, mas tomar a lição da aula de Barthes sobre fantasias do viver junto e a idiorritmia. Se o viver junto seria o convívio com outra(s) pessoa(s), temos diversas maneiras de a alteridade se manifestar, no cotidiano e na vida interna.

.....
3 Barthes coloca, em outra aula (2003, p.33), que o idioma não é algo puro e homogêneo. Ele é uma “colcha de retalhos”, em que nele se apresentam várias línguas, pois havendo várias línguas, há vários desejos. “O desejo busca palavras. Ele as toma onde as encontra; e, depois, as próprias palavras geram desejo; e ainda depois, as próprias palavras impedem o desejo.”

4 Lembrando que, sendo um encontro em 1876, havia passado cinco anos desde o fim da Guerra Franco-Prussiana, sendo a França o país vencido e a consolidação da unificação alemã com Otto Bismarck.

Refiro-me aqui tanto ao inconsciente como o “Outro”, quanto às nossas práticas: como elas se dão, direcionam-se às bordas de seus lugares e modos para convivem no tenso limite entre seus territórios e os territórios dos “outros”.

Considerando a realidade pandêmica, tenho em mente as práticas artísticas, o *modus operandi* do convívio, tendo como pano de fundo o processo de criação. Retornamos ou não a antigas práticas artísticas, desde a abertura coletiva para a vida pública? O quanto novos hábitos artísticos nos fazem repensar procedimentos, processos, poéticas, o ensino e pesquisa dos processos de criação. Como a fantasia do viver junto sinaliza outro “agir poético”⁵.

E assim prosseguimos no desenvolvimento deste texto.

Viver juntos, esse (não) saber em construção

Considerando ainda o contexto pandêmico e seus desdobramentos, me ponho a pensar em que dimensão os ateliês expandidos da contemporaneidade: as ruas e praças; os espaços de convívios compartilhados; escolas; oficinas; e laboratórios – se recolheram por conta mesmo do isolamento e a cobertura vacinal incompleta, até o ano passado. Esse recolhimento impeliu o retorno à casa, na descoberta de “brechas” espaciais que supostamente eram espaços destinados ao “vazio” ou ainda espaços de “purgatório”, nos dizeres de Abraham Moles (1981) - como sendo aqueles espaços onde colocamos tudo aquilo que agora não tem utilidade, mas poderá ter, em algum dia. Houve também um recolhimento das escalas dos trabalhos; pequenos formatos em função do ateliê possível. Também, neste contexto, um encurtamento temporal considerável entre o trabalho se fazendo e a exposição dos processos e resultado, entre diversas redes sociais.

Embora a mediatização contínua de objetos artísticos nas redes possa indicar uma euforia na práxis, eu tendo a pensar na contramão, um excesso dado por um não saber o que fazer enquanto o tempo caminha. Por um lado, um tédio como sintoma no trato com o tempo: “O tédio está associado a uma maneira de passar o tempo, em que o tempo, em vez de ser um horizonte para oportunidades, é algo que precisa ser consumido” (SVENDSEN, 2006, p.34). Em oposição a esse tempo-consumo, a presença de uma “acedia” (cujo termo moderno é a melancolia e contemporâneo é a depressão) como humor que desinveste o desejo de criar, de

.....

⁵ Um pleonasma, pois o termo “poética” provém do termo grego *poïetikes* – que significa fazer, agir.

dar cabo a uma ideia. Processos de execução longos, tempo expandido. Há uma espécie de luto por algo perdido, mas impreciso: não se sabe se o luto é pelo sujeito, pelo convívio com os outros em um mesmo espaço, pela vontade de criar, pelo objeto (ainda) não realizado⁶. Excesso do humor sem uma vazão que o dramatize a contento, escapam palavras e imagens, sobram outras: o que se joga fora? Tudo ou muito? Onde se pode expeli-las?⁷

Desse modo, se o viver junto coloca em primeiro plano nossas relações com outras pessoas, vivemos, no interno de cada um de nós, afetos e humores que sabíamos, de algum modo, como submergir no nosso mais profundo, enredados que estávamos, no antes, na trama das expectativas. Vivemos a coabitação do fazer e o não fazer. Vivemos juntos com um estranho modo de criar, pois familiar e irreconhecível, ao mesmo tempo. Imersos no tédio, o presente se presta a ser consumido por um excesso de afazeres; imersos na melancolia, trazemos o passado para o presente, que se alarga pela desaceleração. Estamos a dizer, em outras palavras, que o atual contexto alterou sobremaneira nossa dinâmica subjetiva, intersubjetiva e poética, esta como jogo entre repetições e interrupções, velocidades e lentidões.

Não há um lamento, aqui (mais do que já lamentamos por nossas perdas). Acontece a todas as pessoas, envolvidas ou não na criação poética. Nesse ponto, vivemos a *contemporaneidade*, coexistimos num determinado conjunto de “fatos sociais”⁸, nesse sentido da pandemia da Covid-19 como fato externo que determinou alterações comportamentais mais ou menos semelhantes nas sociedades. Ou incorporamos o sentido que Barthes dá ao contemporâneo, em seu referido texto: “Essa fantasia de concomitância visa a alertar sobre um fenômeno muito complexo, pouco estudado, parece-me: a contemporaneidade. De quem sou contemporâneo? Com quem é que eu vivo?”, pergunta imbuída do desejo da idiorritmia.

Giorgio Agamben, leitor das aulas e notas de Barthes, desenvolve o termo em seu texto “O que é contemporâneo?” (2009, p.59). Para ele, o viver a contemporaneidade implica uma sensação dupla de irrevogável pertença ao nosso próprio tempo e uma inadequação a este mesmo tempo. Enquanto uma sensação

6 Cabe mencionar que vivemos em desmedida o luto por um objeto perdido. Parentes, amigos e conhecidos, vítimas fatais da Covid-19, um número terrível que se aproxima de 700.000 mortes.

7 Barthes (2003, p.44): “O dejetto de tudo, sem nem ao menos um lugar para esse dejetto: o dejetto sem lata de lixo”.

pressupõe a proximidade, uma “adesão” ao tempo presente, outra pressupõe o deslocamento e o distanciamento, para uma percepção e apreensão de seu tempo: “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” (BARTHES, 2009, p.59).⁸

Mais à frente, Agamben (2009) constrói outra imagem para o ser contemporâneo: trata-se de saber vislumbrar a escuridão do tempo presente. Há, para ele, uma obscuridade inerente a todos os tempos, mas o contemporâneo é o que sabe ver a obscuridade de seu próprio tempo. Isso significa “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes”. (AGAMBEN, 2009, p.63) Contemporâneo é o que consegue interpelar o obscuro. E isso relaciona-se plenamente às interpelações que fazemos a um trabalho artístico em seu nascedouro. É por esta razão que René Passeron (1997, p. 108), ao estudar a conduta criadora, dá uma dimensão ontológica ao fazer. Considerando, assim, a obra em processo (também a obra finalizada) como um “pseudo-sujeito”, pois com ela, realizamos um exercício dialógico.

O escuro do tempo presente, a que se refere Agamben, pode ser considerado como esse “Outro” com o qual nos relacionamos, durante o fazer poético. Mesmo que tenhamos diretrizes procedurais, anotações e uma intencionalidade bem “desenhada”, damos saltos no escuro; há sempre uma falta que marca o resultado de uma obra, com relação à intencionalidade que a consubstancia; também surge

.....

8 Conforme o sociólogo Emile Durkheim ([1895]2007, p.12 et seq) os fatos sociais exercem o controle social por meio de normas e regras comportamentais. São “maneiras de agir, de pensar e de sentir que exercem determinada força sobre os indivíduos, obrigando-os a se adaptar às regras da sociedade onde vivem.” Já no campo da antropologia, no estudo de sociedades arcaicas, Marcel Mauss ([1925]2003, p.187) utiliza o termo “fato social total” para designar o que se exprime a uma só vez em uma sociedade. Instituições “religiosas, jurídicas e morais; estas sendo políticas e familiares ao mesmo tempo; econômicas, estas supondo formas particulares de produção e do consumo, ou melhor, do fornecimento e da distribuição, sem contar os fenômenos estéticos em que resultam estes fatos e os fenômenos morfológicos que estas instituições manifestam.” Guardadas as devidas diferenças para aquelas formulações e o contexto complexo das sociedades contemporâneas, é possível pensar a pandemia da Covid-19 como algo que sobredeterminou um conjunto global de medidas preventivas do avanço da virose, sendo que cada país valeu-se daquelas medidas em função de suas características (geográficas, comportamentais, entre outras) próprias.

algo não totalmente consciente. Esse vislumbre do escuro do tempo presente, relacionado ao obscuro que consubstancia o processo de criação, também pode ser relacionado ao conceito de Grande Outro⁹, de Jacques Lacan. O Grande Outro, ou simplesmente o Outro, é a alteridade radical.

*É o alhures onde o sujeito é mais pensado do que efetivamente pensa. (...) É o palco que, ao dormir, se ilumina para receber os personagens e as cenas dos sonhos. É de onde vêm as determinações simbólicas da história do sujeito. É o arquivo dos ditos de todos os outros que foram importantes para o sujeito em sua infância e até mesmo antes de ter nascido. (QUINET, 2012, p.24)*¹⁰

O Outro se revela na linguagem, mas naquilo que não provém do consciente; emerge algo na linguagem que a transborda, independente da permissão da consciência, tal como nos sonhos, nos atos falhos, nas letras trocadas de uma palavra que a transformam em outra, insuspeita; nos fatos esquecidos. No silêncio, no não-dito. Indícios desse Outro na linguagem criam esse interessante paradoxo ou enigma: eu disse aquela palavra deslocada; eu a reconheço, mas ao mesmo tempo não a disse, portanto, não a reconheço. Como se um *outro* a dissesse em mim e por mim. “O estilo é o homem”, escreve Lacan, para perguntar depois: “o homem a quem nos endereçamos?” E finaliza a sentença: “na linguagem nossa mensagem nos vem do Outro, e para enunciá-la até o fim: de forma invertida” (LACAN, 1998, p.9) O Outro determina e constitui dados alheios que me antecedem e que constituem minha subjetivação. A linguagem é, pois, esse estranho que me interroga.

.....
9 Há o Pequeno outro: esse outro com quem convivemos, com quem conversamos, o que estaria à altura de ser considerado semelhante a nós, porque tem uma corporeidade como a nossa e, desse modo, não conseguiria representar uma alteridade radical. O texto “Como viver junto”, de Barthes refere-se a esta condição de alteridade.

10 A linguagem como alteridade, tal como a falamos, a ouvimos e a escrevemos, é um saber anterior ao qual estamos expostos na primeira infância, mas sem conhecê-la. Ela é aprendida e apreendida no desenvolvimento da criança ao adulto. Como nos coloca Luís Cláudio de Figueiredo (1998, p.70): “De início estamos todos, assim, ‘dentro’ dos outros, sejam os outros família, classe social, nação, tradição, sistema linguístico etc. É este “outro” anterior ao “eu”, ao “tu”, e ao “ele”, este “outro” indiferenciado – e que nesta medida precede a emergência da alteridade – que antes de aprendermos a fazer e a dizer “eu fiz”, antes de aprendermos a pensar e a dizer “eu pensei”, antes de querermos e dizermos “eu quero”, já faz, já pensa, já quer e já sente por nós”.

Podemos transferir a linguagem escrita, ouvida e falada para a linguagem que construímos, no ato poético. Desse modo, a percepção de Lacan afina-se às percepções de Luigi Pareyson, Marcel Duchamp e René Passeron.

Passeron nos alerta (1997) para o fato de que a obra pode chocar o artista que a realiza, pois a obra resulta de uma ambiguidade existente, uma luta entre o sujeito e o material de que se vale. Mesmo havendo um programa que a dirija, há um grau de imprevisibilidade na obra: “considerada a sua insatisfação fundamental diante do que existe, [a poética]¹¹ centra o seu pensamento no projeto de um ‘devendo-ser’”. E um de seus percalços é o de ter “por objeto uma espécie de nada, o da obra a fazer, mesmo que a conduta criadora – por mais misteriosa que fosse – seja uma realidade antropológica das mais evidentes” (*Ibid.*, p.113) O conjunto da matéria, forma, eficiência e finalidade¹² se enredam na formação da obra como aquilo que resiste ao artista, embora dele necessite para se dar no tempo e no espaço.

Marcel Duchamp, por sua vez, considera uma dimensão subjetiva e intuitiva no processo de criação, fora de uma concepção “mediúnica” que lhe pudesse ser outorgada. Duchamp define o que seria o “coeficiente artístico” pessoal como a flutuação da consciência do artista sobre uma série de operações realizadas entre a intenção e a realização de uma obra. Essa flutuação de consciência produz uma diferença, algo de que ele não é consciente. Duchamp escreve:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. O resultado (...) é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. (DUCHAMP, [1957]1975, p.73)

.....

11 Mais à frente elucidaremos a mudança de grafia de poética para poiética.

12 Estes termos (causas) foram usados por Aristóteles (1979, p.23-27) para desenvolver a ideia de que as formas vivas e não vivas estão em constante mutação em função das causas materiais, formais, eficientes e finais, as quais atuam na substância e temporalidade das formas, contribuindo para a sua realidade. (Cf. SILVA, 2013, 170-185). Pierre Lévy (1996) relaciona as quatro causas aristotélicas ao que denomina de “quadrívio ontológico”: o real, o possível, o virtual e o atual. Estes termos consubstanciam processos dados nas substâncias e acontecimentos, em que cada par: o real e o possível, o atual e o virtual, não ocorrem de maneira estanque na passagem da latência a uma ocorrência.

Este elo faltante demonstra que houve um problema na expressão integral da intenção do artista, uma diferença entre a proposição e o realizado, que será nomeado por ele de “coeficiente artístico”: “é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente” (Idem, *Ibidem*).

Já Luigi Pareyson ([1954]1993, p.78) aponta a obra em processo como desafio interpretativo do/a artista; coloca a seguinte questão acerca do processo autogerador da obra de arte: “Eis o mistério da arte: a obra de arte se faz por si mesma, e no entanto é o artista quem a faz.” Entendo, a partir deste dizer, que há dois caminhos que se cruzam no processo de criação; um deles, específico da própria obra, um modo próprio de fazer o seu percurso entre acasos e a resistência das matérias e materiais com que é materializada. O outro caminho provém do artista, em meio à intencionalidade daquele trabalho, os acasos e modos de lida/luta com as matérias e materiais.

É possível pensar, assim, que o artista é um co-autor de seu trabalho. Dizer que “a obra de arte se faz por si mesma” é pontuar a existência de um caminho de certa maneira autônomo da obra, é considerar que o trabalho é regido por leis internas que, em grande parte prescindem e até mesmo são inconscientes ao artista. (GOZZER, 2003, p.231)

O que podemos inferir, até aqui, é o viver junto implica uma série de tomadas reflexivas, que se presentificam na ação poética propriamente dita: como vivemos, com quem e onde. Esse jogo das alteridades. E ainda, a lida com o Outro que pode habitar a processualidade da obra. O obscuro, o não-dito, o percebido já na obra, mas que estavam em outro lugar e são revelados nela por uma incompletude dada na ação do sujeito artista. Tudo isso vai compondo uma trama de tempo e espaço, de ausências e vazios que consubstanciam o viver juntos ao mesmo tempo, contemporâneos à idiorritmia de cada um; a presentidade do processo de criação e da intersubjetivação são como jornadas arqueológicas, na busca daquilo que não se pode viver no presente e, “restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la”. (AGAMBEN, 2009, p. 55)

Saber viver juntos: como?

Aqui estamos, pois, com os elementos heterogêneos à mesa, supostamente sobre uma mesa, em um ateliê: o outro, o Outro, a idiorritmia e a obscuridade do presente. A obra possível é superfície porosa, ora ocultando, ora revelando essas heterogeneidades. Neste tema da processualidade da obra e, nesse viver junto, aprendendo a tê-la como um campo de incertezas, sujeito e um pseudo-sujeito nascente se interrogam, esforçando-se para que a continuidade do fazer produza seus frutos, ou admitindo como fruto o próprio processo de criação.

Se no âmbito do ateliê, aqueles elementos heterogêneos se colocam junto à infraestrutura existente: matérias eleitas, suportes, instrumentos e materiais artísticos, estudos e toda sorte de dispositivos - no âmbito da pesquisa em arte em nível acadêmico, percebemos na Poïética o horizonte metodológico para estudar o “lugar” dos acontecimentos e não-acontecimentos, estudamos a conduta criadora da/do artista. Entendemos o processo de criação como um complexo sistema de variáveis atuantes no intervalo do suposto início de um trabalho artístico até sua materialização final.

O método tem suas origens na reconsideração da poética aristotélica oferecida por Paul Valéry ([1936]1999), quando propõe o uso do termo Poïética em lugar de Poética, para o estudo da gênese do poema. Há, naquela proposta, não apenas o uso do termo mais próximo à grafia grega, derivado do verbo *poiein*, mas o resgate de um novo agir. Valéry percebe que historicamente a Poética havia se enrijecido em função de uma normatização excessiva da estrutura do poema. Na chamada, o escritor também põe em relevo a não-linearidade no processo instaurador de uma obra moderna, sua dialética interna. René Passeron¹³ (1989, 1997) percebe que o pensamento de Valéry poderia ser aplicado a outros âmbitos, dentre os quais, as Artes Visuais.

Temos então a Poïética como campo de estudo por onde se dá o estudo da conduta criadora. Ao defini-la assim, René Passeron afirma que a normatividade

.....

13 René Passeron, (1920-2017) francês, doutor em Estudos Literários, antes de vincular-se à filosofia da arte, foi pintor surrealista da segunda geração (pós-45). Escreveu diversos livros sobre o Surrealismo, dentre os quais, *Histoire de la peinture surréaliste* (Paris: Le livre de Poche, 1968). Publicou outros títulos como diretor de pesquisas no CNRS (Centre National de Recherches Sociales). Em 1988, fundou um campo de estudos no CNRS, o Grupo de Pesquisa em Filosofia da Arte e da Criação. Foi diretor do Instituto de Estética da Universidade Paris I, Panthéon-Sorbonne, fundador e codiretor da Revista *Recherches poïétiques*.

do *poiëin* precede a normatividade da estética, pois para o esteta, a apreciação da arte só tem sentido após a obra ter sido feita; no entanto, a recíproca não é verdadeira: pode-se fazer poética sem que a obra chegue a termo (PASSERON, 1989, p.22). Conforme os seus princípios, a conduta criadora deve preocupar-se 1) na elaboração de um objeto único (singular, mas não no aurático da supremacia do valor de culto sobre o valor de exposição); 2) na colocação de um “pseudo-sujeito” que é a obra autônoma em relação ao seu autor e como metáfora do Ser, efetuando diálogos com o seu autor e 3) no comprometimento do autor com o início e a finalização possível de sua obra, responsabilizando-se pela autoria dos resultados obtidos, quaisquer que sejam.

A obra compromete o seu autor desde o início de seu processo, independentemente de seu destino social. O artista tem que acreditar que está realizando algo, por isso está atento ao seu processo, podendo evidenciar, mesmo no erro¹⁴, seu futuro poético; isto seria o estímulo para pensarmos na observação crítica e criteriosa que o artista deveria fazer das condições possíveis para o exercício da sua conduta criadora.

Passeron compreende o estudo da conduta criadora como uma filosofia em seu viés fenomenológico; sendo assim, uma questão definidora do campo poético seria a postura fenomenológica do fazer. Percebendo o processo como fenômeno, o artista se permite a suspender seu juízo com relação a ações, escolhas e combinações que, em outros momentos, não foram percebidos ou valorados. Em uma perspectiva husserliana, a conduta criadora estaria sempre a fazer “reduções fenomenológicas” dos pormenores da sua prática. A redução fenomenológica se dá quando enfrentamos um objeto ou fato deixando de lado todo o saber a priori que temos de ou de outro. Esse deixar de lado não implica duvidar da existência do objeto ou da situação, mas parte de uma atitude mental de suspensão do juízo¹⁵

.....
14 Isto se afina sobremaneira ao que postulamos nas atividades de ensino: com frequência, trabalhos artísticos frágeis podem ser ricos processualmente. Nesse sentido, inferimos que trabalhos artísticos malsucedidos podem ser muito ricos e preñhes de sentido como objetos de análise em seus processos de instauração.

15 Suspensão do juízo ou epoché. Na suspensão do juízo cartesiana, o objeto ou fenômeno perde valor (e ganha dúvida) em relação à matéria do pensamento (*res cogitans*). O cogito cartesiano é autônomo em seu ato de pensar, é fechado na matéria pensante que desconsidera o objeto, privilegiando o *logos* como a instância apta a certificar a existência das coisas, por meio da dúvida insistente.

em favor de uma nova experiência entre nossa consciência e o objeto percebido como inaugural; assim, nossa consciência problematiza funções, atributos e outros valores do objeto ou situação em exame. É como se o objeto se colocasse entre parênteses durante a redução fenomenológica, pois o saber a priori do objeto se reduz, cede espaço àquela presentidade do encontro.

O artista presencia-se em seu “projeto poético” (SALLES, 1998) e por elementos reincidentes e situações que promovem descontinuidades. Diversos procedimentos técnicos, surpresas e atuações do acaso exigem variadas escolhas e ações, revelando também o grau de atenção do artista para com o fazer de um trabalho específico. No exercício de sua conduta criadora, o artista captaria o que existe de criativo na conduta em si mesma, e não apenas no objetivo que é construir um trabalho artístico, como termo final da ação poética. Nesse viés, o trabalho artístico pode ser entendido como a organização/articulação possível da sucessão de materializações e desmaterializações que compõem o seu devir.

Uma compossibilidade de desfechos reside no interior do trabalho supostamente acabado ou por finalizar. Esta compossibilidade se impõe dialeticamente ao artista, de modo a gerar nele a dúvida, a ansiedade, a angústia. Um estado de suspensão do juízo se instala. O artista pode até mesmo interromper o curso do trabalho, deixando-o estacionado. É nesse sentido que Passeron escreve que “uma das dificuldades da Poética é a de “ter por objeto uma espécie de nada, a obra por fazer”. (PASSERON, 1997, p. 113). Estas afirmativas de Passeron são o estímulo para pensarmos sobre o inacabamento de certas propostas artísticas, desvinculando-as do insucesso como juízo de valor. A depender de seu estágio, existe a possibilidade de que, a partir daquele ponto, ocorram vários desdobramentos no interior do próprio trabalho ou na realização de outros. Ele mesmo coloca, a esse respeito (*Ibid.*, p.113):

No meio do processo ocorre uma espécie de cálculo das combinatórias possíveis para as instaurações de uma obra. A partir dos elementos fornecidos, o artista pode ver quais alterações deveriam ser feitas em um ou mais desses elementos para expandir o campo destas instaurações. (PASSERON, 1997, p. 113).

Além desses pontos de colocação do campo poético, o pesquisador aponta a importância do que ele nomeia de “poética dialética”. É aquela que se ocupa dos domínios onde há a solicitação de um modo peculiar de ação, solicitação feita do

objeto para o artista. Passeron escreve: “Não é demais sublinhar que o material solicita suas formas e modos; por vezes, o artista não é o que arbitra nesse tipo de embate. Ou bem ele mesmo é parte interessada, mas em um diálogo em que intervéem sem projeto.” (PASSERON, 1989, p.23). O autor também concerne à poética dialética as tensões entre a infra e superestrutura no fazer, bem como à tensão já mencionada, respectiva à posição do artista como sujeito a/sujeito da “aparicação de uma obra”: “ninguém poderá substituí-lo [o artista], se seu trabalho permanece inacabado.” (*Ibid.*, p.23).

Até aqui, podemos inferir que a este método lida sobremaneira com as alteridades que se desdobram no processo de criação. O inacabado, as dúvidas e angústias, a luta com o material, são todos possibilidades de lida com um Outro que nos antecede. Mas é importante salientar também que a Poética, como a “*promoção filosófica das ciências da arte que se faz*” (PASSERON, 1989, p. 16), nos permite, por um lado, perceber dados subjetivos do artista, sem o recurso abusivo da biografia como método – “o objeto específico da Poética não é o artista, mas a relação dinâmica que o une à sua obra enquanto trava sua luta com ela” (*Ibid.*, p.16). Por outro, o estudo sistemático da conduta criadora tira partido do conhecimento de outros campos, a partir da percepção de que determinadas ações e modos de lida com seus materiais demandam o uso de termos e práticas de outras áreas do conhecimento. Neste sentido, a Poética, tendo como objeto a obra em processo, adotará um caráter transversal e interdisciplinar. Entendemos a transversalidade como um tema a partir do qual se cruzam vários saberes, sem que exista hierarquia entre eles ou posições ortodoxas de cada campo, e sim buscando a legitimidade naquela cooperação das diferenças. Como exemplo, o recurso a princípios e práticas químicas e/ou físicas para o entendimento do comportamento de determinado material em seu uso artístico. A conduta criadora e o processar da obra promovem o esgarçamento de fronteiras dos campos, em um jogo dialético de diversas referências que revelam a complexidade da conduta e do processo criativo, como temas centrais. A interdisciplinaridade, por sua vez, regula-se pela proximidade entre campos, para promover uma unidade de saber e mútua integração, como as Artes e a História das Artes. Em ambos os aspectos, parte-se da realidade do fazer artístico.

É na singularidade da conduta que operações *outras* são postas em relevo. As operações, por sua vez, revelam a singularidade daquele fazer, o que direciona a reflexão e o estudo de conceitos de outros campos do saber. Nesse sentido, os conceitos operativos ou operacionais são o direcionamento da prática artística à

interdisciplinaridade e transversalidade, denunciam sua imprescindibilidade naquele ato instaurador que opera a singularidade de um trabalho. “É a prática, na verdade, que dita aqui suas leis, é ela que prescreve, quando se faz necessário, as interrogações a um emprego não contraditório dos conceitos”, escreve Jean Lancri. E continua: “trata-se, pois, para nosso pesquisador em artes plásticas, de deixar essa prática desdobrar o conceito que a trabalha (...), sobretudo, se ele pretende ver essa prática produzir, ao termo, uma teoria capaz de encarregar-se dela. (LANCRI, 2002, p.29).

Podemos compreender, por fim, que os conceitos operacionais nos levam ao diálogo do fazer artístico com outros campos do conhecimento, em que cada campo comparece de modo preciso e idiorrímico, e sobretudo compreendendo a justa medida entre prática e teoria. O ato poético admite conexões com a Filosofia, por exemplo; o estudo das conexões possíveis para aquele contexto do fazer não tornará o artista um filósofo. É importante esta menção para que o foco da pesquisa poética acadêmica não se perca; seu núcleo é o ateliê, qualquer seja ele.

Viver o saber juntos: à guisa de uma conclusão

Se anteriormente colocamos os elementos à mesa – o outro, o Outro, a idiorritmia e a obscuridade do presente - talvez à “mesa do tempo” de Barthes, compreendemos que a fantasia do autor do viver junto reside na “imaginação do pormenor” (utopia), na junção de heterogêneos em um mesmo tempo e lugar. Roland Barthes apenas imagizou o encontro daquelas personalidades na Suíça, em 1876. Mencioná-las já deixou prenhe nosso imaginário, insuflando-o com o mesmo desejo anacrônico; não quisemos saber como foi o *fim* daquela conversa, mesmo porque ele nada mais (d)escreve a respeito. Bastaram as palavras de Barthes e a imagem se fez: quatro pessoas ao redor de uma mesa, como quatro jogadores de cartas. Mas o dado “real” da fantasia de Barthes foi apenas a descrição de seu desejo, a narrativa não foi desenvolvida. Agora trago outra imagem, vinda de Montaigne:

Eudâmidas, de Corinto, tinha dois amigos, Carixeno, de Sicione e Areteu, de Corinto. Vindo a morrer pobre, e seus dois amigos sendo ricos, assim fez seu testamento: “Lego a Areteu alimentar minha mãe e mantê-la em sua velhice; a Carixeno casar minha filha e dar-lhe o maior dote que puder; e no caso de um deles vir a faltar, substituo em seu lugar aquele que sobreviver.” Os primeiros a ver esse testamento zombaram dele; mas seus herdeiros, tendo sido avisados, o aceitaram com singular

satisfação. E um deles, Carixeno, tendo morrido cinco dias depois, e a substituição ficando aberta em favor de Areteu, este cuidadosamente alimentou aquela mãe, e dos cinco talentos que tinha em seus bens, deu dois e meio ao casamento da filha única e dois e meio para o casamento da filha de Eudâmidas, e realizou as duas núpcias no mesmo dia. (MONTAIGNE, [1595]2016, p.46)

Aquilo que para nós seria um gesto extremo de confiança (ou abuso, e é interessante como vinculamos, no mundo coloquial, o sujeito confiado àquele que não reconhece seus limites) e de outro, um gesto extremo de doação – isso nos parece difícil, raro ou mesmo impossível de se vivenciar; zombamos, tal como aqueles primeiros a lerem o testamento de Eudâmidas. E isso talvez possa se dar pela oposição imediatamente criada: um que é muito confiado, outro que é muito generoso, um que é pobre, outro que é rico. Mas Montaigne, em seu ensaio sobre a amizade, usa este exemplo para designar a verdadeira amizade como união de uma alma em dois corpos: um caminho compartilhado em que não se sabe mais qual é a sua quintessência: “essa combinação que, tendo se apoderado de toda minha vontade, levou-o a mergulhar e perder-se na sua, que, tendo se apoderado de toda sua vontade, levou-o a mergulhar e perder-se na minha, com apetite e convergência iguais.” (*Ibid.*, p.43) Cada qual, como parte da amizade, doou algo aos demais: um deles doou as suas preocupações e os limites de sua pobreza; outro, doou a sua concordância; e Areteu doou a cobertura material aos familiares de Eudâmidas. Mais: fez unir duas diferenças, ligando a filha do amigo à sua filha pelas núpcias no mesmo dia, em que uma mesma cerimônia pudesse selar uma promessa de outra amizade.

Esse “ser o outro em si mesmo” (ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2009, p.87) é preciso ser diferenciado das relações intersubjetivas que estabelecemos com os demais, na vida cotidiana.¹⁶ A amizade é algo do comunal, onde reinam as possibilidades diversas de compartilhamento. No entanto, em um século da solidão, em que bem sabemos a solidão como traço da contemporaneidade, a amizade está em risco. Noreena Hertz (2021, p.20 et seq.) explica que o fenômeno da solidão

.....

16 Agamben continua, ao se deter em e interpretar alguns trechos de *Ética a Nicômano*, de Aristóteles: “Não há aqui nenhuma intersubjetividade – esta químera dos modernos –, nenhuma relação entre sujeitos: em vez disso o ser mesmo é dividido, é não-idêntico a si, e o eu e o amigo são duas faces – ou dois polos dessa com-divisão”. (AGAMBEN, 2009, p.89). Com-dividir seria o equivalente a compartilhar.

nas sociedades do século XXI não é algo surgido repentinamente, obedece a um processo histórico que passa pela revolução tecnológica, pela mobilidade humana, pelas discriminações estruturais (racismo, xenofobia) entre outros fatores, os quais favorecem as desigualdades e assimetrias do poder. Ao perceber como o lockdown pela Covid-19 afetou pessoas do primeiro ao terceiro mundos, Hertz aponta que a manifestação contemporânea da solidão supera nosso desejo de conexão física com outras pessoas, mas alcança as esferas públicas do trabalho, da política e da vida em sociedade.

Atualmente fazemos cada vez menos coisas uns com os outros, pelo menos no que diz respeito às formas tradicionais de comunhão. (...) E a tendência já há algum tempo é que mesmo quando fazemos coisas “juntos”, para um número cada vez maior de nós isso não significa a presença física de outra pessoa: “participamos” de aulas de ioga em um aplicativo, “falamos” com um chatbot de atendimento ao cliente em vez de um vendedor humano...” (Ibid., p.22)

Essa constatação de Hertz me direciona de imediato para nossas práticas artísticas, a partir da realidade pandêmica. Não se trata aqui somente em repensar como está a nossa dinâmica processual, os meios com os quais uma ideia se materializa. Penso nas sociabilidades possíveis que o objeto de arte trama ao seu redor; no quanto conversamos de nossos processos e ideias, de nossos problemas artísticos, conectados ou não aos problemas do mundo. O quanto o nosso processo de criação está rodeado de “pequenos outros” e como a atividade onírica, por exemplo, esse meio de acesso ao Outro, se viu alterado de formas e situações de angústia.

Quando Noreena Hertz se refere aos espaços físicos compartilhados, lugares onde as pessoas podem se reunir e criar laços sociais, e como eles têm sido negligenciados e destruídos desde as duas últimas décadas, ela nos revela algo importante: esse lugares não importam apenas em seu sentido físico, onde as pessoas podem se reunir. Ali, podemos aprender *como* nos reunir, aprender a prática da civilidade, das inclusões e “aprendendo a coexistir de forma pacífica com pessoas diferentes de nós e a lidar com diferentes pontos de vista. Sem esses espaços que nos unem, é inevitável que nos afastemos ainda mais.” (HERTZ, 2021, p.22)

A partir desta colocação de Hertz, nos reaproximamos, por um lado, da fantasia de Barthes, acerca da idiorritmia. Esse viver junto em que os ritmos individuais

se respeitam e constroem uma comunidade de diversos. A colocação também nos faz pensar nos lugares de visitação de artistas, como exposições e vernissages. Mas penso com carinho nos ateliês, mesmo que ali se trabalhe solitariamente - há sempre a chance de uma visita, em que o solitário abre-se ao olhar solidário e cúmplice. Também os espaços compartilhados de trabalho, onde nascem amizades - vários corpos em uma só alma, essa alma, a alma do fazer, do poëin e da práxis.

É preciso ter em mente que o processo de criação e a conduta criadora do/a artista aprendem a viver junto a diversas alteridades: o espaço, as matérias, os outros, o inconsciente, o imaginário, as rítmicas do processo. Mas há pelo menos duas instâncias ou situações em que o “como viver só” se estabelece: as decisões e escolhas a serem tomadas; elas são sempre solitárias, não importa o quão fundamentado em novas e velhas práticas, no seu entendimento de mundo - o percurso do trabalho fica à espera de uma decisão que parte do/a artista. Outro momento solitário do processo é o entendimento de que parcela daquele fazer se faz à revelia do/a artista: um desenvolvimento autônomo da obra em processo e alheio ao/a artista, como vimos em Pareyson, em Passeron e em Duchamp. Mas estranhamente, uma lufada do vento da amizade acorre no interior do processo daquela obra, dentro do ateliê: a retomada deste fazer pelo artista deste fazer, comprometendo-se com o seu desfecho ou com o seu inacabamento. Dois corpos distintos, o corpo do/a artista e o corpo da obra possuem, ali, uma única alma.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó (SC): Argos, 2009. P.55-76.
- BARTHES, Roland. “Aula do dia 12 de janeiro de 1977”. In: _____. **Como viver junto**. *Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P. 5-22.
- _____. “Aula do dia 19 de janeiro de 1977”. In: _____. *Como viver junto*. *Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P. 23-44.
- BRESCIANI, Maria Sttela Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2004.
- DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. P. 71-74.

- DURKHEIM Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FIGUEIREDO, Luís Cláudio de. “A questão da alteridade nos processos de subjetivação”. In: KOLTAI, Caterina (org). *O estrangeiro*. São Paulo: ESCUTA/FAPESP, 1998. P.59-72.
- GOZZER, Cláudia Maria França Silva. “Tempos empilhados e especializados: questões sobre a subjetivação no processo criativo de trabalhos plásticos”. In: FONSECA, Tania Maria Galli; KIRST, Patrícia Gomes. (org.) *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2003. p.219-239.
- HERTZ, Noreena. “Este é o século da solidão”. In: _____. *O século da solidão: restabelecer conexões em um mundo fragmentado*. Rio de Janeiro: Record, 2021. P. 09-28.
- LACAN, Jacques. “O seminário sobre a carta roubada”. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. P. 9-66.
- LANCRI, Jean. “Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em Artes Plástica na Universidade.” In: BRITES, Blanca; TESSLER, Élide (org) *O meio como ponto zero*. Metodologia da pesquisa Artes Plásticas. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002. p. 15-34.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- MAUSS Marcel. “Ensaio sobre a dádiva”. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2003. P.183-294.
- MOLES, Abraham. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- SVENDSEN, Lars. *A filosofia do tédio*. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.
- MONTAIGNE, Michel de. “Da amizade”. In: _____. *Ensaaios da amizade e outros textos*. Porto Alegre: L&PM, 2017. P. 35-51.
- PAREYSON, Luigi. *Estética e teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PASSERON, René. “Da estética à poética”. *PORTO ARTE*, Porto Alegre, v.8, n.15, novembro de 1997. P. 103-116.
- _____. “La poétique”. In: _____. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksiek, 1989. P.11-24
- QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado*. Processo de criação artística. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.
- SILVA, Cláudia Maria França da Silva. “O desencaixe como operação na formação de identidade e autorrepresentações em artes visuais”. In: CIRILLO, José; GRANDO, Ângela (Org). *O sabor da sua saliva é sonoro*. Reflexões sobre o processo de criação nas artes. São Paulo: Intermeios, 2013. P. 170-185.
- VALÉRY, Paul. “Primeira aula do curso de Poética”. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999

Processo de produção de conhecimento juntos: Grupo de Pesquisa em Processo de Criação

Cecilia Almeida Salles

No contexto da pergunta que move o Poéticas de 2022 – *O que se constrói nesse saber viver juntos?* –, proponho uma reflexão teórica e metodológica sobre o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP, com foco em um novo aprendizado sobre como produzir juntos, provocado, especialmente, com as imposições de um prolongado isolamento no período da pandemia de Covid19. Para tanto, será necessário fazer uma contextualização histórica do grupo, cujo percurso é marcado por alguns momentos definidores de ampliação de rumos e expansão dos estudos nessa área.

A partir de minha pesquisa sobre o processo de criação do livro *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, defendida em 1990, foi criado em 1993 o Grupo de Estudos em Crítica Genética, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), reunindo orientandos que tinham interesse em discutir arquivos para além da literatura, argumentando, também, linguagens como a dança, as artes visuais, a arquitetura e o jornalismo.

A trajetória do desenvolvimento dos estudos sobre processo de criação, a crítica genética, bem como o desenvolvimento pelos franceses no *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* do CNRS/Paris e levada por Philippe Willemart para a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCHA) da Universidade de São Paulo, é marcada por pesquisas em literatura, em especial a literatura francesa. O grupo da PUC-SP, desde seu início, ampliou a materialidade dos arquivos

de criação pesquisados. Destaco, no contexto da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), casa do evento “Poéticas”, as pesquisas de doutorado de Aparecido José Cirilo em artes visuais, de Maria Regina Rodrigues na cerâmica, de Maria Gorete Dadalto Gonçalves na fotografia e, mais recentemente, Ananda Carvalho sobre os processos de criação no âmbito da curadoria.

As pesquisas sobre processo de criação sempre mostraram uma forte tendência em direção aos estudos de caso. No entanto, a sala de aula, com interesses interdisciplinares, exigia que não me detivesse nas especificidades de um autor ou artista, nem mesmo de uma manifestação artística. Começa, assim, a se delinear uma tendência no grupo de buscar aspectos gerais de processos de criação, com o objetivo de se aproximar das singularidades de nossos objetos de estudo. Como afirma Colapietro¹, pensar é generalizar para lançar luzes sobre o específico.

Nesse contexto, o grupo vem avançando em direção a uma generalização sobre o processo de criação, levando a um mapeamento de princípios que norteiam uma possível teoria da criação, que sustenta o que venho chamando de crítica de processos criativos ou, simplesmente, crítica de processo. A teorização foi desenvolvida ao longo do tempo, alimentada pelas singularidades de minhas pesquisas e de meus orientandos. Trata-se de uma reflexão sobre processos de criação como Redes em construção², estabelecendo relações entre a semiótica peirceana, o conceito de rede de Pierre Musso (2004) e de pensadores da cultura no âmbito da complexidade, como Edgar Morin (2011) e Lotman (1998).

À medida que uma possível teoria da criação é configurada, há uma inversão de perspectiva: os estudos sobre as histórias de obras específicas, característico da crítica genética, passaram a estar a serviço de algo mais amplo, que é a sistematização teórica sobre a criação. A teorização passou a ser mais geral do que a metodologia, focada em estudos de caso, o que passou a conviver com outros procedimentos metodológicos, como veremos. Tal reflexão teórica possibilitou, também, discutir outros objetos e questões processuais que extravasam os limites das histórias das obras, dialogando com a experimentação contemporânea.

.....

1 Palestra no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, em 2014.

2 Ver SALLÉS, C. A. Processo de criação como práticas geradas por complexas redes em construção. *Scriptorium*. v. 7, n. 1, 2021, p. 1-12. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/42169>. Acesso em: 14 set. 2022.

Esse diálogo constante com a produção contemporânea é outra especificidade dos estudos do grupo, enfrentando desafios críticos diante de uma grande diversidade de questões, como, por exemplo, as diferentes relações entre obras e seus processos de criação, assim como uma complexa exploração dos arquivos de criação. Nesse contexto, é importante mencionar uma pesquisa em andamento sobre a produção compartilhada de *fanfictions* na plataforma *Wattpad* de Isabela C. Silva.

A partir das configurações teóricas elencadas, o grupo não cabia mais nas delimitações da crítica genética, mudando, no início dos anos 2000, sua nomenclatura para Grupo de Pesquisa em Processos de Criação.

Com o objetivo de discutir percursos aparentemente individuais, os livros *Gesto Inacabado* (2011) e *Redes da Criação* (2006), de minha autoria, apontavam para a maior complexidade dos processos em grupo: como o teatro, a dança e a música. Sem entrar em uma reflexão mais aprofundada. Fui, ao longo do tempo, levada por minhas pesquisas e de orientandos, a entrar nas especificidades de tais percursos de produção.

Imersa em meu projeto de Pós-doutorado, intitulado *Complexidade dos processos de criação em grupo* e desenvolvido, junto ao Programa Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP (2016), com supervisão de Arlindo Machado, passo a refletir sobre uma questão inicial bastante relevante: A dificuldade de se falar em processos totalmente individuais. Entro nessa discussão enfrentando a dicotomia do processo individual ou coletivo no âmbito da complexidade, a partir da perspectiva da criação como rede, em diálogo com o conceito de sujeito semiótico, apresentado por Colapietro (2014). Para o autor, o sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. É distinguível, porém, não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com os outros; não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa como sujeito, que tem a própria forma de uma comunidade. Sujeito no contexto de uma grande diversidade de interações. Nesse ambiente teórico, não podemos falar em processos em grupo em oposição a processos individuais³, colocando em crise tal dicotomia e a visão do artista isolado.

No livro *Redes da Criação* (2006), acompanhei diversos artistas, profundamente implicados em seus processos criativos, interagindo com intensas turbulências

.....

³ Ver SALLES, C.A. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

culturais. Os diálogos com a cultura, as trocas entre sujeitos e os intercâmbios de ideias nos colocam diante de um amplo campo de interação. Observa-se, em muitos momentos, que, quando nos aproximamos de algum tipo de determinação, encontra-se dispersão. Ou seja, quando alguns pontos de referência geográficos, históricos, culturais, entre outros, são encontrados, nos deparamos com novas ramificações das redes e enfrenta-se mais indeterminação.

Ao pesquisar as equipes em sua diversidade de manifestações, percebi o quanto estávamos, como grupo, implicados nessas discussões. Em outras palavras, estávamos instrumentalizados teórica e metodologicamente para refletir sobre o nosso próprio fazer como grupo de pesquisadores, com o propósito comum de discutir processos de criação, de maneira ampla.

Sob o ponto de vista metodológico, já tínhamos desenvolvido estudos a partir do acompanhamento de processos de grupos de dança e teatro; ao mesmo tempo, alguns membros do grupo discutiam processos dos quais eles mesmos faziam parte. Para citar um exemplo, temos a tese de Kênia Dias (2020), que estudou processos do grupo Aisthesis e do Teatro Galpão, dos quais ela era um dos membros.

Minha pesquisa sobre equipes dialogou também com o livro *A emoção e a regra* (2007), escrito por De Masi e um grupo de pesquisadores, que oferece uma visão histórica, sob a perspectiva da sociologia do trabalho, sobre os grupos criativos europeus de 1850 a 1950.

Não posso deixar de destacar, também, a relevância, para esse estudo, da publicação *De onde vêm as boas ideias* (2011), de Steven Johnson. O autor parte da análise de uma grande diversidade de processos criativos, em diferentes campos, com o objetivo de compreender os modos como novas ideias são formuladas, e examina “[...] propriedades e padrões compartilhados que ocorrem reiteradamente em ambientes de excepcional fertilidade” (JOHNSON, 2011, p. 20). Suas fontes de pesquisa têm estreita relação com aquelas com as quais a crítica de processo lida. Para citar alguns exemplos, temos as constantes referências aos diários de Charles Darwin em suas viagens e a menção a filmagens de pesquisadores de um laboratório, aspecto esse que será retomado adiante.

Destaco uma das conclusões a que cheguei como característica recorrente das equipes por eles estudadas, que tem relação estreita com a natureza interdisciplinar do nosso grupo. Ao discutir o *Grupo da Rua Panisperna*, laboratório de física, De Masi, dá destaque à opção pelo trabalho dos pesquisadores em regime de cooperação. “Até então a maior parte do trabalho era feita por cientistas

que trabalhavam sozinhos, ou no máximo com uma ou duas pessoas” (DE MAIS, 2007, p. 293).

“De uma constelação de diversos estudiosos, passou-se a uma equipe única que redigia e assinava os artigos coletivamente, após tê-los enviado, em forma de provas de impressão, para uma quarentena de físicos de todo o mundo” (DE MASI, 2007, p. 299), em uma ampla rede de interações. É mencionado, também, que cada equipe tinha um líder orquestrador do trabalho.

Por fim, é destacada outra característica que dialoga com a formação do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, e que aparece em muitos outros: o potencial das interações interdisciplinares. “Cada uma das especializações era colocada à disposição do conjunto de grupos, e cada membro, embora conservando a própria especificidade, adquiria aos poucos, a capacidade de interagir cientificamente com todos os outros.” (DE MASI, 2007, p. 293).

Nesse contexto, o grupo continua em processo de ampliação. Na medida que passei a lecionar no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, o que nos levou também a aproximações com estudos de processos de tradução (Karen Lemes). Gerando, assim, reflexão sobre as possíveis interações com as pesquisas em educação nos seus níveis diversos, forma e não formal, nas diferentes instituições culturais (Ana Barbara dos Santos e Flávia Paiva). Nesse contexto, lembro que, no Novo Ensino Médio, um dos Eixos Estruturantes dos Itinerários Formativos é Processos Criativos.

Não posso deixar de destacar, ainda, a expansão do grupo, refletida em um grande número de grupos de pesquisa que se formou fora do âmbito da PUC-SP, envolvendo egressos espalhados pelo Brasil como, só para citar uns exemplos, na UFES (Aparecido José Cirillo e Ananda Carvalho), UFBA (Silvia Anastácio), UFC (Claudia Teixeira Marinho) e outros.

Deste modo, no contexto histórico das pesquisas desenvolvidas em grupo, destaco o longo processo de reflexão teórica que antecedeu a construção do novo *site* do grupo. Tínhamos um grupo menor, no *WhatsApp*, dedicado a tal empreitada, pois sabemos que, para algumas decisões, precisávamos de um olhar mais especializado, que depois levávamos para as reuniões gerais do grupo. O resultado, materializado por Vinicius Gonçalves, com o apoio de extrema relevância de Creso Pessurno, pode ser visto no endereço eletrônico: <https://processosdecriacao.com.br>.

Outro aspecto relevante para se refletir sobre o processo de nosso grupo é o papel das interações entre os membros. Ao longo do tempo, em nossa mesa de

reuniões pré-pandemia, concretizando as redes líquidas discutidas por Steven Johnson (2011). Trata-se de uma das propriedades compartilhadas pelos ambientes por ele estudados. O autor relata descobertas sobre o modo de trabalho em um laboratório em biologia molecular, partindo da pesquisa que Kevin Dunbar (psicólogo da McGill University/EUA), a partir de registros audiovisuais, mencionados anteriormente. Foi observado que a maioria das ideias importantes vinha à tona durante reuniões regulares, nas quais vários pesquisadores se encontravam e, de maneira informal, apresentavam e discutiam seus trabalhos mais recentes.

Ao observar o mapa da formação de ideias criado por Dunbar, podia-se ver que o ponto de partida da inovação não eram os microscópios, mas a mesa de reunião. O fluxo social da conversa em grupo transforma esse estado sólido privado numa rede líquida.

Conviver em ambiente de interações propicia a explicitação de problemas. Os resultados do raciocínio de uma pessoa podem tornar-se o *input* para o raciocínio de outra, levando a descobertas importantes. A rede líquida impede que ideias fiquem emperradas em preconceitos. É dado destaque à interatividade, que envolve a interdisciplinaridade e leva à saída dos limites dos campos e olhares especializados, expandindo os modos de percepção. Para o autor, as interações entre os membros do grupo conduzem também ao enfrentamento da incerteza. As perguntas feitas por colegas forçam o repensar sobre o que está sendo feito e abrem espaço para a dúvida.

Em nosso contexto, foi interessante destacar que, durante a pandemia, ou seja, quando as reuniões passaram a acontecer na plataforma online *Teams*, houve uma mudança radical na natureza das interações: uma marcante diminuição, assim como nas aulas no ambiente remoto, como a grande maioria de professores constatou.

Até conflitos foram observados. Morin (2010), em seu livro *Ciência com consciência*, nos afasta da utopia da necessidade de evitar ou eliminar os embates. O autor discute os campos de conflitos no contexto acadêmico. Ele afirma que muito do que acontece nas universidades é mais geral do que se quer acreditar:

Como sabemos, o grande problema de toda organização viva – e, sobretudo, da sociedade humana – é que ela funciona com muita desordem, muitas aleatoriedades e muitos conflitos. E, como diz Montesquieu, referindo-se a Roma, os conflitos, as desordens e as lutas que marcaram sua história não foram apenas a causa de sua decadência, mas também de sua grandeza e de sua existência. Quero dizer que o

conflito, a desordem e o jogo [...] não são resíduos a reabsorver, mas constituintes-chaves de toda existência social. (MORIN, 2010, p. 111).

Talvez, para usar o termo de Steven Johnson, as relações tinham menor fluidez na mesa virtual. No entanto, aconteceu algo relevante nesse novo *processo de construção de saber viver e produzir conhecimento juntos*: a potencialização das interações no *WhatsApp* do grupo, que passo a relatar.

A edição 44^a da revista *Manuscrita* estava em mãos alguns membros do grupo (Wagner Miranda, Camila Manguiera e Paula Martinelli), que propuseram a questão dos arquivos imateriais como tema. Nesses mesmos dias, Patrícia Dourado postou, no *WhatsApp* do grupo, um vídeo do Instagram do artista Carlos Vergara (1941-), queimando uma de suas telas. Gerou imediatamente um grande número de comentários. Eram interações relativas à postagem do artista em diálogo com os nossos interesses de pesquisa. Fui observando que, nessas trocas de forma intensa, estava surgindo uma reflexão teórica bastante consistente, a partir das diferentes perceptivas dos pesquisadores.

E a associação foi feita: diante da proposta de discutir arquivos imateriais, em especial, os desafios da criação no contexto digital, o queimar e postar de Vergara nos colocava uma questão de extrema relevância para as reflexões sobre os processos de criação do grupo. Nesse sentido, a experimentação artística na interação com as mídias sociais, no contexto da pandemia (mas não só) tem colocado o arquivo contemporâneo em estado de permanente instabilidade.

Foi nesse contexto que propus ao grupo fazer um artigo coletivamente. Algo novo surgiu. E foi publicado, na revista *Manuscrita*, “Queimar e postar: materializar arquivos imateriais, um artigo com autoria do grupo”, com a seguinte nota: o artigo foi escrito pelos investigadores Cecilia Salles, Júlia Meireles, Mariana Carlin, Paola Pinheiro, Patrícia Dourado, Samir Cheida e Vinicius Gonçalves, do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação⁴.

.....
⁴ Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/189012/177607>. Acesso em: 14 set. 2022.

Algumas considerações teóricas no contexto do conceito de redes da criação

O propósito que nos move (de modo passional) é a constante expansão de nosso conhecimento sobre processos de criação. Em termos peirceanos, é essa tendência como desejo operativo, levando à ação de pesquisa em permanente estado de efervescência, como Morin (1998) descreve: onde há intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções. As inovações do pensamento, segundo o autor, só podem ser introduzidas por esse calor cultural, já que a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual convive uma grande pluralidade de pontos de vista, possibilita o intercâmbio de ideias, que produz enfraquecimento dos dogmatismos e normalizações e o conseqüente crescimento do pensamento. A dialógica cultural favorece o calor cultural que, por sua vez, a propicia. Há uma relação recíproca de causa e efeito entre o enfraquecimento do *imprinting* (normalizações). A atividade dialógica efervescente atua nas brechas, ou seja, nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima em ebulição; desvios esses que são os modos de evolução inovadora.

Esse ambiente de intensas interações, trocas e diálogos caracteriza nosso modo de ação acadêmica no âmbito dos estudos sobre processo de criação, sendo, muitas vezes, reconhecido como inovador, em termos de Morin (1998).

Nesta proposta de refletir sobre o grupo, devo dar destaque à interdisciplinaridade, já mencionada no contexto teórico-metodológica, viabilizando um olhar para a criação de modo transversal e, assim, lançar luzes sobre as especificidades das diversidades de áreas, nas quais os membros do grupo atuam. Nesse contexto, surge uma nova proposta crítica desenvolvida em diálogo com a experimentação contemporânea, ampliando o olhar do pesquisador interessado em processos de criação para além dos arquivos pessoais, em diferentes mídias e/ou plataformas.

No contexto das reverberações desse modo de ação do grupo, termino com algumas importantes conseqüências acadêmicas da bolsa sanduiche de Patrícia Dourado, junto ao Centro de Investigação de Arte e Comunicação da Universidade do Algarve. Recentemente, foi firmado um convênio com esse Centro de Investigação e a PUC-SP, mais especificamente, com o nosso grupo. Esse intercâmbio internacional já gerou a Coleção Processos de Criação, com publicações de pesquisas do grupo no âmbito da arte brasileira contemporânea⁵. Ao mesmo tempo, um mestrado em

⁵ Disponível em: <https://processosdecriacao.ciac.pt/>. Acesso em: 14 set. 2022.

Processos de Criação, com professores das duas Universidades e dos dois grupos, acaba de ser aprovado e começa a funcionar a partir de setembro de 2022.

Acredito que fica, assim, patente a importância de nossa especificidade como grupo, construída ao longo da história que acabo de relatar: tomar processo de criação como grande propósito, sustentando por uma teoria crítica.

Referências

- COLAPIETRO, Vincent. *Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. São Paulo: Intermeios, 2014.
- DIAS, K. e S. *Obras em processo nas artes cênicas: estudos dos diários de montagem da peça Nós do Grupo Galpão/MG e Prática Aisthesis/DF*. 2020. 204f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2020.
- DE MASI, D. (org.) *A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950*. 9. ed. Trad. Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- JOHNSON, Steven. *De onde vêm as boas ideias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- MORIN, Edgar. *O método 4: as ideias. Habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulinas, 1998.
- MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, A. (org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- SALLES, Cecília A. *Redes de criação: construção da obra de arte*. 2. ed. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2008.
- SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SALLES, Cecília A. *Processo de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
- SALLES, C. A. Processo de criação como práticas geradas por complexas redes em construção. *Scriptorium*. v. 7, n. 1, 2021, p. 1-12. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/42169>. Acesso em: 14 set. 2022.
- SALLES, C.; MEIRELES J.; CARLIN M.; PINHEIRO P. et al. Queimar e postar: arquivos imateriais. *Manuscrita* – Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 44, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/189012>. Acesso em: 14 set. 2022.

Saturação – Residência Resistência

Rosana Paste

Hodós – Caminho

Nas palavras de Isabela Frade, coordenadora da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes (GAP), a Residência Resistência se trata de um grupo de artistas ocupando o espaço da galeria como lugar de produção, lugar de existência, lugar de convivência, lugar de confluência de todas essas facetas dos processos artísticos ao modo de exposição, de estar aberto ao público, de se doarem à arte e, de modo muito especial nesse primeiro retorno presencial, à universidade. A partir da conceituação do projeto dada por Isabela, entendemos que nossa Residência teria a importância de estabelecer um diálogo com o público em geral após dois anos de confinamento devido à pandemia de Covid-19 iniciada em março de 2020. Nos encontros que antecederam a entrada na galeria, ficou claro para o grupo que a construção coletiva do trabalho seria a escrita direta na parede com qualquer material possível para tal, utilizando somente palavras e de modo que as intervenções seriam em fluxo, num processo de criação coletivo.

Quando pensamos em grafite ou pichação, pensamos em espaço urbano, e a regra da rua é que um grafiteiro ou pichador não pode interferir no trabalho do outro. O exercício deste trabalho foi exatamente o contrário: cada palavra depositada na parede poderia influenciar, ou não, a próxima palavra que um dos artistas fosse inserir naquele lugar. Neste contexto, propusemos a reflexão de como conviver num ambiente de produção artística em grupo, utilizando somente palavras, até chegarmos à saturação por meio de sobreposições e mais sobreposições, criando camadas acerca das quais somente por meio dos registros fotográficos e videográficos temos dimensão do quanto foi escrito e do quanto as palavras criaram novas significações e (res)significações.

Como metodologia de pesquisa, utilizamos a cartografia considerando que a realidade a ser pesquisada se apresenta como um mapa móvel. Além dos seis artistas confinados no espaço da galeria, todo o processo foi permeado por visitas de alunos de ensino infantil, fundamental e médio, do público da universidade, que após dois anos circulou presencialmente, pessoas dos cursos de artes visuais e artes plásticas, da sociedade civil, que eram convidados a registrar diretamente suas palavras na parede. Todos os dias da residência as paredes recebiam novas palavras que suscitavam novas indagações e discussões, assim como um organismo vivo que caminha em fluxo. Nesse caminho, a pesquisa cartográfica abre para compreensões, ampliando o que previamente está estabelecido na etimologia da palavra. E como nos mostram Barros e Silva (2014, p. 131),

a precisão não é exatidão, no sentido de representar de forma fidedigna a realidade pesquisada por meio de passos a serem seguidos. Ela estaria próxima dos movimentos da vida, da normatividade do vivo e é tomada como compromisso e interesse, intervenção.

A esta metodologia unimos a fala de Viviane Mosé, que participou da Residência Saturação por meio de uma live no dia 22 de março de 2022, contribuindo para fortalecer os princípios norteadores que estávamos vivendo, com as provocações: “Saturação: o planeta saturado de tudo. Palavra como relação de linguagem e poder.” Essa reflexão textual faz parte de um modo de pensar o projeto a partir das subjetividades da autora deste artigo, não sendo o único, visto que os processos em ambiente coletivo preservam por natureza sua singularidade, mesmo afetando e sendo afetados.  **FIGURA 01, 02**

1. Saturação planetária

Sabemos que a pauta mundial são as questões ambientais que assolam nosso planeta com perspectivas terríveis de sobrevivência humana, animal e vegetal. Sabemos que toda responsabilidade por essa degradação é dos humanos. Por isso, uma das perspectivas na residência foi a discussão transversal, múltipla, multidisciplinar entre arte/homem/meio ambiente, pois entendemos que sem uma estabilidade no ambiente onde vivemos não teremos saúde para mantermos a vida.

Em janeiro de 2021 estivemos em outra Residência Artística. A Residência Boca do Rio Doce – Projeto Implantação Poética Política Natural, realizada em



 **FIGURAS 01 E 02** Processos na mesma parede. Fotografias de Renata Apolinário

Regência Augusta, Linhares (ES), de 15 de janeiro a 25 de fevereiro de 2021. Uma vila bucólica, que tem em sua geografia a boca do Rio Doce indo ao encontro do Oceano Atlântico. Watu, como é chamado pelo povo Krenak, o Rio Doce percorre aproximadamente 853 km, nascendo todos os dias na serra da Mantiqueira e recebendo em sua extensão afluentes que engrossam suas águas e fertilizam o solo. No dia 5 de novembro de 2015 foi brutalmente assolado pela lama de rejeitos de minério de ferro sob responsabilidade da mineradora Samarco, cujas controladoras são as multinacionais Vale e a BHP Billiton. É considerado um dos maiores crimes ambientais do país. Um país com memória curta, pois a construção do complexo industrial que é a Vale do Rio Doce no início do século XX dizimou brutalmente nossos povos originários, principalmente os Botocudos e os Krenak, em territórios tanto capixabas quanto mineiros. Trouxemos para a nova residência na Ufes memórias do vivido nesse percurso intenso de imersão, em plena pandemia de Covid-19. Nossos primeiros registros de diário nas paredes foram palavras que traziam igualmente reflexões acerca do tema: rio, Watu, Botocudos, povos originários, mangue, paneiras, barro, consciência, pertencimento, crime ambiental, e tantas mais.

Viviane Mosé (2014), durante a live, apresenta de forma simples e alarmante o que estamos vivenciando. Inicia a fala dizendo que saturação é um tema que trabalha com frequência e que vai substituir a palavra saturação por exaustão, por ser uma palavra utilizada no I Ching, afirmando que o significado é o mesmo:

A Exaustão no I Ching significa um lago vazando. Um lago existe para conter a água, um lago furado é impensável, então o que é a Exaustão? É um lago furado, cuja água acabou, está descendo, ele está na mínima gota, mas ele serve para conter, e o que ele serve para conter não está lá. Meu trabalho é fazer análise do contemporâneo. Há 15 anos faço análise do cenário para empresas, para educação, faço projeção, trabalho com sociedade em rede, para onde vai a guerra da informação. O que vejo nessa projeção e que considero muito coerente e muito concreta é a palavra que vocês utilizam: Saturação. E essa saturação/exaustão é ambiental, e isso é muito simples de dizer: nós humanos nascemos da Terra. Fomos primeiro unicelulares. Com a água, que em nossa galáxia só temos comprovação da existência na Terra, viramos um anfíbio, este anfíbio virou um réptil, este réptil se transformou num peixe, que se transformou num quadrúpede, que se transformou num bípede. Esse bípede ficou com a mão inutilizada porque não servia mais para se locomover. Aprendeu com o movimento das mãos que podia lixar pedra para fazer uma ferramenta. Este procedimento exigiu uma memória e essa memória cresceu e esse crescimento da memória, para dar conta dessa mão, passou a ser um depósito de acontecimentos, e esse depósito de acontecimentos passou a guiar o conhecimento. É só isso que nos diferencia dos cães, das plantas, das águas, da mata, nada mais. Portanto nós somos a Terra, nós somos a própria, não há diferença entre o nosso processo e o do Planeta.

Viviane nos aponta assim a simplicidade da vida, um diagnóstico complexo da degradação. Esse homem que desenvolve a memória, com o passar dos anos, promove a destruição, atrelada à ideia de desenvolvimento. Esta é a humanidade da mercadoria que explora, destrói e mata. Mosé (2014) segue afirmando que a Terra está exaurida porque

nós negamos o chão que pisamos, nós negamos a Terra como mãe, pai, paixão, idolatria, sagrado, deveríamos viver nessa relação com ela e nós viramos as costas para a Terra. Então temos a Exaustão Ambiental, que acabou com os biomas, os ecossistemas, destruímos a lógica própria, a gira de Exú, como diz o Candomblé, a gira dos Orixás que se misturam fazendo a lógica que nós não entendemos. Nunca entenderemos a vida. Não há ciência nem filosofia que explique a vida, é uma complexidade muito maior que nosso raciocínio é capaz. Então nós não temos condição de entender e nós transformamos tudo em entendimento, a vida só vale onde entendemos que é esse modelo castrador de pensamento que se chama razão, racionalidade, que afasta

os afetos, que afasta a vida. Essa coisa doentia chamada racionalidade nos tirou do mundo e nos fez morar no universo do pensamento, onde Platão nos lançou no mundo das ideias, esse inferno platônico. Então é isso que temos hoje, um planeta exaurido, completamente exaurido, sem gira, nós perdemos a magia e o sagrado. Se eu pudesse trabalhar com vocês uma ideia para sair da exaustão, trabalharia a relação com o sagrado. O sagrado é apenas o incompreensível, o grandioso, o que transborda, o que vai além, o que não entendemos. Isso não é religião, religião é racionalidade... É pegar o sagrado e se conectar à Terra e o que ela sempre nos deu e continua nos dando.



 **FIGURA 03** Fotografia de Renata Apolinário

As palavras de Viviane sensivelmente nos chamam para uma responsabilidade de (re)construção, de reconhecer o quanto perdemos e o quanto ativistas temos de ser para não deixarmos o planeta morrer. Uma das leituras feitas coletivamente na residência que muito nos fez refletir foi do livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak (2020). E ele reforça as colocações de Viviane de que precisamos cuidar desse lago para que o que tem dentro dele permaneça!

Como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização, que queria acabar com o seu mundo? Quais estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século XXI ainda esperneando e desafinando o coro dos contentes? Vi as diferentes manobras que os nossos antepassados fizeram e me alimentei delas, da criatividade e da poesia que inspirou a resistência desses povos. A civilização chamava aquela gente de bárbara e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados que poderiam integrar a clube da humanidade. Muitas dessas pessoas não são indivíduos, mas “pessoas coletivas”, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo (KRENAK, 2020, p. 28).

Por meio das palavras manobras, criatividade, poesia, resistência, pessoas coletivas, nós, participantes dessa Residência Resistência, estamos em diálogo com nossos povos originários. Como eles, temos de olhar para nosso território, pertencer a ele, cuidar dele, lutar por ele, ser Terra, e com eles temos de nos reeducar para que possamos ter vida.  **FIGURA 03**

2. Palavra como relação de poder e linguagem

Com a provocação feita a Viviane, “palavra como relação de poder e linguagem”, recebemos de volta a grande asseveração que até hoje marca nossa história: a palavra não sabe o que diz, a palavra delira, a palavra diz qualquer coisa. A verdade é que a palavra, ela própria, não diz absolutamente nada. Quem diz é o acordo estabelecido entre quem fala e quem ouve. Quando ela fez esta reflexão imediatamente pensei em como estabelecer acordos quando nosso território Pindorama foi invadido pelos europeus? Esse território, com a diversidade de comunidades com suas línguas e linguagens próprias, foi brutalmente violentado, uma vez que acordo nenhum era proposto pelos invasores. Demorou séculos para que o sistema de ensino-aprendizagem olhasse para esse lugar e fizesse um acordo para ter conhecimento daquilo que sobrou, porque a linguagem determina poder nas relações sociais que grupos ou indivíduos exercem nos contextos social, político, cultural, ambiental. Somados à linguagem, existem os poderes simbólicos, que distanciam as relações na vida cotidiana a que pertencemos. E não era interesse desta humanidade mercadológica que tivéssemos conhecimento das línguas originárias.

Há alguns anos venho lendo, observando, aprendendo sobre nossa população primeira e, sempre que possível, em minha produção artística e acadêmica trago provocações, que ao primeiro momento parecem prolixas, mas são camadas que constituem meu conhecimento e que precisam estar em pauta, porque sou ativista e não me calo! Nesse sentido, não poderia deixar de trazer um texto extraído do livro *Duas viagens ao Brasil*, de Hans Staden (2019, p. 157), que também esteve presente em nossas leituras em residência: “Debe Mara pá, xe remiu ram bengué. Nde akanga juká aipotá kurine. Xe anama poepika re xe aju. Nde roó, xe mokaen será kuarasy ar eyma riré.” A tradução para o português é: “Sobre você abata-se toda a desgraça, você será minha comida. Eu ainda quero esmagar a sua cabeça hoje. Estou aqui para vingar em você a morte do meu amigo. Sua carne será, ainda hoje, antes que o sol se ponha, o meu assado”.

Voltando à fala de Viviane, penso que o acordo possível estabelecido naquele período era o da violência de ambos os lados, ou melhor, os povos originários foram tomados de assombro e invadidos, portanto sua língua refletia a linguagem que estavam recebendo.

No momento contemporâneo, a linguagem está propondo uma revolução social, política, cultural, ambiental por meio do acesso à internet, produzindo as mais diversas manifestações. Para Mosé (2014),

a linguagem é a virtualidade, e a linguagem é a palavra, ela é o melhor instrumento que temos na vida, ela nos permite tudo, porque a linguagem permitiu chegar à internet. A internet é linguagem, palavra. Literalmente. E ela, a internet, é algo incrível, por meio dela podemos viver numa sociedade horizontalizada, quando sairmos do caos contemporâneo, sim o momento é caos... mas vamos à Palavra – O que é o trágico? O trágico é não opor vida e morte. É não opor homem e mulher, é não opor corpo e virtualidade, então o que seria ser trágico e não dramático para nossa postura? Seria deixarmos a virtualidade voar para onde ela quiser, mantendo o corpo cada vez mais no chão. Se tem um corpo atrás de uma tela, tem liberdade. Se não há corpo atrás de uma tela, tem manipulação. A palavra não sabe o que diz, quem diz é o acordo estabelecido entre quem fala e quem ouve. Então eu não tenho que brigar pela narrativa, tenho que brigar pelo acordo! Não adianta ganhar uma narrativa e perder um acordo. Restam palavras vazias, então palavra não é nada. Fomos vivendo a virtualidade e esquecemos o corpo, fomos vivendo a palavra e esquecemos a vida. Então a linguagem é a melhor coisa do mundo! A Internet é a melhor coisa do mundo, mas não é o lugar onde vamos morar. A ideia é a seguinte: imagina que fizemos um mapa da cidade de São Paulo, é uma cidade a que vou muito e não conheço, porque é muito grande, muito ampla, difícil de localizar. Então como se localizar em São Paulo? Precisamos de um mapa e com um mapa virtual na mão estamos feitos, podemos até dirigir em São Paulo usando um GPS... é maravilhoso! O que fizemos? Ao invés de pegarmos um mapa de São Paulo para melhor agir e viver em São Paulo, esquecemos São Paulo e fomos morar num mapa... Nós moramos no mapa do Mundo e não no Mundo. Nós nos movemos no mapa do corpo e não no corpo.

Mosé nos faz refletir novamente sobre a relação da virtualidade e a relação com o corpo. A internet nada mais é que o prolongamento de nossos pensamentos, por esta razão a filósofa a defende como uma ferramenta que pode horizontalizar uma sociedade tão desigual e, mais, criar canais de comunicação que não estejam atrelados a relações de poder, como dito antes. Mas ela deixa bem claro que, se formos morar nessa virtualidade, no pensamento, o corpo adoce, o corpo morre, como estamos matando nosso corpo-planeta. Nesse sentido, conforme afirmou em sua rede social o nosso curador e membro da residência, professor Didico, atuamos em nossa residência como um grupo de poética, política, natural, implantando ali um único grafite sobre as paredes do espaço, durante o tempo

que nos foi dispensado, com o propósito de avigorar a cultura das artes plásticas artesanal, primitiva, orgânica, como as origens das primeiras ações expressivas, comunicativas e de memória da humanidade: da caverna ao asfalto.

E foi nessa toada que realizamos nossa residência, buscando outros modos de viver juntos, afetando, criando, produzindo, refletindo, transformando. Como considerações em fluxo, replico novamente a fala do professor Didico em sua rede social, antes de nossa residência, e que mais parece uma profetização do ocorrido:

Fizemos desta oportunidade um momento de catarse de expurgação das angústias de anos de bico calado, abrindo o verbo, lavando a alma de 500 anos de luta por educação: da colonização ao negacionismo da ciência, nestes dois anos de confinamento, do terrorismo de Estado do Brasil atual. Contra toda forma de aculturação envolveremos a ideia de Tom Zé de “arrastão” no sentido de literalmente abarcar para o trabalho toda informação necessária ou simplesmente desejada, sem restrição, num copia e cola sem escrúpulo, usando assuntos de toda ordem, colagem e montagem, bricolagem, pastiche, aglomeração, reunião de conteúdos diversos, como um ímã de letras formaremos o bolo, o corpo de nossa obra, lógico tudo com muito prazer, a poética do precário a serviço da saúde mental e física dos artistas, da obra, da galeria, do público e da sociedade. Como a formação sedimentar das rochas de sobreposição de camadas, assim como a atmosfera, litosfera, barisfera etc. Atuaremos nesta empreitada por acúmulo, empilhamento, avalanches, furacão, tempestades, assim como a natureza está sendo transformada em “paisagens críticas”, que Nelson Brisac sabiamente sacou dos sites específicos de Smithson, associando-os à ciência nômade, aquela da mistura de saberes entre erudição científica e saberes populares, uma miscigenação de raças como a capixaba e brasileira, que vemos em Canevati no seu “Sincretismos” construído pelo encantamento do autor ao conviver com a composição inter-racial de nosso povo. 📷 FIGURA 04



📷 **FIGURA 04** Fotografia de Renata Apolinário

Referências

- BARROS, M. E. B.; SILVA, F. H. O trabalho do cartógrafo do ponto de vista da atividade. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. (org.). *Pistas do método cartográfico: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Porto Alegre: Sulina, 2014. v. 2, p. 128-152.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MOSÉ, V. *Bate-papo com Viviane Mosé na residência artística Saturação*. 22 mar. 2022. Publicado pelo canal Centro de Artes Ufes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wgb46cntCOQ>. Acesso em: 5 set. 2022.
- STADEN, H. *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

Poéticas da criação em arte pública. Pensamento e práticas recentes em Portugal

José Guilherme Abreu

A arte pública como território específico

No ano de 2010, o Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CI-TAR) da Universidade Católica Portuguesa, onde exerço atividade de investigação, foi convidado pelo executivo da Câmara Municipal de Paredes, para coordenar a implementação do Circuito de Arte Pública de Paredes, o qual visava implantar cerca de vinte peças de arte contemporânea na malha urbana, formando um percurso acessível em permanência ao público.

Concebido pelo arquiteto Belém Lima como um percurso pedonal pelo núcleo urbano, o Circuito de Arte Pública de Paredes surgiu como uma oportunidade rara, na medida em que atribuía à Universidade a responsabilidade da curadoria do projeto, permitindo-lhe definir os meios e os métodos para selecionar artistas nacionais e estrangeiros, assim como obter a colaboração de instituições culturais e artísticas, para a criação obras permanentes ou temporárias para o referido circuito, a par da implementação de formas de participação cidadã, articulando ações com escolas e instituições locais.

Podendo caracterizar-se como uma cidade satélite do Porto, a par de tantas outras, Paredes está integrada na rede de autoestradas do Norte do País, e é servida por uma linha de comboio recentemente modernizada. Encorajado por essas acessibilidades, o município pretendia afirmar a presença da cidade e a pujança da sua economia, baseada na indústria de mobiliário. O Circuito de Arte Pública aparecia, assim, a par de outros, como um instrumento capaz de lhe conferir uma nova imagem de modernidade e de dinamismo.  FIGURA 01

A imagem da Figura 1 ajuda a dar uma ideia das características do urbanismo e da arquitetura da cidade, marcados pelo impacto dos meios de transporte interurbanos e pela construção de uma bordadura de prédios de rendimento em torno do seu centro cívico, encontrando-se o conjunto rodeado de montanhas e serras revestidas de pinheiros e de eucaliptos, em cujos vales e planícies surgem ainda, aqui e ali, os traços de uma economia rural hoje desaparecida, marcada pela agricultura e pecuária familiar de subsistência.

É, portanto, no contexto de uma estrutura urbana e industrial, aliada a uma cultura rural e tradicional que surgirá o Circuito de Arte Pública de Paredes, projeto que, a par de outros, tinha a ambição de colocar Paredes nas rotas do turismo cultural e económico.  **FIGURA 02**

Belém Lima caracteriza o projeto do Circuito de Arte Pública de Paredes, como se segue:

O Circuito de Arte Pública será um museu aberto, usando o património, a paisagem natural longínqua ou as ruas comerciais, como salas de museu. Contra o museu erudito santuário estimula-se o prazer de ver, a experiência da arte, a relação de proximidade artista-observador-espectador. (Abreu e Castro, 2013A, p. 10)

O projeto beneficiou de financiamento europeu e como se pode ver no projeto, a par das obras de arte (pontos vermelhos), visava ainda melhorar o revestimento das ruas e passeios (traçados a azul), culminando com a construção de um Centro Interpretativo e Loja Interativa de Turismo (retângulo vermelho no canto superior direito da imagem), cuja conceção da organização e do discurso expositivo ficou igualmente a cargo do CITAR.

E é por aqui que começo. Na verdade, a organização da exposição permanente do Centro Interpretativo foi uma questão relevante, na medida em que entre a população de Paredes havia um desconhecimento total do que poderia entender-se por Arte Pública.

Discutidas as possíveis estratégias, a par das maquetas das obras enviadas a concurso, ficou a meu cargo expor uma série de definições de arte pública, que através da sua leitura cruzada permitissem esclarecer o visitante do complexo território conceptual que a caracteriza.  **FIGURA 03A, 03B**

Entre as definições escolhidas, seleciono para análise apenas duas. A primeira é uma definição descritiva de largo espectro, que pretende ser consensual. A segunda é uma definição de vincado caráter programático, que afirma uma dada tendência específica.



FIGURA 01 Paredes, vista de Noroeste, 2011. Fonte: Panoramio, <http://www.panoramio.com/photo/4031887>

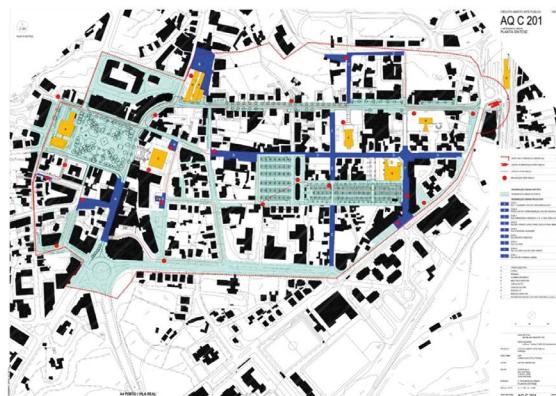


FIGURA 02 Belém Lima (arq.), Projeto do Circuito de Arte Pública de Paredes, 2010



FIGURA 03A CITAR, Exposição Permanente, 2012, Paredes



FIGURA 03B CITAR, Exposição Permanente, 2012, Paredes

Passo a citar a primeira:

A arte pública faz referência às obras de arte originais, utilizando todo o tipo de suporte artístico, para instalação temporária ou permanente, num ambiente exterior ou interior. Acessível a todos, procura enriquecer a comunidade, conferindo um significado particular ao domínio público. (UNESCO, 19-20 maio 2011)

E agora, a segunda:

A arte pública não é na verdade uma forma artística, mas um princípio. Um princípio de melhoria da mudança do ambiente através das artes, utilizando as artes para assistir aqueles que se encontram envolvidos na melhoria da qualidade do ambiente (Parr, 2006, p. 124)

Considero que o pensamento sobre arte pública oscila entre estes dois polos. O primeiro, de carácter mais universal e abrangente. O segundo, de carácter mais programático e restritivo. O primeiro, mais focado nas obras e nos espaços. O segundo, mais focado nos processos e nos resultados. E por aí fora ...

Curiosamente, a pesquisa das definições apresentadas veio a inspirar o desenvolvimento de um estudo mais aprofundado sobre o conceito de arte pública, que culminou na formação do “complexo conceptual de arte pública” (Abreu, 2016, p. 45).

Segundo esta perspectiva, embora a arte pública integre um segmento específico das artes, o mesmo não é passível de se definir, unidimensionalmente, uma vez que a demarcação que o particulariza não se deixa estabelecer a partir de uma distinção única, mas a partir de um feixe de distinções de diferente natureza. A especificidade da arte pública define-se, pois, de acordo um *complexo conceptual*, o qual se concebe a partir de quatro esteios distintos, tal como cito:

Ideário: *a arte pública visa fazer chegar a arte a todos os cidadãos para ajudar a melhorar a sua vida coletiva e a sua evolução cultural.*

Impacto: *a arte pública implica uma postura cívica do artista e provoca um comportamento social do público (apropriação ou rejeição).*

Inclusividade: *a arte pública adequa-se a múltiplos destinatários, técnicas de produção, meios expressivos, linguagens plásticas e formas de expressão, em coabitação pluridimensional.*

Regime: a arte pública resulta de um regime de produção alojerada distinto da restante produção. (Abreu, 2016, p. 45).

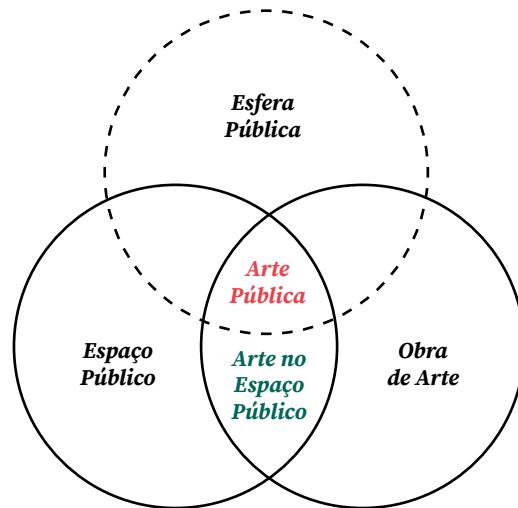
No nosso ponto de vista, portanto, tal como considera Javier Maderuelo, a arte pública não é um estilo artístico ou uma linguagem. Todos os estilos e linguagens artísticas cabem dentro da arte pública. Podendo dizer-se, vernaculamente, que há arte pública para todos os gostos. O que a distingue dos restantes segmentos de produção são antes, por um lado, as particularidades dos objetivos e dos resultados que persegue e, por outro, os métodos e as condicionantes que estão na sua origem. Por isso, mesmo, num outro lugar afirmei que “a arte pública, a priori não existe... logra tornar-se” (Abreu, 2015, p. 168). Ou seja, só pode verdadeiramente falar-se de arte pública, quando de facto estão presentes os quatro aspetos que definem o seu complexo conceptual.

A curadoria do Circuito de Arte Pública de Paredes teve presente, portanto, o aspeto pluridimensional referido, mas para mais facilmente o explicitar perante o público, começámos por nos referir aos conceito de arte pública, não em termos absolutos, na lógica de uma enunciação, mas antes em termos relativos, na lógica de uma delimitação. Essa delimitação deu origem ao diagrama que se segue.  **FIGURA 04**

Este diagrama foi usado, inicialmente, no programa de palestras que foram organizadas para mobilizar a população de Paredes, para o projeto. A nossa preocupação era então mostrar a diferença existente entre *arte pública* e *arte no espaço público*, relacionando a primeira com o envolvimento ativo da *esfera pública*, na medida em que aqui o trabalho artístico visa estabelecer, em maior ou menor grau, interações com o público, enquanto na segunda o mesmo não visa esse envolvimento, concebendo-se apenas como uma exposição de obras de arte, que se deslocavam assim das galerias do museu para os arruamentos da cidade.

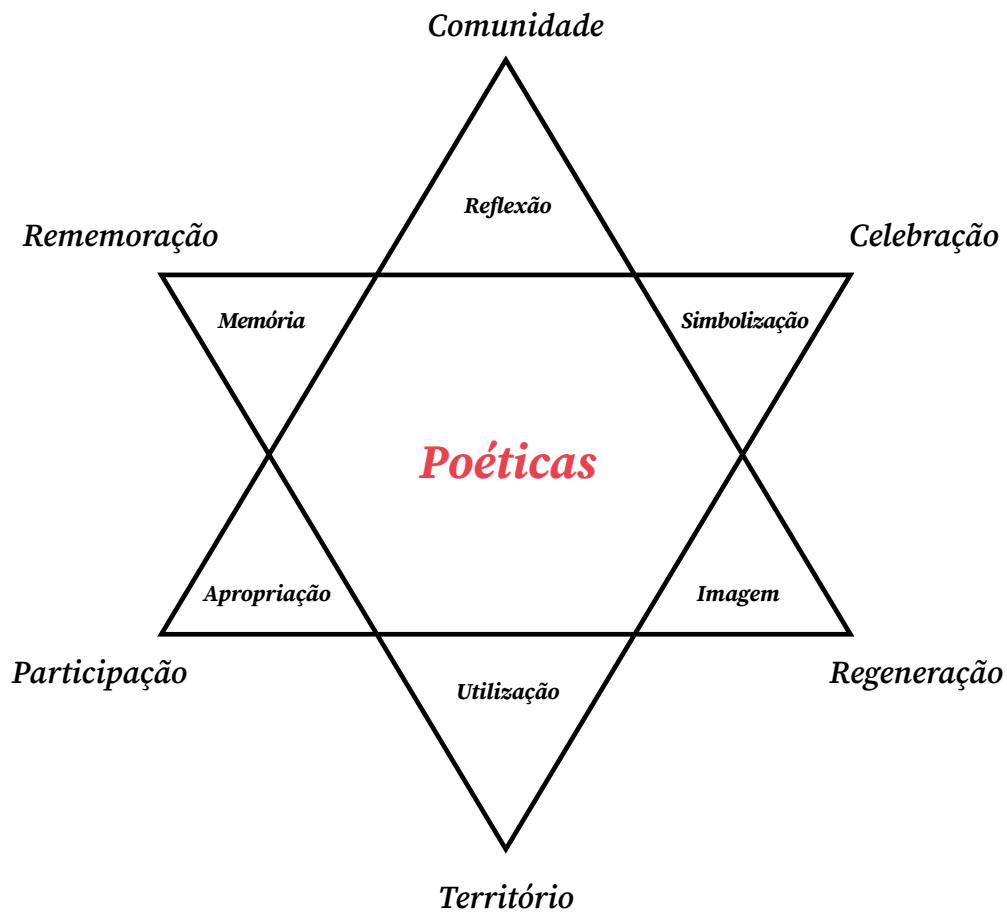
Poéticas depuradas da arte pública

Partindo de casos exemplares, podemos analisar as poéticas depuradas da arte pública. Por poéticas depuradas, pretendemos traduzir as práticas artísticas que se orientam num sentido de criação/intervenção dominante. No sentido oposto,



 **FIGURA 04** Modelo conceptual do Circuito de Arte Pública de Paredes

designaremos de poéticas híbridas, aquelas que cruzam ou combinam diferentes poéticas depuradas.  **FIGURA 05**



 **FIGURA 05** Poéticas da Arte Pública

Concebido a partir de uma visão dialética, o esquema apresentado é meramente exploratório, tendo como polaridades extremas, coroando o seu campo específico, temos, de um lado, o *Território* e, do outro, a *Comunidade*, definindo-se, o primeiro, como o seu substrato natural, constituindo-se, por sua vez, o *Património*, como subproduto cultural desta.

No interior dos triângulos que formam as seis pontas da estrela, encontram-se as principais poéticas da arte pública, distribuídas segundo dois planos. No plano inferior, conotadas com o *Território*, encontra-se a tríade das poéticas que emanam do mundo exterior e objetivo: *imagem, utilização e apropriação*. No plano superior, relacionado com a *Comunidade*, encontra-se a tríade de poéticas que emanam do mundo interior e subjetivo: *memória, reflexão e simbolização*.

Em torno do *Território* desenvolvem-se as práticas artísticas da arte pública que se encontram relacionadas, por um lado, com a *regeneração* de zonas degradadas da cidade industrial e, por outro, com o *empoderamento* dos cidadãos.

Os programas de regeneração urbana são aqueles em que a arte pública desempenha um papel mais notório, senão mesmo espetacular, e estão por isso relacionados com grandes operações urbanísticas de transformação de zonas degradadas em novos espaços aprazíveis, como foi o caso da Expo'98/Parque das Nações, em Lisboa (Ferreira et al., 1998), Villa Olímpica, 1992, em Barcelona (Martorell, 1990), Cardiff Bay Barrage, 1987 (Cardiff Bay, 2000), ou Battery Park City (Savitch, 1988). Estas operações, apesar dos melhoramentos introduzidos, muitas vezes com o recurso a novas e mais verdes tecnologias, tendem a ser, no entanto, intervenções especulativas, destinadas a atrair vultuosos investimentos, sendo deslocados os residentes originais – gentrificação – a fim de alojar residentes mais opulentos, atraídos, por um lado, pela qualidade de espaços públicos de exceção que traduzem a nova imagem da cidade e, por outro, como potenciais consumidores dos serviços criados.  **FIGURA 06**

Paralelamente a estas operações de vulto, e servindo de contraponto, desenvolvem-se no plano oposto poéticas alternativas que, apesar de ainda relacionadas com o território, visam o empoderamento dos cidadãos. Foi esse o caso do projeto *Lisboa Capital do Nada*, Marvila, 2001, (Caeiro, 2001) que teve como ponto



 **FIGURA 06** Jorge Vieira, Homem Sol, 1998, aço corten, Parque das Nações, Lisboa



 **FIGURA 07** Fernanda Fragateiro, O paraíso é um lugar onde nada acontece, 2001, urbanização Pantera cor-de-rosa, Lisboa

ajardinado junto ao conjunto de habitação social Pantera Cor-de-Rosa, projetado pelo arquiteto Gonçalo Byrne, no qual o arranjo dos espaços exteriores previsto no projeto não tinha sido concluído. Desenvolvido a partir do pressuposto “segundo o qual a cidade deve ser desenhada com a participação das pessoas [...] a artista e os moradores tentaram resolver problemas e ultrapassar obstáculos em conjunto” (Caeiro, 2001, p. 189), tendo assim criado uma espaço ajardinado concebido como desenho urbano participado.  **FIGURA 07**

Já no âmbito da performance efémera, ocorreu a formação de um cordão humano com cerca de quatro mil pessoas que à volta da freguesia de Marvila, uniram “simbolicamente o casco novo e o casco velho da freguesia e assim as diferentes realidades sociais de cada bairro” (Caeiro, 2002, p. 118).

Pode, portanto, dizer-se que o projeto *Lisboa Capital do Nada* visou formas de *empoderamento* das populações, na medida em que estas, juntamente com os artistas e as autoridades públicas locais – Câmara de Lisboa – chamaram a si a discussão e resolução de problemas comuns.

Outras poéticas denotando menor grau de empoderamento, mas não manifestando interesse coletivo menor, são aquelas em que os cidadãos são convocados enquanto utilizadores. É o caso de obras do tipo mobiliário urbano, ou outras estruturas para o lazer, como bancos de jardim, gazebos, miradouros, passadiços, parques de merendas, pontes pedonais, paragens de autocarro, etc., que não tendo o impacto das operações de regeneração urbana que mobilizam vultuosos capitais, e que resultam de consórcios de investidores privados, são de grande utilidade para os cidadãos, já que prestam um valioso serviço, quer em espaço urbano, quer em espaço natural. Apesar de serem intervenções bem mais modestas, localizadas muitas vezes situadas em espaços recônditos, ainda assim podem

de aplicação o território de Marvila: a periférica e desqualificada freguesia de Lisboa que, ironicamente, confina com o Parque das Nações!

No âmbito desse projeto, foram desenvolvidas ações que levaram à criação quer de obras permanentes, quer à realização de performances efémeras. Em ambos os casos, contudo, colocando sempre no foco a discussão e, quando não, na superação, de problemas sociais.

Foi o que sucedeu com a criação de um espaço

propiciar momentos de comunhão poética com a natureza e com a paisagem, e que por isso ajudam a eliminar o *stress*

induzido pela competitividade da vida moderna.

Um exemplo de intervenções situadas em espaço natural é o Caminho da Fonte Velha, em Belver, situada no concelho de Gavião, distrito de Portalegre, ocupando a margem norte do rio Tejo, perto da fronteira com Espanha (Piteira, 2004).

Apesar de nestas páginas não caber um estudo desenvolvido, importa referir que, apesar da modéstia da intervenção, para nós, o *Caminho da Fonte Velha* pode ser considerado um dos mais notáveis programas de arte pública em Portugal, na medida em que articula com originalidade, inteligência e esmero estético diferentes disciplinas técnicas e artísticas, aliando de forma notável tradição e modernidade, conservação e restauro e escultura contemporânea, arquitetura paisagista e desenho urbano, ou seja, criando uma verdadeira poética.  **FIGURA 08, 09, 10, 11, 12, 13, 14, 15**

Trata-se de uma intervenção modesta, porque os artistas tiveram a preocupação de integrar a sua obra no muro pré-existente, em vez de as implantar como peças autónomas. Além da originalidade da opção que por sua vez promove o “diálogo” entre o muro de pedra seca das construções rurais e a obra escultórica moderna, tem a vantagem de assim evitar a colocação de obstáculos à deambulação pelo percurso, criando um inesperado espaço expositivo em ambiente natural. Espaço expositivo *sui generis*, pois ao invés do museu aqui o utilizador não é impedido de tocar as peças, e além disso pode ainda desfrutar de espaços de utilização funcional, como o parque de merendas e respetivas estruturas de apoio (ponto de água e grelhas para churrasco) ou o miradouro com bancos à sombra para repouso e contemplação.

Aqui, o público não é remetido para nenhum espetáculo de deslumbramento, que o remete para um papel passivo. Ao contrário, a sensação que prevalece é a da descoberta não de um lugar igual a tantos outros, mas de um verdadeiro *lugar antropológico* (Augé, 1992). Um lugar identitário que propicia uma comunhão com a natureza e através de la de um encontro consigo mesmo e com as suas raízes mais ancestrais.

Prosseguindo com o mapa das poéticas da arte pública contemporânea em Portugal, importa agora transitar do plano da vivência do *Território* para o plano da vivência da *Comunidade*.



FIGURA 08 Fonte Velha antes da intervenção, Belver



FIGURA 09 V. Ribeiro e S Piteira, Fonte Velha, 2004, Belver



FIGURA 10 Igreja de Belver, Caminho da Fonte Velha, 2004



FIGURA 11 R. Matos, *Crucificação*, 2004, Caminho da Fonte Velha



FIGURA 12 S Piteira, Sem título, 2004, Caminho da Fonte Velha



FIGURA 13 R Matos, *Cabeça de cavalo*, 2004, Caminho Fonte Velha



 **FIGURA 14** J Pé Curto, Serpente, 2004, Caminho da Fonte Velha



 **FIGURA 15** V. Mestre, Parque de merendas, 2004, C. da Fonte Velha

Nesta nova tríade, destacam-se as poéticas da *rememoração*, da *celebração* e da *reflexão*, todas elas colocando o foco na dimensão interior ou, se se preferir, transcendental. Pela rememoração, mantêm-se vivos, no plano subjetivo, os factos e as figuras que ao longo dos tempos geraram o legado identitário de uma dada Comunidade. Pela celebração, reinventam-se os ritos e cerimoniais que atualizam a gestação dessa mesma identidade, pela criação/adoção de novos símbolos, novos valores e novos aspetos. Pela reflexão, toma-se consciência dos aspetos errados ou obsoletos da Comunidade, denunciando práticas e gerando propostas para melhorar, corrigir ou descartar valores e práticas condenáveis.

Relativamente às poéticas da rememoração, importa observar que as mesmas se encontram fundamentalmente conotadas com as funções da estatuária, pelo que tendem a ser residuais as interpretações contemporâneas deste segmento. Mas ainda assim existem expressões contemporâneas, normalmente conotadas com a rememoração de circunstâncias dramáticas ou traumáticas, materializadas em memoriais. É o que sucedeu com a implantação da *Peça Escultórica Evocativa da Libertação dos Presos Políticos de Caxias*, da autoria do escultor Sérgio Vicente, inaugurado em 2020, junto ao Estabelecimento Prisional de Caxias, onde estiveram presos, até à *Revolução dos Cravos*, muitos dos resistentes à Ditadura do Estado Novo, que foram libertados em 26 de abril de 1974, na madrugada do dia a seguir à Revolução.  **FIGURA 16, 17**



FIGURA 16 S. Vicente, Libertação Presos políticos, 2020, Caxias



FIGURA 17 S Vicente e URAP, Memorial Presos políticos, 2020, Caxias

A obra é formada por uma peça escultórica em aço *corten* que alude à libertação dos presos políticos, cuja totalidade ascendeu a 9245 homens e 785 mulheres, como no local se refere, sobre o outro elemento da instalação: um percurso pedonal formado por lajes inscritas.

Inaugurada em 2020, a obra rememora dois aspetos distintos. Por um lado, é uma escultura abstrata que alude, metaforicamente, à libertação dos presos políticos, pelo movimento simultaneamente ascendente e divergente de um punhado de linhas que partem de um ponto comum e que se afastam, segundo diferentes rumos. Por outro, é um memorial formado por um percurso pedonal formado por lajes de pedra, sobre o qual figuram legendas contendo informação histórica e dados cronológicos sobre a detenção de presos políticos durante a ditadura do



FIGURA 18 JP Croft, Capela do Calvário, 2012, aço polido, Paredes



FIGURA 19 Saída do Compasso, Páscoa de 2016, Paredes

Estado Novo, em Portugal, informação essa fornecida pela União dos Resistentes Antifascistas Portugueses (URAP).

No que se refere à celebração/atualização de novas práticas e ritos coletivos, importa referir aqui a intervenção de José Pedro Croft na Capela do Calvário, em Paredes.

Integrada no Circuito de Arte Pública de Paredes, a peça de José Pedro Croft constitui uma das raras intervenções de escultura pública contemporânea que além de estabelecer uma relação de proximidade espacial e estética com a esfera do sagrado, chega ao ponto de integrar na intervenção componentes celebrativas da liturgia cristã, manifestando-as de forma original e artística, a partir de pressupostos estéticos contemporâneos. **FIGURA 18, 19**

Senão vejamos. Tirando partido da alusão ao tema Calvário, associado ao nome da Capela e, a partir daí, ao nome da própria rua, a intervenção de Croft teve como pressuposto inicial a antiga prática litúrgica do *velatio*, tornada facultativa após a reforma conciliar do Vaticano II, segundo a qual as imagens de Cristo e dos Santos eram veladas, a partir do V Domingo da Quaresma, para serem desveladas no Sábado de Aleluia, anunciando já a Ressurreição.

Basicamente, o *velatio* constitui uma preparação – luto – para a paixão de Cristo. E é nesse sentido que é concebida a intervenção, como o autor descrevendo a sua peça explica:

Trata-se de uma intervenção escultórica a dois tempos – uma permanente e outra durante três dias por ano – concebida a partir do espaço da Capela e do nome “Senhor do Calvário”: I- Instalação permanente de um espelho de 3x5 metros apoiado na fachada lateral da Capela e nas escadas de acesso à mesma. É uma duplicação parcial da fachada e memória da outra parte da intervenção.

II- Na Sexta-feira Santa serão instalados painéis negros que cobrirão a porta da Capela, as janelas, o altar lateral e a porta interior. No Domingo de Páscoa, estas elementos serão substituídos por painéis idênticos de espelho. (Abreu e Castro, p. 61)

A dualidade da instalação é enfim explicitada pela placa de ferro adocada ao edifício da Capela do Calvário, placa essa que do lado de dentro exhibe uma superfície espalhada, metaforicamente aludindo à luz interior que encerra a própria vida.

Mas há mais. Para lá dos pressupostos conceptuais e estéticos, esta peça relaciona-se ainda estreitamente com a liturgia, na medida em que no Domingo da Ressurreição, todos os anos sai da Capela do Calvário uma procissão – o *Compasso* – que atravessa o núcleo urbano, cobrindo a distância entre a Capela do Calvário e a Igreja Matriz de Paredes. Procissão essa que se documenta na fig. 18, onde também se podem observar as superfícies espelhadas que exibem agora as portas e janelas da Capela do Calvário.¹

Convidado a pronunciar-se sobre a presente obra, José Pedro Croft refere:

Este trabalho vem no seguimento dos anteriores. No entanto, é a primeira vez que concebo uma obra a dois tempos. Também é a primeira vez que, de uma forma explícita, trabalho sobre a “morte e ressurreição” ou a passagem das “trevas à luz”, da ausência à plenitude. (Abreu e Castro, p. 61)

A intervenção de José Pedro Croft define-se no âmbito de um entendimento pós-minimalista da escultura. Em vez da estrita linguagem das formas puras, em vez da literalidade dos materiais e das texturas, em vez dos ciclos e dos ritmos combinatórios das variações livres, nos interstícios destes exercícios ocorrem

.....
¹ O registo integral da cerimónia, pode ser acedido aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=XMvwCkR426c>

registos semânticos, que se não são narrativos (no sentido denotativo) encerram um mundo de conotações. Conotações desde logo espirituais.

A obra seguinte, com que encerramos o presente excuro, e que de certa forma o coroa, é a *Mandala da Paz*, de Alberto Carneiro. Uma obra ímpar, no contexto da arte pública. A Mandala é uma referência constante e central da obra artística de Alberto Carneiro, sendo a *Mandala da Paz* de Paredes uma das suas realizações mais completas.

Mandala em sânscrito significa “círculo”, sendo que do ponto de vista formal as mandalas visuais são constituídas por um quadrado com quatro portas delimitadas por um círculo que convergem para um ponto central, tendo cada porta a forma de um T.

Como símbolo, a mandala visa a relação do homem com o cosmos. No budismo Vajrayana, a mandala é descrita como uma paisagem da “terra do Buda” ou da “visão iluminada de Buda”.

Num estudo mais aprofundado sobre esta obra, procurando sintetizar o significado da Mandala, designadamente no âmbito do trabalho artístico de Alberto Carneiro, referimos: “A mandala representa enfim um espaço transcendental separado e protegido do mundo exterior – *samsara* – impuro e impermanente, sendo vista como um “*lugar de Nirvana e paz*”, ou seja, como uma residência sagrada. (Abreu, 2015, p. 88)

É precisamente o seu uso como instrumento para a meditação que nos leva a incluí-la nas poéticas da arte pública que visam constituir-se como instâncias para a reflexão.  **FIGURA 20, 21, 22**

A fim de se obter uma leitura completa da obra, transcrevemos a planta da peça, feita a partir de um desenho elaborado pelo próprio artista (Figuras 20 e 21).

O *leitmotiv* da peça é, portanto, a simbiose “ARTE-VIDA”, como se encontra grafado, em baixo-relevo, sobre as vinte e quatro lajetas retangulares de granito polido que emolduram a mandala. Na parte interior do círculo da mandala, sugerido pelos quatro colunelos triangulares de granito que assinalam as “portas de entrada” da mandala e cujo rebordo exterior é de recorte circular, apresenta-se um quadrado formado por vinte e cinco quadrados também de granito polido, cujos vértices se encontram alinhados com os vértices das “portas de entrada” da mandala, sendo que sobre as placas que se encontram junto às “portas”, se encontram grafados, também em baixo-relevo as expressões “ARTE-VIDA” e “NATURA-CULTURA”, em oposição diametral: as duas primeiras segundo o eixo transversal

da mandala; as outras duas segundo o seu eixo longitudinal. No quadrado central, figura a palavra SER, grafada simultaneamente na horizontal e na vertical, assinalando o *quiasma* ontológico gerador da integração das quatro expressões.



FIGURA 20 Alberto Carneiro, Mandala da Paz, 2012, oliveiras, terra, erva, granito, vidros, bronze, Casa da Cultura, Paredes

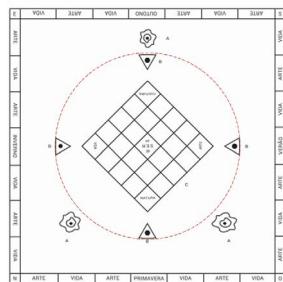


FIGURA 21 A. Carneiro, Planta, 2012, desenho de R. Abreu



FIGURA 22 A. Carneiro, Mandala da Paz, 2012, granito, vidro, bronze pormenor

Além da simbiose ARTE-VIDA. Além da integração NATURA-CULTURA que a simbiose anterior possibilita, aludindo aos ciclos do tempo, a *Mandala da Paz* contém ainda grafadas em baixo-relevo as expressões PRIMAVERA-VERÃO-OUTONO-INVERNO, sobre as quatro lajetas centrais da moldura exterior da mandala, enquanto, nos quadrados que formam os vértices da mesma moldura figuras as letras N-S-E-O, aludindo aos pontos cardiais.

Finalmente, no topo de cada uma das “portas de entrada”, figuram gravados sobre cada um dos óculos circulares de vidro os quatro elementos FOGO-ÁGUA-TERRA-AR, enquanto nas concavidades talhadas sobre o granito figuram reproduções em bronze de pedaços de ramagens de árvore. Na parte interior do vidro, durante o tempo frio, acumulam-se gotas de água, por condensação, havendo um respiro que serve para drenar o excesso acumulado.

Apesar de não ter sido a última obra a ser implantada, visto a peça *Três metáforas de árvore, para uma árvore verdadeira*, executada na Cooperativa dos Pedreiros, e inaugurada no Porto, em 2017, por causa da grave doença que acometeu o artista ainda antes da finalização da *Mandala da Paz*, foi esta a sua derradeira criação, não só por ter sido a última integralmente projetada, executada e instalada pelo artista, mas sobretudo por esta constituir o testamento estético do autor, como o nome da obra subliminarmente o denota.  **FIGURA 23, 24**



 **FIGURA 23** A. Carneiro, Implantação, 2012



 **FIGURA 24** Alberto Carneiro, Implantação da Mandala da Paz, 2012, verificação das medidas

As imagens da implantação das árvores da Mandala da Paz nos jardins da Casa da Cultura de Paredes, mostram como aquela instalação obedeceu a uma geometria rigorosa. As distâncias assinaladas na planta antes reproduzida, foram meticolosamente respeitadas, já que as mesmas obedecem a valores que mais do que apenas rigorosos são simbólicos.

Senão analisemos a sua estrutura numerológica:

- 32 elementos no espaço interno (25+4+3)
- 32 placas na moldura exterior (7x4+4)
- 64 elementos no total (32+32)
- 64 é o número de combinações do ADN
- 64 é o número de combinações do Y-Ching

Será coincidência? Pode, de facto, ser. Coincidência, ou melhor, como diria Carl Jung, sincronicidade, o que não é de todo a mesma coisa!

Acontece, no entanto, que sendo a conjugação ARTE-VIDA o *leitmotiv* da obra artística de Alberto Carneiro – e não só desta peça – fica difícil ignorar que o ADN constitui a estrutura química da própria vida, e que a vida se constrói através das sessenta e quatro combinações das quatro bases azotadas que fazem as pontes entre a dupla hélice do ADN.

Convidado a comentar a presente obra, Alberto Carneiro referiu:

Esta escultura é parte integrante das minhas criações passadas e futuras. Aborda os conceitos de essenciais da minha obra como se pode deduzir pelas palavras inscritas na escultura. Nada do que concebo como arte deixa de refletir sobre os meus envolvimentos profundos com a vida enquanto cultura no lato senso das ideias e significações. (Abreu e Castro, 2013A, p. 28)

Tudo isto pode tornar-se, portanto, matéria para reflexão. Reflexão profunda e espanto, quando não encantamento, pois ao encaminhar o pensamento por aí, somos levados a concluir que a arte é sábia. Ou melhor, sibilamente sábia.

Tentando sintetizar, num outro local, concluímos:

A Mandala da Paz é um manifesto, na medida em que inscreve e instaura a presença da totalidade no espaço da vida, com a autenticidade e a legitimidade que só a arte detém. Uma arte genuína e integral, onde o natural, o artificial, o material e o espiritual se cruzam, na cartografia transcendental da unidade da

obra com a totalidade do cosmo, pelo curto-circuito iluminante que estabelece e mantém a ligação da terra com o céu. (Abreu, 2015, p. 105)

Na Mandala da Paz, está presente, portanto, um sentido de sacralidade. Uma sacralidade que emana da sacralidade da própria vida, e que nesse sentido talvez possa considerar-se uma sacralidade existencial, se considerarmos a existência não no sentido temporal, da mera duração, mas no sentido ontológico da indagação das origens.  **FIGURA 25**

Poéticas híbridas da arte pública

Como já referimos, muitos autores em vez de desenvolverem a criação artística num sentido depurado, preferem conjugar diferentes poéticas, concebendo a sua obra pelo cruzamento ou pela intercessão de linguagens.

Começando pelo vértice do *Território*, é o caso da escultura *She Changes*, da autoria de Janet Echelman, implantada em 2005, no Porto, junto a Matosinhos.²

FIGURA 26

Concebida, como uma peça de grande impacto visual, a mesma insere-se, assim, no âmbito das poéticas da imagem que normalmente se relacionam com as grandes operações urbanísticas de regeneração urbana, como já vimos, com o caso da escultura *Homem-Sol*, de Jorge Vieira, implantada na Expo'98-Parque das Nações, em Lisboa.  **FIGURA 27**

She Changes, contudo, é mais do que isso. Além do impacto visual e monumental da sua imagem, a escultura é ao mesmo tempo uma homenagem às tradições marítimas e piscatórias de Matosinhos, cidade cujo passado recente foi pesadamente marcado pelo desenvolvimento da indústria conserveira. De facto, até às recentes operações de regeneração urbana, a frente ribeirinha de Matosinhos, hoje convertida uma zona residencial de luxo, foi massivamente ocupada por instalações industriais de transformação e conservação de peixe, algumas bastante poluentes, em termos atmosféricos.



 **FIGURA 25** Alberto Carneiro, Inauguração da Mandala da Paz, 2012, Casa da Cultura de Paredes, Paredes

.....

² Ver vídeo da sua instalação aqui: <https://www.echelman.com/project/she-changes/>



FIGURA 26 Janet Echelman, *She Changes*, 2005, ferro pintado e rede, Prç Cidade de S. Salvador, Porto-Matosinhos



FIGURA 27 Janet Echelman, *She Changes*, 2005, ferro pintado e rede, Prç Cidade de S. Salvador, Porto-Matosinhos

A homenagem à atividade marítima decorre, desde logo, da utilização da rede de pesca como material da escultura. Além do material, a própria forma orgânica da escultura invoca o mar, não sendo por acaso que a designação popular da escultura é *A Anémoma*.

Mas não só. Além da homenagem às tradições marítimas e piscatórias de Matosinhos, *She Changes*, oferece ainda um recinto relativamente protegido que é usado por grupos de jovens para organização de convívios e picnics.

Por tudo isto, podemos concluir que *She Changes* se concebe na intercessão das poéticas do Território, centradas na *imagem*, em articulação com as operações de Regeneração Urbana, com as poéticas da Comunidade, com as poética da Comunidade, centradas na *simbolização*, incorporando, ainda, as poéticas da *utilização*, factos que demonstram o seu carácter híbrido.

Concebendo-se, igualmente, a partir de uma poética híbrida, a peça *Caixa de Música*, da autoria de José Vasco Carvalho é uma escultura de realidade aumentada que se encontra inserida no Circuito de Arte Pública de Paredes. **FIGURA 28**

A conceção desta peça, teve, portanto, a ver, por um lado, com a Comunidade, na medida em que sendo a magnificação de uma caixa de música, a mesma relaciona-se com o edifício junto ao qual se encontra implantada que é a Academia de Música de Paredes.

Além disso, enquanto peça de realidade aumentada, a *Caixa de Música* é uma obra interativa que permite obter as imagens e os sons de uma caixa de música

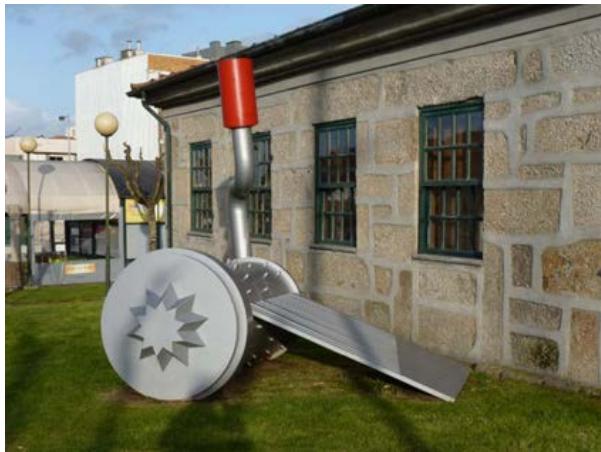


FIGURA 28 J V Carvalho, Caixa de Música, 2012, ferro pintado, realidade aumentada, Academia de Música de Paredes, Paredes



FIGURA 29 J V Carvalho, Caixa de Música, 2012, ferro pintado, realidade aumentada, Academia de Música de Paredes, Paredes

em movimento, através da ativação de uma aplicação desenvolvida para *hi-pad's*, *hi-phone's* ou *smart-phone's*, que depois de descarregada a partir de um *QR code* existente no local, permite observar a peça em movimento, a partir de três pontos de vista distintos, marcados sobre o solo. **FIGURA 29**

Finalmente, a composição musical que se ouve na referida aplicação é o *Hino da Alegria*, que constitui o último andamento da 9ª Sinfonia de Ludwig van Beethoven. A escolha desse trecho foi inspirada pelo desenho do pavimento em calçada à portuguesa, frente à Academia de Música, o qual reproduz os primeiros compassos da partitura de Beethoven.

De resto, inicialmente fazia parte dos pressupostos conceptuais da peça, que no âmbito da sua atividade formativa a *Academia de Música de Paredes*, os alunos (ou professores) compusessem peças para a *Caixa de Música*, permitindo-se assim a renovação regular dos trechos reproduzidos, ideia que, devido a dificuldades técnicas, não chegou a concretizar-se.

Convidado a pronunciar-se sobre a presente peça, o autor referiu:

A peça ao usar a tecnologia apropria-se da sua envolvente e adapta a realidade do espectador através da aplicação móvel de realidade aumentada. Esta aplicação

funciona como ligação entre realidades, a realidade física do espaço – um representação de uma caixa de música imóvel – e uma realidade virtual, onde a caixa de música se move e gera som, como esperaríamos de qualquer caixa de música. Através da escultura, o espaço público transforma-se em influência para a esfera privada de uma aplicação móvel que usa as potencialidades de um telemóvel ou de um tablet pessoal para a construção de uma nova realidade envolvente. (Abreu e Castro, 2013B, p. 3)

A *Caixa de Música* concebeu-se, portanto, no âmbito das poéticas da Comunidade, visando a intercessão da esfera da celebração com a esfera da utilização. Celebração, pela articulação com academia de música local, e utilização pela participação ativa do observador que assim prolonga a interação com a peça, para lá da mera observação passiva.

O último exemplo que destacamos, é a peça *Funny Games* da autoria do escultor luso-francês Didier Fiúza Faustino, que se encontra implantada junto ao Tribunal Judicial de Paredes.

Trata-se de uma peça algo provocatória, na medida em que se concebe como uma espécie de “bouquet de três forcas”, implantado junto ao Tribunal de Paredes. A intenção do artista, no entanto, não é a de afrontar a Justiça portuguesa. Ao contrário, a intenção é homenageá-la, como refere:

Funny Games é uma deslocada homenagem prestada ao primeiro País a ter abolido a pena Capital, em 1867. Nesta proposta, o cadafalso acede a um outro estatuto, como se a funesta estrutura, marcada pela sua obsolescência no âmbito das nossas democracias, tivesse legitimidade para ultrapassar a sua utilização tradicional passando a ter uma nova função. Devolvido aqui à sua definição mecânica, o dispositivo é desativado para se tornar no confronto anódino do terreno de jogo. (Abreu e Castro, 2013A, p. 47)

Adotando o mesmo título do filme de Michael Haneke, de 1997 (com remake de 2007), *Funny Games*, tal como o filme, visa constituir-se como uma reflexão sobre a violência, concebendo-se assim, no cruzamento das poéticas para a reflexão com as poéticas para a utilização, ao potenciar, ao mesmo tempo, o seu uso anódino, como um divertido e gracioso jogo infantil, jogo esse que se confunde aqui, metaforicamente, com o subtil jogo, afinal, das poéticas da arte pública, que não constituem senão a instância mais explícita do jogo de espanto e de interpelação da arte contemporânea, através do qual esta visa seduzir (de novo) o público.

Considerações finais

Antes de finalizar, importa reconhecer que o estudo realizado não esgota as poéticas da arte pública, que são como é óbvio inesgotáveis, como é tudo o que se relaciona com a arte.

Ficou, irremediavelmente, de fora, o estudo das linguagens mais complexas das poéticas experimentais, que tendem a escapar às malhas de uma análise mais sistemática.

Nas franjas da experimentação, inscrevem-se hoje, por exemplo, peças tridimensionais – esculturas – que são colocadas no espaço público de algumas metrópoles mundiais. Tal é o caso de Sofia: uma estátua colocada junto ao Elevador de Santa Justa em Lisboa.  **FIGURA 30**



 **FIGURA 30** Superlinox, Sofia, 2022, Elevador de Santa Justa, Lisboa

Considerada pelo seu autor como uma “oferenda”, o “incógnito artista setubalense, que dá pelo nome de Superlinox, já colocou dezenas de esculturas nas ruas das cidades, na sua maioria em Setúbal, a sua terra-mãe. Mas em Lisboa já foram achadas 19 esculturas de Superlinox. Falámos com ele por chat e por email, mas ainda não sabemos quem é” (Lobo, 2022, p. 1).

Eis como o autor, se refere à sua extensa obra:

No total, já fiz 36 oferendas. Em Lisboa, 19. Em Setúbal, permanecem três esculturas. *Fresh Air Urgency* (2021) permanece em cima de um dos muros da estação de comboios, a refrescar o espírito dos setubalenses entediados. *O Carlos* (2021) voltou a aparecer e continua instalado na polémica “fonte do Ovo”, na rotunda do Hospital de São Bernardo, a controlar as águas da fonte e a alertar os setubalenses para o problema do sonambulismo. *A Carta à Juventude* (2022) permanecerá no pátio interior da Escola Secundária Dom Manuel Martins – foi a primeira obra feita por encomenda. Em Lisboa, a invasão dos monólitos, durou o tempo que estava previsto durar: pouco. *O espírito festivo da Liliana* (2021) e *a irreverência do Puto Rasta* (2021), também não lhes permitiu ficarem muito tempo no mesmo sítio – duraram apenas um dia. Permanecem os irmãos Melnyk, sob os cuidados da Escola Básica *O Leão de Arroios*; permanece a *Margarida* (2021), uma rapariga hipster, junto a *Repsol do Casal Ventoso*; *Presente para a Poesia a alegrar o ambiente do Chiado e do Pessoa*; e a *Sofia*, uma diva que não suporta migalhas, permanece confiante junto ao *Elevador de Santa Justa*, no Chiado (Lobo, 2022, p. 2)

Não podíamos deixar de nos referir às poéticas experimentais, como a das “oferendas” que o seu autor qualifica justamente, nem de propósito, de “investimentos poéticos”.

Creio que esta expressão poderá ser a chave para uma primeira interpretação: investimento poético, portanto, no público. O recurso a uma cor vistosa, a pose algo atrevida de manequim de montra de loja de vestuário feminino, empunhando um inesperado aspirador de mão, e exibindo um barroco penteado do séc. XIX, fazem desta peça um malabarismo de ruidosos contornos destinada a não passar despercebida.

Retirando-lhe o investimento, fica a poética. A poética da oferenda. Talvez por aqui a peça possa salvar-se. Uma arte gratuita? E por que não? Desde que não seja no duplo sentido da palavra.

Referências³

Abreu, J.G., 2015, Raymond Abellio. *Caminhada para o Conhecimento*. Paris: Nota de Rodapé

.....

3 Por opção editorial, manteve-se a formatação original do texto para as referências.

- Abreu, J.G., 2016, A Arte Pública e as suas Especificidades. In, Martín, M.A.C., (Ed.) Ciudad y Artes Visuales, Madrid: Universidad Complutense.
- Augé, M., 1992, Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris: Le Seuil
- Caeiro, M. et al., 2001, Lisboa, Capital do Nada. Marvila 2001, Lisboa: Associação Extramuros
- Cardiff Bay Arts Trust, 2000, Decade: 10 Years of Art and Regeneration: Cardiff: Cardiff Bay Arts Trust,
- Castro, L. (coord), 2013A, Circuito de Arte Pública de Paredes, Paredes: Câmara Municipal de Paredes
- Castro, L. (coord), 2013B, Intervenções Efémeras e Instalações Temporárias, Paredes: Câmara Municipal de Paredes
- Pinto, A. M., Ferreira, A. M., 1998, Arte urbana / Urban Art, Lisboa: Parque EXPO'98
- Lobo, R. L., 2022, Superlinux o artista mistério, deixou 'Sofia' no Elevador de Santa Justa, In, TimeOut, 5 de julho de 2022. URL: [https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/superlinux- o-artista-misterio-deixou-sofia-no-elevador-de-santa-justa-070522](https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/superlinux-o-artista-misterio-deixou-sofia-no-elevador-de-santa-justa-070522)
- Martorell, J. et al, 1990, La Villa Olímpica, Barcelona 92: arquitectura, parques, puerto deportivo, Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Parr, C. (2006). Public Art: Its role as a medium for interpretation, In, AA.,VV. Hems, Alison & Blockey (2006), Heritage Interpretatio. New York. Routledge.
- Piteira, S., 2004, Intervenções de Escultura na Transformação dos Espaços Públicos em Portugal. O Caminho da Fonte Velha, em Belver, In, @pha.boletim nº 4, APHA.
- Savitch, H. V. 1988. Post-Industrial Cities: Politics and Planning in New York, Paris and London. Princeton, N.J.: Princeton University Press
- UNESCO, 2011, Colloque international "Quel destin pour l'Art Public? Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO et la Communauté d'agglomération de Cergy-Pontoise, Cergy-Pontoise, 19-20 mai 2011

Infografia

- Arte Urbana Parque das Nações: https://www.jf-parquedasnacoes.pt/p/visitar_arte_urbana
- Janet Echelman, *She Changes*: <https://www.echelman.com/project/she-changes/>
- José Pedro Croft, Capela do Calvário: <https://www.youtube.com/watch?v=XMvwCkR426c>



Os Mapeamentos em Grelha como modelo de análise das Ego-Cidades, no desenvolvimento do projeto “Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais”

Rui Macário Ribeiro

Liliana Andrade de Matos e Castilho

Introdução

O projeto “Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais” (<https://neotopografia.projectopatrimonio.com/>), teve o seu início no ano de 2018 e desenvolveu-se ao longo do biénio seguinte, apresentando resultados parciais em 2019 (no âmbito do VIº Seminário Internacional sobre Arte Pública na América Latina. EFÊMERO / PERMANENTE: LUTAS PELA CONSERVAÇÃO E DESTRUIÇÃO DA ARTE PÚBLICA. Lima, Perú, 27, 28 e 29 de novembro de 2019). Embora o NTGDMM tenha sido concebido, e proposto inicialmente, como base de dados de potencial colaboração aberta (Crowdsourcing) centrada na cidade de Viseu, a partir daí, desenvolveu o que foi tido como uma Fase 1. Ainda assim e é necessário que se destaque, a colaboração com o contexto latino-americano, em particular com a Cidade de Vitória (ES-Brasil), ocorreu enquanto natural e orgânico ampliar de uma intenção que se compartilhou entre a coordenação da equipa viseense (e autores do presente artigo) e o Prof. Doutor José Cirillo, dando aso a uma extensão

da proposta, denominada “Eixo V” (Viseu-Vitória/Vitória-Viseu) que englobava incorporações de ambas as cidades e contextos.

Que base de dados era esta e com que fito?

“Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais Viseenses” pretende, inspirada no processo da denominada “Escola de Dusseldorf de Fotografia”, liderada pelo casal Bernd e Hilla Becher, realizar um levantamento gráfico e uma leitura sustentada de uma selecção alargada dos elementos que possam ser considerados monumentos e/ou memoriais existentes em Viseu, sem esquecer outros elementos de Arte em Espaço Público.

Seguindo a definição de Arthur Danto: “Erigimos monumentos para que, para sempre, recordemos; e construímos memoriais para que nunca esqueçamos”. Parte do que sustenta esta iniciativa é a ausência de um tratamento sistemático dos ditos elementos.

Pretendemos que o resultado da nossa proposta auxilie numa mais alargada compreensão do que são e o que significam os monumentos e/ou memoriais, que pontuam e marcam a cidade de Viseu. Os objectivos artísticos são permitir suportes gráficos e textuais que veiculem através de processos e meios artísticos em si – fotografia e criação literária – a relevância das marcas de arte pública/arte em espaço público que definem o espaço viseense, numa meta-interpretação do existente. Sem se propor um inventário, realizar-se-à o levantamento das existências e a sua interpretação, tornando esta informação acessível a todos os interessados.

A fase inicial deste projecto orientada sobre e para a cidade de Viseu, cujos resultados aqui se apresentam em substância, decorreu das condições facultadas pela equipa e parceiros, bem como de várias entidades que, com seus complementos informativos, permitiram uma mais cabal imagem da Arte Pública viseense. Nomeadamente e quanto à partilha mútua de informação, ressaltando-se a Direcção Regional de Cultura do Centro, o DCT_Cultura do Município de Viseu, a Rede de Informação, Investigação e Intervenção em Arte Pública – R3iAP, e o Agrupamento de Escolas Grão Vasco (Viseu) pela sua colaboração e participação. A todos se deve menção, pelo percurso em comum em outras iniciativas e concretizações, mas que também aqui se faz presente e notório, de modo activo.

O transcrito apresenta a descrição inicial do projeto e o modo como se desenvolveu, de facto, até ao momento da disponibilização desse primeiro “inventário”, bem como com a publicação de um volume de análise e um conjunto de materiais ditos de mediação/divulgação disponíveis para download gratuito na página do

projeto (<https://neotopografia.projectopatrimonio.com/downloads/>). Foi igualmente feita a proposta de uma nova nomenclatura para a organização do que se denominou por Intervenções em/para Espaço Público.

Ainda assim, o modelo desenvolvido seria naturalmente orientado para uma análise top/down, e para uma seleção “editada”, o que poderia eventualmente levar a um desenvolvimento limitativo e a visões enviesadas da importância ou impacto das existências a integrar na base de dados e sobre as quais se realizariam posteriores análises.

É neste ponto e com foco neste problema que os autores do presente, apresentam - a partir de uma experiência anteriormente desenvolvida no âmbito de Manifestações Culturais e sua ocupação do Espaço Público e variação ao longo do Tempo - uma metodologia para a análise do “valor” das existências de elementos em/para Espaço Público e quanto a como poderemos abordar questões imediatas relativas à importância que cada uma dessas existências possui. Não se propõe analisar o valor intrínseco de algo, antes e ao contrário, o valor conotativo a partir de experiências e percepções individuais (numa variante dos princípios inerentes à Ego-História). No fundo, se a natural abordagem dos variados autores e estudos deste âmbito se centra nas valorações próprias de cada existência (o objeto em si/a proposta enquanto tal, etc.), para que o Espaço Público, neste caso as cidades e seus elementos definidores, se possa desenvolver sem preconceitos académicos ou analíticos, entendemos que o ponto de partida deve ser o de como (e “quanto”) valorizam os indivíduos-Eu’s-habitantes-cidadãos, enquanto seres únicos, aquilo com que se confrontam na “sua” cidade.

A cidade portuguesa

Quase todas as cidades portuguesas, e igualmente as vilas que vendo suspensa a sua evolução urbana não possuem atualmente essa nomenclatura, mas o são na sua génese, remontam a um passado mais ou menos longínquo e traduzem na escolha do sítio da sua implantação, na sua estrutura urbana e no seu carácter tipológico e/ou arquitetónico, as marcas da(s) sua(s) história(s).

Muitas destas urbes, à semelhança do que sucede em grande parte da Europa, têm a sua origem em tempos pré-romanos e a sua denominação é disso mesmo testemunho como Braga (Bracara), Évora (Ebora) ou Viseu (Vissaium). Algumas resultam da evolução de antigos castros, situados em zonas altas e fáceis de defender, outras encravam-se em locais de acesso privilegiado ao litoral numa tipologia

mais mediterrânica. O carácter defensável do local de implantação era, no entanto, obrigatório.

O acesso a água potável, normalmente na forma de um rio que podia ser igualmente via de trânsito, facilitava a vida dos seus habitantes e aumentava a probabilidade de desenvolvimento futuro.

A romanização constituiu o primeiro surto de vida urbana, no entendimento que hoje fazemos dela e criou uma eficiente rede de ligação entre as várias cidades portuguesas e através do seu eficaz sistema viário, à capital do império.

Na maior parte das cidades portuguesas de ocupação contínua, excluindo os casos de abandono como Conímbriga, pouco é visível deste período para além do traçado regular de ruas e praças, muitas vezes engolido pelo emaranhado das tortuosas ruas e quarteirões medievais.

Aquando das invasões “bárbaras” a maior parte das cidades retraiu-se, ocupando um espaço inferior ao da cidade romana e privilegiando a zona mais facilmente defensável da urbe. Durante a ocupação islâmica e as lutas da reconquista encontramos realidades muito distintas entre um norte ruralizado e cristão e um sul urbano e muçulmano.

As cidades muçulmanas, embora em parte herdeiras da civilidade romana, obedeciam do ponto de vista urbanístico a conceitos por vezes opostos, como a não linearidade dos arruamentos e a existência de becos e quelhas de uso particular.

A cidade portuguesa medieval é herdeira de todas estas influências e resulta num conjunto não planificado de ruas estreitas e escuras, sobrepujadas muitas vezes de construções particulares que se prolongam em passadiços e balcões, desembocando em adros ou praças de geração quase sempre espontânea.

Elemento sempre omnipresente e essencial no traçado urbano, a muralha foi uma necessidade durante toda a Idade Média, primeiro na luta contra os muçulmanos e depois contra os leoneses e castelhanos para assegurar a independência de Portugal.

Os séculos XV e XVI viram desenvolver o país e aumentar a sua população, mas ainda assim, segundo o Numeramento de 1527, apenas 33 aglomerações urbanas ultrapassavam os 2000 habitantes (RIBEIRO, 60-66) e Lisboa teria cerca de 60.000.

Na Época Moderna os dois grandes surtos construtivos correspondem a períodos de prosperidade baseada na exploração ultramarina: os reinados de D. Manuel e de D. João V.

Quase todas as cidades portuguesas apresentam vestígios urbanísticos ou artísticos manuelinos e/ou renascentistas e barrocos.

As ruas alargam-se, constroem-se Praças de raiz e de forma planificada, destroem-se alguns troços de muralha, perdido em parte o seu carácter defensivo, para facilitar a circulação de pessoas e bens e constroem-se opulentas igrejas e palácios recheados de mármore de Itália e ouro do Brasil.

Urbanismo iluminista de raiz apenas a reconstrução da baixa de Lisboa na sequência do terramoto de 1755.

O século XIX em pouco viria alterar a génese das urbes portuguesas, acrescentando a algumas, como no caso do Porto e Lisboa, um precário urbanismo industrial repudiado para zonas menos nobres da cidade, mas prolongando no geral, apesar de um gradual crescimento, os modelos do passado.

As obras de modernização, abertura de novos arruamentos, jardins, iluminação e transportes públicos foram chegando a diferentes velocidades e a maioria das profundas alterações urbanísticas nas cidades portuguesas ocorreram já em pleno século XX.

O que permaneceu constante, ao longo de toda a história da cidade em Portugal, foi a demarcação clara entre o espaço urbano e o que o não era.

Em contraste com o carácter aberto do campo era a presença da muralha que consagrava o estatuto urbano de uma povoação, e que delimitava, física e simbolicamente, a cidade da não cidade. Construída por motivos essencialmente defensivos a sua funcionalidade foi sendo alterada ao longo da Época Moderna, perdendo progressivamente o seu carácter militar, mas mantendo inalterada sua função de delimitação do espaço urbano até às grandes expansões extramuros dos séculos XIX e XX.

Perdido o marco físico e simbólico constituído pelo tecido amuralhado, outros surgiram. Antes de mais permaneceu a densidade construtiva como traço inquestionável de urbanidade e em contraste com o povoamento disperso das zonas rurais, a concentração humana, numericamente impressiva e a concentração de serviços que fizeram com a que a cidade permanecesse o centro do território onde se implanta e o polo atrator das suas periferias.  **FIGURA 01**

A distinção semântica e funcional entre “vizinhos” – os que habitavam a cidade, e os “estrangeiros” – todos os restantes, que até ao liberalismo implicava diferenças no pagamento de impostos, serviço militar, acesso a cargos, etc, foi substituída pela diferença não menos substancial entre cidadãos e aldeões.

Para Calvino (2002, 11), não lhe parecia melhor iniciar as “Cidades Invisíveis” do que com a descrição de uma cidade ornamentada por estátuas:

Partindo-se dali e andando três dias para Levante o homem encontra-se em Diomira, cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas pavimentadas a estanho, um teatro de cristal e um galo de ouro que canta no alto de uma torre todas as manhãs. Todas estas belezas o viajante já as conhece por tê-las visto também noutras cidades. Mas a propriedade desta é que quem lá chegar numa noite de Setembro, quando os dias já diminuem e as lâmpadas multicolors se acendem todas ao mesmo tempo por cima das portas das lojas de peixe frito, e de um terraço uma voz de mulher grita: uh!, lhe apetece invejar os que agora pensam que já viveram uma noite igual a esta e que então foram felizes.

Ao falar do intervenção na cidade e de Arte Pública, o que nos cativa imediatamente é a imagem de uma qualquer estátua. Esse é o referente “aceite” de como o espaço Público é “marcado”, ainda que e muito claramente, não corresponda apenas a tal. De qualquer modo e como Abreu (2020, 71):

“Cidades sem arte pública são muito difíceis de encontrar, e as raridades mais próximas de o ser descobri-las, nos Anos 80, nalgumas novas cidades da ex-Jugoslávia, como por exemplo na cidade planificada de Nova Belgrado”.

Contudo, não são as estátuas o que define aquela cidade de Calvino. Fixam-se e transmitem-se “aquelas” noites de Setembro – em que hemisfério(?), se o que se conserva é uma criação de uma memória que talvez tenha sido pensada e dita em voz alta e escrita, por fim? – com todos aqueles pontos e contrapontos de uma teia que se entre-cruza em trama, e o terraço de gente viva que interage. Essa é a cidade e o que dela se conserva como único. Podemos desde já abrir caminho ao que tomamos como elemento orientador para a definição presente de Arte Pública, menos arte que intervenção num espaço que é público: intervenção em espaço público, será definir o topos que nos chega com todos os seus marcadores territoriais para que os intervenientes (ativos ou passivos) desses topos, se definam identitariamente.

O extenso do parágrafo anterior remete para algo simples. Remete para a noção de que somos uma qualquer manifestação e existência; e que o que somos se

liga quase imediatamente ao que sentimos e onde o sentimos. O que és? Português, se numa relação de contexto com alguém que o não seja. O que és? Viseense, se numa relação de contexto com alguém de proximidade e língua e nacionalidade comum. Não se trata de causas, antes de referentes.

A nossa cidade (de cada um de nós, sejamos quem formos) é a nossa sucessão de marcadores espaciais. Nem sempre somos dados a conhecer ou reconhecer nesses marcadores o que os originou ou o que eles significavam para quem os gerou ou encomendou. Este é talvez um dos motivos pelos quais nos afastamos - aqui - paulatinamente da noção de Arte Pública. Sendo certo que outros o não fazem, com seus argumentos e fundamentos. Em particular e reforçando este ponto de vista, esta premissa conceptual, talvez nenhuma cidade possa ter em si algo distinto de Espaço Público com ou sem sua intervenção perene. Também porque, na perenidade do que por vezes se considera Arte Pública, surge o desafio de uma multidão significar mais que o galo de ouro que canta no alto de uma torre todas as manhãs, recuperando a citação de Calvino. O galo é de ouro, mas nem a especificação da torre importa, nem importa tanto, aparentemente, como o facto de o galo cantar todas as manhãs.

Que seria de distintivo neste galo de ouro, como de bronze as estátuas, de qualquer outro galo, orgânico e omnívoro, que cantasse todas as manhãs, salvo pelo ato de o criar de ouro para mimetizar todos os que não o são? Se os galos cantam de manhã e este também o faz, então será ser galo o mais relevante deste afirmar e registrar. Desta memória que se mantém presa na descrição e imortalizada nos seus leitores.

“A Cidade e a Memória 1.”, assim nomeou Calvino o seu inicial texto; a sua inicial descrição de Marco Polo descrevendo, e encantando, a Kublai Kan. Não há cidade sem memória. Falsa que seja, a cidade construída a partir da memória, ou a memória que se tenha de uma cidade, quando e se necessário descrevê-la. Estes são os processos de coabitação a que recorreremos nas próximas linhas.

Os nomes na Cidade

A recordação dos trajetos e dos “sentires” de uma cidade é uma iminência pessoal, partilhada apenas com os que pontual ou recorrentemente, neles correspondem. Nos trajetos e hábitos. Nas rotinas e ritos. Hobsbawm e Ranger (2015), no seu trabalho em torno a tradições e ao modo como elas são geradas e qual o seu impacto, advertem não devermos ser orientados por um paradoxo, que ainda que curioso, é

compreensível (assim o indicam) e que reside na afirmação de antiguidade intemporal a praticamente todas as nações que se dizem modernas/contemporâneas. As cidades são o seu poder relativamente ao tempo, bem como as pessoas no seu integrar nesse discurso. Ou seja, a intervenção no/em Espaço Público é-o no Tempo, mais do que qualquer outra dimensão, incluindo a espacial. A coabitação, essa, é uma quase ultra-contemporaneidade do imediatismo da relação entre vizinhos. Sendo que, por vezes, esses vizinhos são um “algo”, uma manifestação e existência que varia no médium pelo qual se torna presente, bem como varia na plataforma que exige para a sua implantação. Sim, também - nesta abordagem - os “marcadores” da cidade são vizinhos a que se atribui características e vivências.

A este respeito uma antiga história sobre Zeca Afonso - músico português conhecido por, entre outras, ser o autor de “Grândola Vila Morena”, uma das se-
nhas da Revolução do 25 de Abril de 1974, que conduziu Portugal à presente democracia. Uma das suas mais reconhecidas músicas e letra (AFONSO, “Rio Largo De Profundis” incluída no LP “Venham Mais Cinco”, 1973), entoa: “A garrafa vazia do Manuel Maria (...)”. Nada de questionável. No entanto e de acordo com um dos seus editores, João Luís Oliva, a referência original prende-se com uma estátua de Manuel Maria do Bocage, existente em Setúbal. O Manuel Maria, cuja mão esquerda (encimada por uma pena com a qual se remete para o poeta que foi), antes de qualquer artifício, faria a Zeca Afonso imaginar que, aquela estátua e o modo como a mão aparentemente se dispunha, levariam a que nela - mão esquerda - Bocage segurasse pelo, gargalo, uma garrafa. Vazia pelo mero ato e gesto de como a segurava (ao que auxiliava na interpretação a interpretação do poeta, em pedra).

Voltando e tomando este como um exemplo de como vivem os referentes no espaço Público, dentro de uma lógica de “vizinhos”, no coabitar da cidade - apenas e só aí, talvez - Arte Pública é um médium aglutinador numa plataforma espacialmente adstrita a uma delimitação geográfica e administrativa. Intervenção em/para Espaço Público será o reconhecer e reinterpretar das ações e das existências dessa mesma delimitação. “Eu” relativamente ao outro que é, não Ele/Ela, mas também um “Eu” reconhecido ainda que apenas por si. Enfatizando: já não um “eu” quanto ao “Outro”. Mesmo o galo que canta todas as manhãs age sobre cada um dos que o recebem e incorporam. Aquele galo é um Eu. Se dúvidas há - e é natural que sim, quanto ao aceitar desta fundamentação - bastar-nos-á encontrar e nomear pelo “nome comum” os múltiplos exemplares de estatuária, aplicação parietal, medalhística, etc., que povoam as ruas, praças e demais locais

solenizados das cidades por esse mundo afora. Quantas vezes (e é uma pergunta sem resposta, com dados objetivos) sabemos de facto o nome “de batismo” de um desses elementos?

Recuperando também o que noutras “plataformas” se escreveu, a cidade de Viseu – e não é única – demonstra pela prática isto que se afirma. As passeantes estátuas (uma vez que múltiplas ocasiões e vontades lhes alteram o topos original, como se abordará também nestas páginas) e demais marcos territoriais que uma geografia pode incorporar, surgem ao longo do Tempo, em distintos locais. Cada tempo de passagem e quanto maior o tempo de passagem, mais facilmente, sedimentará a noção de aquele marco é “dali”. O propósito e propriedade são configurados em função da percepção daqueles que com os marcos interagem.

A Alameda Luís Vaz de Camões (Viseu, Portugal) não existia antes da mudança do busto de Luís de Camões para aquele espaço concreto, encimando a Alameda (curta apesar do nome)... antes, pertencia ao Parque central da Cidade e, antes ainda, à Praça “Luíz de Camões” (pela óbvia implantação do mesmo busto). Mudou-se a grafia ao longo de uma centúria. Passeou por três geografias de uma só delimitação, a mesma “estátua”. E é isso: uma estátua. Quase nunca um busto. Raramente “O” Luís de Camões. Curioso que na mesma Praça original, aquela que se nomeou como de Luíz de Camões, centra-se agora uma estátua plena e altiva de D. Duarte. Mudando-se concomitantemente a nomenclatura da Praça para D. Duarte.  **FIGURA 02, 03**

Afirmava Walter Benjamin que havia um tempo (um tempo original) em que as coisas elas mesmas e os seus nomes, eram uma só entidade e existência...

“Eu”

Note-se uma ressalva, contudo: o possessivo que os marcos territoriais conferem à toponímia. A Praça da Cidade é de Luíz ou de Duarte. Não é a nossa praça, ou a minha Praça. É de alguém que podemos nunca reconhecer, é de um “Eu” que não “Eu”. De alguém que podemos jamais antever o passado ou importância. Como se coabita na casa de outros?

De pequenos, alguns de nós lembrarão gestos corriqueiros e sem significado externo, como o ter de descalçar antes de avançar pelo corredor de um amigo de brincadeira. Em certas culturas é um gesto óbvio ou inevitável. Noutras, por seu lado, é uma “estranheza”. O impacto do ato em si equivale ao pedido ou ordem que o antecede. Não se entra naquela casa – que não a nossa – sem cumprir um dado



FIGURA 02 E 03 Busto de Luís de Camões, na sua atual localização, na Alameda Luís de Camões (Foto do projeto Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais, 2019) e na localização original (postal, s.d.), respetivamente

ritual. Na nossa, outro qualquer se cumpriria, provavelmente tão alienígena ao interlocutor como o descalçar a quem o não faça recorrentemente, antes de entrar.

Esse parece-nos o primado substancial do equilíbrio e, neste sentido, de uma potencial coabitação. A cidade – espaço geralmente definido como o de uma comunidade, poderá – defende-se – mais amplamente ser sustentado pelo território de uma multiplicidade de “Eu’s”. Em processos que são cada mais assentes e reconhecidos, a memória da infância é a que marca a veracidade de algo. O que se mantém e posiciona, o que somos ao tornar-nos seres completos e complexos, transforma-se na história pessoal e que a custo se cambia, salvo se por experiências e predisposições, também elas, pessoais.

No caso de Viseu, no contexto de uma sua Manifestação Cultural [ainda não publicado e em análise final], a Feira Franca de Viseu, também conhecida por Feira de São Mateus [doravante Feira], os autores deste artigo levaram a cabo um estudo preliminar quanto ao que seria a verdadeira História da Feira. Ou mais diretamente: Qual a verdadeira Feira, uma vez que de geração em geração, se demonstrava um aparente desconforto com a perda de características particulares. Foi criado um mapa dos espaços ocupados pela Feira, mantendo apenas os arruamentos

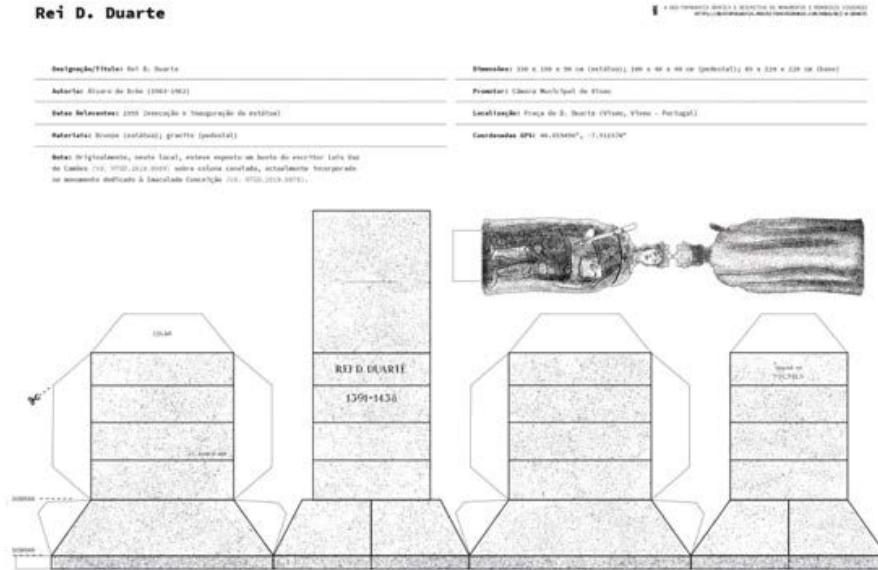
Melhor dizendo, todos indicaram que a Verdadeira Feira de São Mateus, era aquela que eles se recordavam de um período no qual todos eram crianças, tivesse isso correspondido a 1950 ou 2000! Este exemplo de mapeamento traduz uma possibilidade de aplicação imediata ao contexto da cidade e da sua ligação contínua entre indivíduos. Mapeando a cidade, com seus marcos e nomenclatura aplicada para descrever ou grafar quer os espaços, quer os marcos, o que resultará? Até mesmo pelo inevitável replicar das fórmulas que mantemos ao crescer e que são desconhecidas para gerações mais novas. A Praça da Cidade, sendo de Camões ou de D. Duarte, será diferente numa conversa, caso o interlocutor não reconheça o mais recente – ou o mais antigo – denominador.

Perdendo-se o conteúdo da mensagem e os códigos comuns, perderemos a capacidade de comunicar. Arte, parece-nos, sempre será mais uma forma de comunicar algo, antes de qualquer outra e potencial substancia que se lhe associe. No que ficará aberto a debate, com certeza, mas passível de defesa no ato humano que é comunicar, sejam simbólicas, ou não, as mensagens; e familiares os mediums utilizados. Aceitando-se o anterior, o Intervir em Espaço Público, congrega similares capacitações.

Neste sentido, o conhecimento da História da cidade, aglomerado, assentamento, é imprescindível. Ainda mais objetivamente, é imprescindível o conhecimento da Historiografia de cada cidade. A par e passo dando campo a que conheça a evolução do registo do conhecimento que foi feito sobre a cidade. Uma cidade. Uma particular e individual cidade.

Os marcadores territoriais e as vicinais coabitações - neste conceito de “Eu versus Eu”, cambiando a relação de “Eu e Outro” - serão assim um modelo natural de interpretação. Casuística, porque dependentes da formulação e importância que cada um de nós enquanto “Eu” faz dos espaços que habita e constrói. Sim, afirma-se e pode sustentar-se que a cidade é um construto. Também um construto. A tomar como referente a análise que se mencionou e extrapolando a avaliação de uma Manifestação Cultural para uma operatividade cidadina, estarão concentradas cronologicamente as concordâncias de cada um de nós, quanto à cidade que recorde e; por isso, reconhece. A cidade é memorativa para o indivíduo, independentemente de criar ou encomendar um marcador espacial. Hoje, no presente Contemporâneo, o grafar do indivíduo assume-se como Arte, potencialmente, no que é o recuperar também de uma forma de expressão natural e imediata. Acessível a qualquer um. Haja intenção e oportunidade. os esgrafitos de Pompeia são

FIGURA 05 Elemento de ações dirigidas à comunidade escolar, para recorte e construção do Monumento ao Rei D. Duarte. (Fonte: Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais, 2020)



vernaculares. Pertenciam ao seu autor e aos que com eles interagiram. Nada distante dos frescos da mesma Pompeia, salvo na proposição de valor e artesanaria. E essa é outra camada de uma estratigrafia que o coabitar exige: cada estrato sedimenta valor. Uma noção, uma percepção, de valor. Que se transporta para o estrato seguinte e somente aí se desenvolve, ou perdendo ou ganhando carga. O Barroco deriva no Rococó. Os movimentos posteriores denegam e renegam desse particular excesso, vindo a exacerbar as suas próprias características, posteriormente.

Conclusão

A proposta constante deste primeiro ensaio quanto ao desenvolvimento da Fase 2 do projeto Neo-Topografia Gráfica e Descritiva (...), surge no desembocar dos pontos anteriores: a elaboração de um mapeamento extenso e aberto à participação (num encadeamento equiparável a Crowdsourcing), como modelo de compreensão da “Ego-Cidade” de cada interveniente. Em moldes gerais e discriminando o princípio inerente, a disponibilização de quadrículas de cidade (da cidade integral) aos participantes, permitiria que selecionassem as suas espacialidades de referência, ao que poderiam aplicar percursos e marcadores perceptivos (aqui tão amplos como um som ou um odor), bem como e preferencialmente, marcadores

topográficos associados à Arte Pública/Intervenção em Espaço Público, a nomenclatura associada à sua identificação (pelo participante) e/ou características de identificação ou compreensão do contexto de implantação/geração e/ou significado associado a cada um desses marcadores. A cada interveniente se poderia adicionalmente solicitar estratos cronológicos, ou seja, múltiplas vertentes/camadas de cada “Ego-Cidade”, numa diacronia pessoal (parcialmente observável, enquanto exemplo ilustrativo, mas não concretizada, na obra do artista plástico Grayson Perry).

Se a coabitação existe pela circunstância da partilha não intencional e eventual apropriação, individualizada, da cidade; então a análise integral dos tempos, nomes, percursos e referentes de cada indivíduo-Eu-habitante-cidadão, possibilitaria uma maior e mais completa análise do real impacto, alcance e significado da cidade, das suas historicidades e, por fim, dos seus marcadores topográficos, sejam ou não conotados ou associados, ou até intencionalmente concebidos e implantados, como Arte, numa avaliação do espaço - diga-se aqui - privado, dentro do domínio do Espaço Público. Por outro lado, a concretização do alcance, impacto e validade - em extremo - dos marcadores existentes, levar-nos-ia, potencialmente à própria definição do valor Patrimonial, enquanto potencial bem cultural abusivo ou de alteração/remoção não substantiva, para uma dada camada populacional em particular.

Poderemos igualmente e sempre, através das “ações estratégicas de mediação”, “ensinar” a ver... brincando com o que faz a cidade e o que nela habita. 🖼️

FIGURA 05

Uma outra e última observação resulta num resultado potencial e paralelo. Ao registar e compilar o conjunto das perceções dos participantes, poderemos em simultâneo atestar se o conceito que muito se discute - a partir da década de 1980, com outra formulação - de “cegueira vegetal”, referindo-se à não apreensão da existência de elementos vegetais (flores, ervas, árvores, etc.) sobretudo em sociedades/comunidades industrializadas, será então (é uma questão a responder) que existe algo como “cegueira de Espaço Público”, quanto às intervenções, marcos topográficos e até mesmo Monumentos e Memoriais no sentido de DANTO (1998, p.153), que guiou inicialmente o projeto NTGDMM: “Erigimos monumentos para que, para sempre, recordemos; e construímos memoriais para que nunca esqueçamos”.

Lembramos ainda, nas nossas cidades? E esquecemos jamais?

Referências

- ABREU, José Guilherme. *A Arte Pública como instância de inscrição*. MACÁRIO RIBEIRO, Rui & BELO, Luís (Coords.), Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais Viseenses. Viseu: Projecto Património/Memória Comum - Associação, 2020.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Editorial Teorema, 2002. 5ª Ed.
- CASTILHO, Liliana. *A Habitação Urbana na Época Moderna: modos de habitar*. A cidade de Viseu como estudo de caso. ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da (Coord.) – História da Arquitetura: perspectivas temáticas. Porto: CITCEM, 2018.
- CASTILHO, Liliana. *Construindo a cidade: Viseu nos séculos XVII e XVIII*. CITCEM/Edições Afrontamento, 2017.
- CASTILHO, Liliana. *Geografia do Quotidiano: A Cidade de Viseu no século XVI*. Viseu: Edição Arqueohoje/Projecto Património, 2009.
- CASTILHO, Liliana; MACÁRIO RIBEIRO, Rui. *The “Feira Franca de Viseu”: a monography writing process*. Atas da 13ª International Conference on Urban History. European Association of Urban History, Helsinki (Finland), 24-27 de agosto de 2016.
- CIRILLO, José; BELO, Marcela; CELANTE, Ciliani. *¡ATENÇÃO ARTE! Imaginabilidade e legibilidade como estratégia de pertencimento da Arte Pública e das intervenções urbanas*. Vitória, ES: UFES, Proex, 2018.
- CIRILLO, José; MACÁRIO RIBEIRO, Rui.; CASTILHO, Liliana. *CROWSOURCING: criando plataformas digitais como estratégia de preservação e conservação da memória de manifestações/ intervenções não perenes da Arte Contemporânea em Espaço Público*. In: Efímero / Permanente: pugnas por la conservación del Arte Público. 1 ed. Lima, Peru: Editora da Universidad Ricardo Palma, 2019, p. 523-536.
- DANTO, Arthur. *Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste Essays*. [S.l.]: Routledge, 1998.
- FERREIRA DE ALMEIDA, Carlos Alberto. Património – Riegel e Hoje. *Revista da Faculdade de Letras – História*. Porto: II Série – Volume X, p. 407-416, 1993.
- HOBSBAWM, Eric. *Introduction: Inventing Traditions*. HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (Eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge (United Kingdom): Cambridge University Press, 2015 (24th printing).
- MACÁRIO RIBEIRO, Rui. *Glossário (2019)*, Neo-Topografia, <https://neotopografia.projecto-patrimonio.com/glossario/>, 2020/10/30.
- MACÁRIO RIBEIRO, Rui. *Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais Viseenses (uma selecção inicial)*. MACÁRIO RIBEIRO, Rui & BELO, Luís (Coords.),

Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais Viseenses. Viseu: Projecto Património/Memória Comum - Associação, 2020.

MACÁRIO RIBEIRO, Rui. *The “old” new online platforms and participatory dynamics in “Heritage making”*: from a specific manifestation/element to the city as a whole. Comunicação apresentada no Congresso Internacional Lost and Transformed Cities: a digital perspective. FCSH/Universidade Nova de Lisboa (Portugal), 17-18 de novembro de 2016.

MACÁRIO RIBEIRO, Rui (texto); PIRES, Pedro (ilustrações). *Uma Visão sobre... Arte em Espaço Público*. Viseu: [s.e.], 2022.

MACÁRIO RIBEIRO, Rui. “*O Tempo perguntou ao Tempo, quanto Tempo o Tempo tem (...)*” ou o Tempo da, e na, criação contemporânea para/em Espaço Público. CIRILLO, A. José; GONÇALVES, M. Belo; BEZERRA, A. [IN] *Pertinências*. Vitória (BR): EDUFES, 2021, pp.262-286

RIBEIRO, Orlando. Cidade. SERRÃO, Joel (Dir.), *Dicionário de História de Portugal*. Vol. II. Porto: Livraria Figueirinhas, [s.d.].

SPA_LOW_SKY – Creative Commitment as a Studying Environment in an Artistic Meeting Zone

Rolf Laven

Implementation

This paper reports on the start-up phase of a service-learning project with some workshops already held and the symposium approach. Based on the cultural heritage and local history, possibilities with different materials (found objects, recycling, upcycling, ceramics, clay, etc.) were developed. It was planned to continue to hold regular activities with artistic and creative offerings over a multi-annual project period. This text refers to artistic research I have done in the fields of art, participation and engagement, in particular to the publications: *‘Diálogos com a arte - revista de arte, cultura e educação “Art symposiums - back to the future’* (Laven, 2017) and *‘Cultural Engagement as a Learning Environment in the Artistic Encounter Zone SPA LOW SKY’*,

The Starting Point

The recently established “Bildungsgrätzl Mariahilf” has had an expanded school building with new premises with an additional entrance and exit in the very small Spalowskygasse since autumn 2019. With the expansion of the campus by a third school, a lot of play and open space was lost: although rooms, underground and above-ground sports facilities were created, at the same time the school space (in concrete architecture) was made denser.

In the indefinite future, it should be possible to use the directly neighbouring streets as meeting zones in order to create an appropriate open space from which as broad a section of the population as possible can benefit.

On the initiative of the City of Vienna, the centrally located Spalowskygasse is to be designed as a car-free pedestrian zone from autumn 2023. Between the studio of the sculptor Rolf Laven and the school location Spalowskygasse/ Mittelgasse, an artistic encounter zone is to be created with the participation of the neighbourhood. In the process, urban artistic intervention is to be presented as a form of learning. In order to successfully implement this beyond the classroom, the approaches of community-based learning will be used. Engaged learning behaviours can help secure student participation with a curricular reference outside the classroom and school building, and connect the educational institution to its environment. In the spirit of an open school (Knudsen, 2020), the aim is to close the gap between theory and practice and to make the curriculum more relevant through lessons outside the school or through the cooperation of pupils with experts from different sectors of the community and neighbourhood. This is being built in the immediate vicinity of the Mariahilf education quarter, the special education centres, the primary and secondary school, and the kindergarten and is intended to redesign the street space where more than 500 pupils move around on weekdays. Creative activities and artistic encounters are to be facilitated by these changes. Compensatory outdoor encounters, communal, creatively playable open spaces are planned in this environment. The nearby alleyways could function as neighborhood meeting places in the spirit of engaged learning and social entrepreneurship. Art and culture could be purposefully integrative components of urban development in the open spaces near the school. Here there will be trees, shrubs, plantings, and seating as well as working furniture for creative activities. Cultural local services as contact opportunities are created and enable low-threshold participation in public space and become a place of exchange for young and old: creative projects - e.g. mobile workbenches - are realized together. Shady trees, comfortable seating, work areas and the absence of traffic can invite people to linger, pause and be creative without consuming. It will be a place where people like to take time to be creative together with others in community space.

The concept provides for extensive participation from the field of arts and cultural work, from school and university institutions and social institutions. The involvement of artists and their informal educational work in learning spaces inside

and outside schools has led to multiple educational benefits for students. In these ‘effective pedagogies’, both teachers and artists play an important role in informal teaching/learning activities (Selkrig, 2017).

Participants were invited to take the initiative in collaborative learning activities. A team consists of lecturers, teachers and students from the Academy of Fine Arts and the Vienna University of Teacher Education, seminars in the subject didactics of art education/design, service learning/engaged learning/inclusion/global citizenship. Cooperation partners are residents, neighbouring schools, Bildungsgrätzl Mariahilf, OEAD Austria, research partners of the Erasmus+ projects/EU knowledge alliances SLUSIK (Service-Learning upscaling Social Inclusion for Kids); RURAL 3.0_Service Learning and SLIDE (Service-Learning, Inclusion, Diversity and Digital Empowerment).

In this way, children and young people from the educational district of Mariahilf, the kindergarten Mitteltgasse and the residential neighbourhood acted together and (co-)realised this project. Immaterial support in the form of expertise and support from the Viennese universities and art universities, the “Bildungsgrätzl Mariahilf”, job shadowing/ support from the Erasmus+ KA2 research networks were also ensured. Financial funding is needed for the realisation of the students’ projects in practical work: The service-learning practice test is to be piloted and established permanently and sustainably in the community space. Well-motivated students have already made corresponding designs (plant troughs, exchange stations, water features, parking spaces, furniture and workshops for design and leisure, repair workshop, etc.).  **FIGURA 01**

Conceptional Anchoring

Engagement learning as a socio-educational approach to cooperation

As Seifert notes, is Learning through engagement / Service-Learning a form of teaching and learning that combines social engagement with professional learning (Seifert et al., 2012).

The Erasmus+ research projects Rural 3.0_SL, SLUSIK and SLIDE aim to explore changes in social hotspots and to develop and implement new learning and teaching methods. Using innovative approaches, media and methods, participants from different European countries will share their experiences on the

current state of service learning in rural areas, its innovative media, and methods, in case studies.



 **FIGURE 01** Powerpoint view using screenshots from the homepages of the architects Raumkunst ZT GmbH, Google Earth and photos by R. Laven

We implemented the impact of art – according to John Dewey and Joseph Beuys – in these SLprojects. Our research and educational work discussed approaches and ideas on how engaged learning can be used as an impulse generator for extracurricular activities and out-of-school areas. It also enables more teaching and learning opportunities through innovative educational activities to create momentum in inner-city, vulnerable areas with artistic work in the context of biodiversity and social sustainability and responsibility (Weinlich & Laven, 2020).

Overview

Project description – Overview of the contents of the initiative

ERASMUS+ Research ventures as Rural 3.0, SLUSIK and SLIDE are conceived as a knowledge alliance between different European universities, secondary schools, and partners (LAGs, NGOs), all with different histories, different experiences with social entrepreneurship and/ or SL, different educational systems and

community needs arising from the situation, politics, and economy of different local communities.

Projects will summarise, compare, and condense resources in different social biotopes. New learning and teaching methods are developed and implemented in the form of informal learning processes and workshops in pilot phases. The participating members – universities/colleges, secondary schools, and local action groups/ LAGs – exchanged their experiences and produced a field study and various publications on the current state of service learning in social communities and develop recommendations. A special focus of this project is on harnessing the potential of art and creativity. Artistically accentuated workshops with initiative-building self-empowerment are at the center of the activities.

A knowledge and research alliance of different European higher education institutions and community partners aims to develop a common theme of change in SL. This will provide a report on the needs of key target groups as well as a case study and final report on the current state of SL-training in neighbourhood-based communities.

Purpose of the project: Service-Learning

Engaged Learning is a teaching method that links the goals of higher education with the needs of society through the active participation of students in structured cooperative activities (Bringle, 1996). SL or education through responsibility is a form of university learning that is still relatively uncommon in Central Europe. This content can be considered civic education or ‘learning through engagement’ (*Ibid.*). It is based on a university/ volunteer educational concept that serves to promote social responsibility and enable experiences of self-efficacy. The overarching goal is the promotion of and participation in a democratic society. Responsible and active citizens not only have a variety of individual rights, but also social duties to participate (Jaeger et al., 2009).

The main problem urban communities face is the limited possibilities to build strong networks between universities and communities. The problems of the urban area focus on education, social and cultural conditions, or environmental problems. As a result, the labor force suffers from a lack of structure, diversity and skills caused by a lack of prospects for young people with suitable skills and a relatively high level of education. Previous research has mainly focused on economic and political issues in urban areas. Furthermore, there are hardly any links

between the academic context, the schools and the (partly directly neighboring) communities. The SL projects aim to bring together HEIs, schools and extracurricular organizations and learning spaces to promote social entrepreneurship among higher education teachers, students, and local communities.

Engaged learning in an urban context offers inspiration for tertiary education. Service-Learning has recently become a popular code word in planning and design education as well as in other areas of higher education. By combining university engagement and practice-based training for students, service learning can be a means to make education more relevant for both students and external audiences (Forsyth, 2000).

The Knowledge Alliance initiates the development of collaborative strategies that respond to changes in social interaction. Participating social institutions, associations/organizations (LAGs) and stakeholders are expected to benefit from students' achievements. The aim is to reflect diversity: Both an individual and an action-oriented approach to art/creativity should be made possible. Other goals are productive joint exchange of experience and research, the development of new learning formats and the promotion and consolidation of networking between higher education institutions and local communities.

Third Mission – Preconditions and Commitments

The keyword Third Mission refers to the active and conscious assumption of responsibility for society on whose behalf tertiary educational institutions are active. With Third Mission, the higher education landscape is also increasingly addressing the issue of social responsibility and the design of tertiary education. See also this collection of materials on the UN Sustainable Development Goals SDGs. Service-Learning refers to the combination of academic teaching and civic engagement. In doing so, a real benefit for civil society is created and university teaching gains practical and experiential relevance (Campus vor Ort 2017, 1). In this way, students can get involved in non-profit organizations and integrate this project work into their studies at the same time. The aim here is in particular to expand the assumption of social responsibility – both on the part of the students and on the part of the university. The integration of the projects into the study programme in turn demands imaginative and pioneering didactic approaches, from implementation at one's own university to integration into the curricula, from didactic

accompanying measures to performance assessment requirements. Artistic activities and empowerment are used to achieve the desired diversity goals.

The Opportunities of Art in Service Learning

Since, according to the National Endowment for the Arts (2009), arts participation among younger adults is declining, as are most forms of civic and social engagement (*Ibid.*), it is important to provide people with creative access and enable them to engage in collaborative activities in the service of social interaction.

Theoretical references – John Dewey

In educational theory, the call for social engagement and responsibility in educational institutions is not new. Service learning has its origins in the educational pragmatism of John Dewey (Sporer, 2011). The social philosopher is considered as an important pioneer of modern pedagogy and a mastermind of action- and experience-oriented pragmatic learning (Laven, 2006). According to Dewey's theories, which are based on the principles of development and growth, learning arises from the experience of challenges and their overcoming. After solving a difficulty, reflection on the process takes place so that what is learned can be generalized and reused (Metzger, 1962). Dewey developed an action- and process-oriented approach to learning because he believed that natural, situational participation fundamentally shapes adolescents (Dewey, 1968). His child-centered project method meant education for democracy, because for Dewey democracy was synonymous with a fulfilled life, so changing schools meant above all that engagement there should be fun (Laven, 2006). A learning programme designed in this way encourages participants to use the knowledge gained in class to strengthen the local community and also to learn and develop professional and interpersonal skills and critical thinking (Eyler, 2001).

Social Sculpture and Empowerment

Educational institutions must respond to new conditions: The growing awareness of the heterogeneity of learning conditions requires a respectful attitude and an appropriate handling of these different forms. The term empowerment is used for this purpose: This refers to specific, process-based forms of action and support that are explicitly linked to the abilities and potentials of the learners. This also

includes making resources visible so that participants can overcome any deficits in their focus.

Empowerment especially promotes the development of one's own strategies, skills, and resources as well as the acquisition of new skills and knowledge (Laven, 2018) and can be helpful in coping with challenging tasks, as it aims to enable other perspectives on existing problems (Pankofer, 2000). In this context, such experiences should be offered that help to overcome the housing of dependency and paternalism (Herriger, 2014) and counteract passivity. The empowerment aspect can thus be understood as a counterforce to passivity in favor of full group participation. Such an approach should be met with creative means that meet the needs of the setting, the resulting synergies just need to be recognized and appreciated.

The ideas of Joseph Beuys

The German artist Joseph Beuys calls for the creativity and active participation of all people to change and improve the social community (Stachelhaus, 1989). Beuys is considered the most influential artist of the post-war period, a visionary who put art at the service of shaping a direct democracy, 'direkte Demokratie' (*Ibid.*, 198). He had a decisive influence on pedagogy and was a revolutionary pioneer of artistic intervention in education, shaping the conviction of art's reformatory potential for society. He understood pedagogical work as an artistic act and, with an expanded, anthropologically oriented concept of art, attributed creative abilities to every human being, which he believed arose from the history of human development.

With the notion 'Erweiterter Kunstbegriff' (Schuster 1986, 17), which means an expanded concept of art, Beuys wanted to restructure the ideas of education, law, and economics: Beuys named the development of the human being into a free individual as a prerequisite for the transformation of society. Through the connection of SL and art/ creativity, such patronising conditions as described by Herriger (2014) could be overcome.

Art and creativity can create an action-stimulating environment as well as experiences of self-efficacy and seem particularly helpful in testing diversity approaches and multiperspectivity. Beuys propagated the approach that art cannot be reduced to a kind of high-performance art of a few brilliant individuals but must infiltrate all areas of social coexistence.

Beuys' term of the 'Sozialen Plastik' (Wagner 1987, 791), the concept of living together in social space that he coined, is his idea of true democracy. He symbolised and lived an artistic life that was best realised in the role of the teacher. Teaching as a process was at the center of his 'expanded concept of art'. Beuys' concept of Soziale Plastik (*Ibid.*) became the defining concept of art at the end of the 20th century, a completely new category of art, the idea of the Gesamtkunstwerk, in which every human being is an artist. (Wagner 1987, 791)

We want to apply these considerations of Joseph Beuys to SL. An understanding of diversity and mutual respect among all participants, as Reinders (2016) demands for SL, should be able to develop.

The combination of Service-Learning and Third Mission activities with the supporting effect of art can produce impressive results. The research projects offer international examples of the transformation and development of public life in social and cultural institutions and the introduction of new learning and teaching approaches. Especially these digital learning tools have new qualities that can be used very well in times of COVID 19, times of body distancing.

Creativity methods, informal learning and Online World Café methodology are new approaches and experiments to test the possibilities especially for neglected regions. At the same time, analogue interactions in COVID time also offer more pleasant meeting spaces – in the fresh air – that create optimal conditions for learning and exchange, especially on warmer and sunnier days. Ultimately, it is about a fusion of scientific approaches from art, art education and SL. Artistic projects are impressive examples of how everyone can get involved in the comprehensive sense of the 'Gesamtkunstwerk' (Wagner 1987, 791) according to Beuys. Its concept has been re-conceptualised as a contribution to participation in a democratic society and against the background of educational theory. Due to its limited scope, we cannot address the research questions comprehensively and completely. The work should therefore be understood as an impetus and inspiration for a conscious dialogue between art and society.

Symposia as a space for dialogue and interaction

Symposium; late latin: symposium) means "feast", "dinner party", "common, gregarious food and drink", "binge". While in ancient times the conviviality was in the foreground at a symposium, the term for today's artists stands for an open exchange. Artists from different regions and art sectors are to present their work

approaches and create works. Months prior to the event an organization team is requesting participating artists to hand in a developed concept. An invitation to respective artists is also sent out. The division of labor and the artistic service is formulated and contracts emerge. The stay frequently includes excursions, exhibition possibility and accompanying events as a meeting opportunity. For the artists participating in symposia means working without content-related assignment, yet, within a thematic context.

Art in open space - Inclusion and Involvement

The artists work on their personal topics and expand them, they get engaged in the new working environment. Experiments and the possibility of failures cannot be not excluded. The participants work in the open countryside, in foreign terrain such as factories, building yards, large venues that are very different secluded studio work. In any case this socially interactive work form has a strong influence on the development of the creation process. The environment may guide the development of shape, texture, and expression, and can influence the further work approach. Within a period of usually two to three weeks art works are realized and presented on-site. Alongside the project of creating art special exhibitions of the participating artists can be viewed in art-related presentation rooms. After the Art Symposium its results are publicly presented. Occasionally, the audience is invited to encounter the artists in their work.

Insights and perspectives can be experienced. In addition, a symposium for the public as well as for the artists is the opportunity to come into contact at all. Rather remote and often economically underdeveloped areas with a lack of tourist attractions can develop into increasingly frequented places due to the arrival of artistic and cultural encounters that come with art symposia. Rural communities and underprivileged urban areas can be strengthened by these activities. Cultural events (theatre, concerts, festivals, etc.) are organized in terms of socio-cultural heterogeneity. The necessary support for the artists will be provided by the organizers. Creating supportive networks such as the concrete organization require considerable deployment of personnel.

Public participation

The artists labor on their personal topics and expand them, they get engaged in the new working environment. Experiments and the possibility of failures cannot

be not excluded. The participants work in the open countryside, in foreign terrain such as factories, building yards, large venues that are very different secluded studio work. In any case this socially interactive work form has a strong influence on the development of the creation process. The environment may guide the development of shape, texture, and expression, and can influence the further work approach. Within a period of usually two to three weeks art works are realized and presented on-site. Alongside the project of creating art special exhibitions of the participating artists can be viewed in art-related presentation rooms. After the Art Symposium its results are publicly presented. Occasionally, the audience is invited to encounter the artists in their work.

Insights and perspectives can be experienced. In addition, a symposium for the public as well as for the artists is the opportunity to come into contact at all. Rather remote and often economically underdeveloped areas with a lack of tourist attractions can develop into increasingly frequented places due to the arrival of artistic and cultural encounters that come with art symposia. Rural communities can be strengthened by these activities. Cultural events (theatre, concerts, festivals, etc.) are organized in terms of socio-cultural heterogeneity. The necessary support for the artists will be provided by the organizers. Creating supportive networks such as the concrete organization require considerable deployment of personnel.

The initial idea of the symposium

Karl Prantl (1923–2010), an Austrian sculptor, pioneered the art symposia in the late 1950s. These now internationally conducted artistic meeting go back to his initiative. Prantl's impetus, the creation of the Stone Sculpture Symposium St. Margarethen in Burgenland, was quickly known worldwide; it can therefore be considered the birthplace of countless other symposia. The basic idea was to perform plastic work in the open air and to realize in traditional craft ethos what was at the time considered modern or new formal sense. The influence of the evolved into works with local and site-specific emphasis.

Involvement of residents and artists from the culturally demarcated rural areas of the time.

The participation made possible by symposia goes beyond the participation of the symposium participants and includes the interested population. Meetings

and opportunities for contact are created. The basic idea of these first stone carving symposia and their follow-up projects was also to create sculpture parks and thus to make art in nature increasingly visible and experienceable as a cultural landscape. This was of particular importance in times when there was no visibility through digital images and hardly any exhibition opportunities for the artists' works. A multiplication of exhibition opportunities for artists did not take place until the 1990s. The creation of the sculpture park as a permanent exhibition possibility in the context of art symposia thus occurred synergistically.

Art as a communicative catalyst

By transferring art from the unusual to everyday practice with the help of the symposium, artistic work is integrated into our everyday living environment and becomes part of the living world of the individual. This promotes an engagement with art, encourages shared experience and exchange, and fosters the notion of a possible impact on the living space. An appreciation of diversity and for what the individual does not like can thus be made possible. Symposia are at the interface of regional social and institutional requirements as well as cultural policy designs. The local population can experience design (art) creation processes and meet artists through this encounter. The aesthetic and sensual experience for those interested is a unique feature of a symposium. Such aesthetic learning in areas that otherwise allow little interaction can be supported by aesthetic experiences that can be discovered by anyone who is open to them plays an important role. The specific conditions at this interface can promote discourse. In this way, art can stimulate dialogue. The perception of the audience comes together with the associated spaces of encounter such as excursions to local art venues, exhibition events, receptions, etc. on site. Thus, special opportunities for interaction arise in the context of art symposia.

The interplay between the official culture enterprise and the symposium enterprise

A new understanding of the term in conceptual art, introduced in the last two or three decades of the last century, rapidly changed the exhibition practices of recognized art history. This was evident internationally in artworks by Gordon Matta-Clark (1943–1978, USA), Robert Smithson (“spiral jetty”, built in 1970 in the desert of Utah, USA); or in precursor works to Happening, Fluxus, Performance,

by Yayoi Kusama, Yoko Ono, Wolf Vostell, Bazon Brock, Joseph Beuys, among others. In Austria, new world views were delayed but much more powerful: the working approaches of Valie Export, Peter Weibel, Hermann Nitsch and Viennese Actionism can be classified as positions that were publicly memorable and had a lasting effect. Artistic practice was gradually expanded and changed. This massive change in the concept of art showed only limited influence on the contents and forms of art symposia. At the symposia, however, a questioning of the conventional concept of sculpture became visible in the form of additional options for action. Numerous other symposia emerged that further developed changing themes and materials.

However, a consideration of the frequently occurring art installations made of new, often industrially produced materials from the 1980s is less to be found in most of the conceptions of these symposia. The focus remained on the so-called classical, original materials for sculpture. As described, the material bond, but also the unique tradition of transmission of the first effective stone sculpture symposia. At the same time, the ostensible focus is a specific niche, as it is predominantly sculpture artists who are addressed. Art production at symposia usually takes the form of sculptural makings.

The definition of sculpture and its reinvention

After 1975 stone sculpture lost its significance in a museum context and at international fairs and art exhibitions, equaling the official art. In the official art viewing a crossover of the techniques of applied arts, design, to operations, site-specific installations happened next to the marginalization of the described material and object-bound sculpture by the conversion of the understanding of art to a stronger association with architecture. The historically established pedestal sculpture lost its importance in the artistic practices.

The genre boundaries became inconsistent, a destruction of the division concept manifested itself. In Austria, the concept of sculpture changed due to increased linkage with film, photography, and performance (to name just a few of the numerous Austrian artists: Valie Export, Peter Weibel, Marc Adrian, Kurt Kren, Margot Pilz).

The internationally progressive extension of the concept of art was accelerated in the works of Joseph Beuys, Nam June Paik, and others. Furthermore, the directions of the Fluxus developed (Yoko Ono, George Maciunas, Vostell, and

others), the direction of the Arte Povera represented by (Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis ...) as well as land-art, with artists such as Robert Smithson, Walter de Maria, Andy Goldsworthy. These and many other art movements and directions obtained an emancipation of the arts from decorative and ceremonial duties.

Outline: confrontation and provocation

Dadaists disdained the civil concept of culture in Zurich which in the chaos of World War I shook the foundations of bourgeois society. Provocation and a foundation of confusion were brought about deliberately. But even in the politically enlightening art of the 1960s and 1970s and in the problem-oriented and identity-bound art of the 1980s the challenge was a useful way to rouse the public. In this context, Joseph Beuys acted as the most productive provocateur in the global and medially networked art scene. He managed to irritate, captivate, move emotionally, fascinate but also to lose control. His actions publicly releasing emotional forces in the form of disgust, outrage, dismay, or incomprehension were desired by Beuys and created deliberately. This understanding of art is based on confrontation and (partially) snub. It also provokes a short-term clustering of attention. Artists abandoned the hope to improve world events and shape social processes sustainably on the long run through their approach. Such artistic utopias of the 1960's and 1970's were discarded by the 1980s at the latest because they were considered beyond feasible. However, the concept of art is as much of an ongoing process as art itself. Development and change are the art inherent; existing attributions, definitions, dogmas will continue to be refuted.

Issues and comments

Among others the question of whether emergence, participation as well ambivalences and contradictions as the intersections of social processes and art can be experienced in the context of symposia. Can commonplace and familiar things be questioned in the forum of a symposium and new strategies be evoked? The participation aims inter alia at receiving through and interacting with the local population and an abundance of options for everyone involved. There might be the problem that this also establishes numerous conditions to the art.

As already described, there are symposia at an interface of (regional) social and institutional requirements as well as their cultural and political designs.

Overall, corporate, and cultural policy frameworks have widely changed since the formative years of the symposiums because the concept of art underwent a far-reaching expansion. To what extent this now heterogeneous position including the concept of art and its departure from the traditional materials and procedures will be included in the individual Symposium conceptions, lies largely with the organizer. Overall, the question arises how these artistic practices, aimed at sharing and exchanging between (otherwise economically competing) artists and society will be able to retain their importance. In what is said to be a neoliberal time with continuous pressure to perform, the right to self-optimization and individualized responsibility, teamwork and participation, namely active participation in social organizations, are in opposition to each other. This issue shows the extraordinary relevance of forums such as symposia, where the focus is not on competition but on cooperation.

Introduction to the first practical creation of the artistic encounter zone *spa_low_sky*

In the years 2023 and 2024 the Viennese educational district ‘Bildungsgrätzl Mariahilf’ will be transformed. The alleys Mittelgasse and Spalowskygasse will be changed into a car-free pedestrian zone. This process will be designed together with the pupils of ‘Bildungsgrätzl Mariahilf’, art teachers, residents, and the artist Rolf Laven. Together with the children, more than 20 work boxes are built on the pavement in front of the school, which are then made accessible to all as raised beds and display boxes in the local public space.

The project starts with the construction of facilities that can take on different tasks during the project. The working boxes are already turning Spalowskygasse into a pedestrian zone. At least temporarily and with the involvement of different groups of citizens, a field of action and research is opened that offers everyone the opportunity to participate and discuss in advance how the pedestrian zone planned by the city should be co-designed and which topics will promote long-term citizen participation within this new encounter zone.  **FIGURA 02A, 02B**

Brief description: Time/ Duration/ Frequency

The work boxes were built and designed in autumn 2021 together with the pupils of ‘Bildungsgrätzl Mariahilf’ in Mittelgasse/ Spalowskygasse in cooperation with teachers and HEI students. The special education teachers pointed out to us the

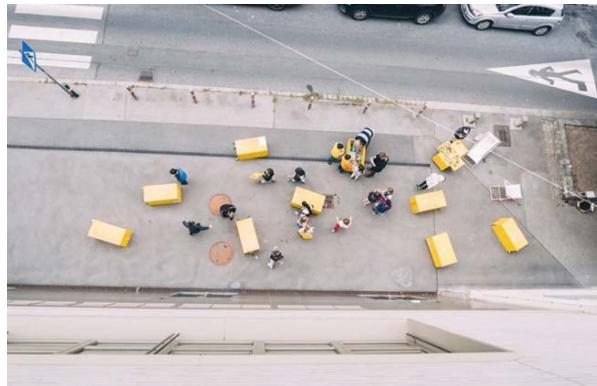


FIGURE 02A, 02B
Workshop in the future
Artistic Meeting Zone
© Tim Dornaus

special support needs of their pupils and the longer learning and working processes. Rolf Laven was present at all workshops in a supportive capacity. Even after the workshops, the boxes will be used in the long term and preserved for the district. It was planned to use the boxes as exhibits. Filled with soil, the boxes will be used in future by the pupils of the cooperation schools as mobile raised beds in front of the school.

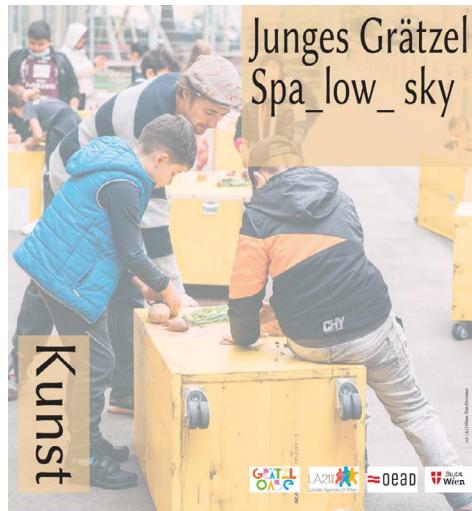
All participants dealt with aspects of urban development at the time of industrialization in Vienna, design an encounter zone in public space and planned a design workshop in which they shared their results with others and give them an artistic/design approach to the topic.

This project showed that waste materials can be recycled to create appropriate and useful teaching aids that are very practical for teaching and learning in art classes (Yeboah 2017). From collected waste and discarded consumer goods such as furniture, tools, etc., they were able to make very useful teaching tools that they utilised for effective teaching and taught the students about sustainability.

The encounter architecture created by the students will be used for implementation and can also be used for further workshops, events, and mediation concepts after the opening of the project.

The pupils independently plan their encounter architecture, build the structures, and organise an opening event mediated by art and culture. What design materials and proceeding are offered:

- clay as basic material, dug out by the pupils themselves, in an area called ‘Wienerberg’, which is in 10th district of Vienna: This area is of great importance for the history of Vienna in architectural, socio-cultural, and socio-political



terms with regard to the centuries-long use of the material clay present there. In the context of the project discussed here, this area is visited by the project participants and the material clay is made accessible for their own use. In this way, historically significant places and actions can be communally appreciated in an exemplary way;

- plastic modelling for the emotional grasp of historical narratives;
- model-like work as well as the piecemeal transfer of the model level to the real body inclusion of experiment and chance/ wooden blocks as spatial body models;
- printouts of the street section, and questionnaires, games;
- street chalk, clay or mud and other teaching media chosen by the pupils;
- wooden planks, shuttering boards (as a reference to architecture, durable, inexpensive, and colorful) as well as screws and tools, paper pulp made from wastepaper. In addition, shuttering timbers, bicycle inner tubes and wooden pallets that had previously been used for other purposes were collected and used in unconventional ways. FIGURA 03A, 03B

FIGURE 03A, 03B

Folder (Front and back side of the zine) © J. Bartmann

Preview: an efficient artistic meeting zone as a meeting place for creative ideas

In Future, new pedestrian zones will exist as meeting and dwelling places for young and old.

Especially in rather marginal, inconspicuous side streets, art and culture could be an essential contribution to urban development. The aim is to include and enable artistic and cultural activities at neuralgic points in Vienna. The approximately 100-metre-long, car-restricted area will be equipped with new plantings and seating and working furniture, e.g. parklets. The cultural neighborhood supply is to be ensured and show how important public space and participation in it are.

It is about a new communicative orientation of art that offers participation. It positions itself in the middle of society and responds to current circumstances. Art helps to improve people's attitudes: Only with artistic non-linear thinking logics can social challenges be overcome. In addition to sculptured work productions and presentations in the outdoor space, there will be zones for case-by-case contributions in the freshly shaped meeting zone: Workshops, project presentations, live acts – as an public area design that releases an open space for the Communities and does not disregard any units of individuals. Innovative shared use concepts with the elimination of car parking spaces allow for all-day use of meeting spaces and the reclamation of traffic areas for cycling and walking. Living, working and leisure space could be reclaimed in the neighbourhood of a densely built-up district.

Prognosis

Concrete solutions, detached from the real problems, should not be expected from art. Any attempt to instrumentalize art is leading to the impairment of Art. The autonomy of the arts and the artists is to be maintain in the interests of authenticity and possible impact of the new through interactions. As for the art, questions should always remain open. Art makes a mark that may point to the fact that creative-individual otherness as hope and self-expression is necessary in a society that is trapped in self-created property and survival constraints. Not replacement and compensation, but complementarity, diversity, recognition of the cultural part of the whole is in demand - and in particular the recognition of every single individual as part of the whole.

One of the tools for this may be symposia. Contact, discourse, and tolerance of ambiguity are promoted Already the here mentioned Joseph Beuys – as a pioneer for those values – showed that art can have impacts as a social practice, even if only partially in everyday experience and action. Symposia are still part of the strategies of communicating artistic work, possibly in connection with

participation of the population. There will be symposia with different priorities in the future and despite being numerous and worldwide they are not covered by the official art world as they are held throughout private initiative. There are many other and diverse forms of visual art and artistic creation as well as forms of participation in it (e.g. through the work of galleries and museums, further through digital media, street art, private collection concepts, artist in residence programs, art-pop up stores, street art, and many others) is an indication of the importance of art - for the society and for the individual.

Increasingly interdisciplinary realizations of symposia such as including experimental and performing arts, and thus an integration of non-factory-oriented strategies might be again favoring for an interface awareness as well as diversity. Certainly, however, it can be assumed that the numerous traditional symposia in their respective regions, which in the first place have been possible due to a high individual exposure through the organizers, value multiple experience opportunities, participation, and perspectives such as in terms of communicative, sensual, aesthetic, art conceptual forming modes as well as in the sense of identity formation for regional communities. To counteract a divergence developing society(ies), artistic symposia could be perceived enhanced and utilized in their including mode of action.

Conclusions for arts communicators for future outreach

The findings from this model project described here can be further thought about in terms of the situational gains for the participants on site. The following parameters applied during the current project - behavioral patterns as well as measures - are presented and concretized in the following as suggestions for future art education offers:

- The starting point was that the City of Vienna gave interested residents the opportunity to contribute with suggestions for improvement as part of a citizen participation process for a newly planned pedestrian zone about an educational campus. This requires cooperation with the city planning department and long preparation times;
- Measures and actions will be taken to elicit the participation of arts practitioners, schools/students, teachers, and the neighborhood: As outlined in the text above, a public-creative discourse is targeted, based on a common

approach. Essential basic attitudes are empowerment, self-activity and self-organization skills;

- participation in artistic activities is opened to people from the district. In this way, the participation of the population in already existing knowledge networks, both in the artistic and in the school and student teaching and learning areas, should be expanded;
- in order to realize sustainable educational offers, resources with reuse potential could be gathered through civic engagement;
- the other sustainability-relevant aspect is the bundling and application of the commitment, know-how and competences of people inside and outside the education field; a long-term timeframe is recommended for sustainability to unfold;
- the activity area will be redesigned with trees, shrubs, plants and seating as well as with work furniture for creative activities (mobile workbenches), including their shades;
- the project management - supported by students - ensures the interaction of the different groups of interested parties. This includes long-term cooperation between the local administration, the school organization, the teachers as well as the neighborhood and the accompanying students;
- such a form of participation not only enables low-threshold access to educational, artistic and cultural work, but can also be hoped for the participation of the population, the becoming active of the individual in the public learning process. To this end, a temporary place of exchange for young and old is being created;
- This will enable residents to compensate for the excessive use of digital mass media and consumer culture through outdoor and community activities;
- In addition, all project participants will be able to master the handling of open-ended, possibly numerous imponderables.

References¹

Aigner, Sylvie (2008), *Vom Europapark Klagenfurt zur Skulpturenstraße im Krastal Skulpturen des Bildhauersymposiums Krastal im öffentlichen Raum*. In: *Kunst im Steinbruch Verein*, [kunst] krastal (editor), pp. 13–32.

.....

¹ Por opção editorial, manteve-se a formatação original do texto para as referências.

- Beuys, J. (1989), *Akademie Heute, Akademie Morgen*, Katalog, Akademie der bildenden Künste: Wien.
- Bingle, R. G. and Hatcher, J. A. (1996), *Implementing Service Learning in Higher Education*. Journal of Higher Education, 67:2, Online ISSN: 1538-4640. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00221546.1996.11780257>. Accessed 15. October 2022.
- Dewey, J. (1968), *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education*, New York and London: Free Press/ Collier-Macmillan.
- Eyler, J., Giles, D., Stenson, C. M. and Gray, C. J. (2001), *At a Glance: What we know about the Effects of Service-Learning on College Students, Faculty, Institutions and Communities*, 1993-2000: Third Edition, Vanderbilt University, https://www.researchgate.net/publication/237415314_At_A_Glance_What_We_Know_about_The_Effects_of_Service-Learning_on_College_Students_Faculty_Institutions_and_Communities_1993-_2000_Third_Edition. Accessed 15. October 2022.
- Forsyth, A., Lu, H. and McGirr, P. (2000), 'Service Learning in an urban context: Implications for Planning and Design Education', *Journal of Architectural and Planning Research*, Chicago: Locke Science Publishing Company, pp. 236–60, https://www.colorado.edu/cedar/sites/default/files/attached-files/japr_2013.pdf. Accessed 24 July 2022.
- Herriger, N. (2014), *Empowerment in der Sozialen Arbeit*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Hofmann, Werner (1998), *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, Beck: München.
- Jaeger, M., In der Smitten, S. and Grützmacher, J. (2009), *Gutes tun und gutes Lernen: Bürgerschaftliches Engagement und Service-Learning an Hochschulen*. Evaluation des Projekts UNIAKTIV a. d. Universität Essen, https://www.wissenschaftsmanagementonline.de/sites/www.wissenschaftsmanagement-online.de/files/migrated_wimoarticle/fh-200907.pdf. Accessed 15. October 2022.
- Knudsen, L.E.D. and Skaarup, A.M.Ø. (2020), 'Open School as embodied learning', *International Journal of Education Through Art*, 16:2, pp. 261–70, doi: 10.1386/eta_00030_3
- Laven, R. (2006), *Franz Cizek und die Wiener Jugendkunst*. Schriften der Akademie der bildenden Künste, Bd. 2, Wien: Schlebrügge.
- Laven, R. (2017), 'Didálogos com a arte – revista de arte, cultura e educação. Art symposiums – back to the future', Edition: N. 6 Editor: Anabela da Silva Moura, Carlos Almeida, IPVC; Maria Helena Vieira - Universidade do Minho, Editor: Escola Superior de Educação de Viana do Castelo - IPVC Centro de Investigação em Estudos da Criança do Instituto de Educação – UM, ISSN: 2183-1726

- Laven, R. (2018), 'Empowering Students in Inclusive Aesthetic Workshops: Active Creation over Passive Participation', in J. Herzog (ed.), *Challenges of Working with Gifted Pupils in European School Systems*, Hamburg: Dr. Kovac, pp. 205–10.
- Laven, R. (2022), 'Cultural Engagement as a Learning Environment in the Artistic Encounter Zone SPA LOW SKY', *International Journal of Education Through Art*, IJETA reprint
- Metzger, W. (1962), *Die Grundlagen der Erziehung zu schöpferischer Freiheit*, Frankfurt: Kramer.
- Pankofer, S. (2000), 'Kann man Empowerment lernen? Und wie!' in T. Miller and S. Pankofer (eds.), *Empowerment konkret! Handlungsentwürfe und Reflexionen aus der psychosozialen Praxis*, Oldenburg: De Gruyter, pp. 221–30.
- Reinders, H. (2016), *Service Learning – Theoretische Überlegungen und empirische Studien zu Lernen durch Engagement*. Weinheim and Basel: Beltz.
- Schuster, P.-K. (1986), 'Der Mensch als sein eigener Schöpfer', in J. Beuys, *Joseph Beuys: Zu seinem Tode: Nachrufe Aufsätze Reden*, Bonn: Inter Nationes, pp. 17–25.
- Seifert, A., Zentner, S. and Nagy, F. (2012), *Praxisbuch Service-Learning*, Weinheim and Basel: Beltz.
- Selkrig, M. (2017), 'Teachers adopting artists' pedagogies: Is it really that simple?', *International Journal of Education Through Art*, 13:3, pp. 333–47, doi: 10.1386/eta.13.3.333_1
- Sporer, T., Eichert, A., Brombach, J., Apfelstaedt, M., Gnädig, R. and Starnecker, A. (2011), 'Service Learning an Hochschulen: das Augsburger Modell', in T. Köhler (ed.), *Wissensgemeinschaften. Digitale Medien – Öffnung und Offenheit in Forschung und Lehre*, Münster: Waxmann, pp. 70–80.
- Stachelhaus, H. (1989), *Joseph Beuys*, Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Wagner, R. (1987), 'Kunst als Kunst', in *Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts – 1900 bis heute*. Braunschweig: Westermann.
- Weidinger, Alfred (Hrsg.) (2009), *Wir wollen Zeichen setzen - 50 Jahre Bildhauersymposium St. Margarethen*, Verlag für Literatur, Kunst und Musik: Weitra
- Weinlich, W. and Laven, R. (2020), *Service-Learning with the Power of Art for Biodiversity in Rural Areas*, RIS Mansion Rakičan, Maribor: University Press, https://www.researchgate.net/publication/346417622_Service-Learning_with_the_Power_of_Art_for_Biodiversity_in_Rural_Areas. Accessed 15. October 2022.
- Campus vor Ort (2017), 'Engagiert Lehren und Studieren', www.campus-vor-ort.de. Accessed 18. October 2022.

Yeboah, R., Asante, E. and Opoku-Asare, N. (2017), 'Recycling solid waste materials to develop instructional resources for art education', *International Journal of Education Through Art*, 13:2, pp. 193–215, doi: 10.1386/eta.13.2.193_1

Stiftung Lernen durch Engagement (2022), *Qualitätsstandards für Lernen durch Engagement*, <https://www.servicelearning.de/lernen-durch-engagement/lde-qualitaetsstandards>. Accessed 15. October 2022.

Esse artigo pode ser encontrado em sua versão em Português
no link <https://leena.ufes.br/edicao-2022>

coabitações



As artes do olhar: Artes visuais da potência à criatividade

Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos

Uma costura do passado para o presente

Do presente agora em criação por nós que aqui estamos, espero que estejam mesmo aqui, presentificando o tempo-espaco desse momento em conjunto. Vocês estão aqui, conseguem realmente me ver e escutar, ao mesmo tempo em que conseguem se ver e escutar? Alinhavo o nó para o nós na costura que vou delineando, com o desejo que prescinde o estímulo da atenção. Que minhas palavras aqui vi-rem encadeamentos do porvir, em trama, prosa e contextos. Trago não verdades absolutas, mas recortes que traduzem um universo particular desde a memória e que por sua significação na minha construção até o hoje, interpreto que mereça ser partilhado.

Assim sendo, ressalto que o futuro da inovação depende do fomento ao desenvolvimento da criatividade. Não há inovação sem as habilidades e competências que são estimuladas desde a infância, potencializadas dos processos da imaginação, construção e revisão a partir do que é visto, na configuração da compreensão de mundo.

Desse modo, a poética aparece nos trabalhos que vão sendo produzidos no processo criador, depois de mudanças, encontros e desencontros de modos de olhar, pensar e fazer, ela reside as configurações da produção de artistas e de professores e está presente em grande parte da produção em Arte Contemporânea. Por que em grande parte e não em toda? A poética é um resultado e muitos produtos são processos para a construção de uma poética. Considero produtos artísticos pois obras de Arte necessitam da validação do Mercado da Arte e dialogam

efetivamente com a História da Arte Ocidental. Os produtos artísticos podem ou não partirem de objetos apropriados, e podem ou não serem considerados e valorados como obras de Arte.

Dou espaço então a um recorte da linha, para contextualizar onde meu olhar como professora, artista e pesquisadora começou a enxergar com amplitude as potências da criatividade. Continuo então essa fala, trazendo uma memória da profissão docente na universidade que me atenta sobre como a criatividade se torna potência desde o espaço da sala de aula. Em 2009, comecei minha trajetória na Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF, lotada na Licenciatura em Artes Visuais, um curso novo a ser ofertado em período noturno e que estava sendo implantado pelo Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI.

Trabalhando com processos artístico/educativos e lembrando vez ou outra da prova didática que realizei no concurso para a UNIVASF, cujo tema versou sobre Ferramentas Didáticas no ensino de Artes Visuais, escutei o conselho da professora doutora Lúcia Pimentel da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG sobre a necessidade de se pesquisar os materiais didáticos na área e organizei um Laboratório de Produção Didática em Artes Visuais – LAPDAVIS.

Consistindo em um espaço amplo que no começo foi montado com duas pias, duas lousas brancas enormes, 25 cadeiras, várias mesas que mudavam de configuração conforme as atividades, dois armários. Nesse local, fui lecionando várias disciplinas que iam sendo criadas à medida que o currículo do curso ia sendo implantado, podendo desenhar os territórios que ia atravessando à medida em que compartilhava experiências com colegas docentes e discentes. Assim, fui desenvolvendo projetos e montando o mobiliário da sala onde funcionava o LAPDAVIS, rumando processos criativos do ensino de Artes Visuais, Arte/Educação Ambiental, Neurociência e Ecodesign, o que proporcionou em vários momentos por intermédio de experiências do ensino, da pesquisa e da extensão pontes transversais entre Artes Visuais, Educação Contextualizada para o Semiárido, Engenharia Mecânica, Engenharia de Produção, Ciência da Computação, Educação Física, Enfermagem, Medicina, Psicologia e Ciências Sociais.

Na participação ativa de discentes dos cursos supracitados e de comunidade externa dialogando em aulas, minicursos, oficinas abertas, workshops, fui percebendo as potências da criatividade desde a revisitação da Educação Estética, onde

são construídas as possibilidades de ampliação do olhar a partir do perceber e pelo sensibilizar.

Desse modo, os trabalhos dessas experiências no LAPDAVIS da UNIVASF foram ponto de partida para outros caminhos, que delineio adiante. Por agora, faço outro recorte, de maneira a traduzir que conceitos e contextos venho elaborado da teoria e história da Arte quando se pesquisa, cascavilha e vai construindo processos criativos por meio das diferentes potências das Artes Visuais.

Breve conexão de conceitos e contextos da potência na criatividade

Na História do Ocidente tal qual a conhecemos, a criatividade esteve embasada no processo de pensar e de fazer da humanidade, encontrado na filosofia Greco-romana na divisão do trabalho conforme quem pensava (filósofos) e quem agia (trabalhadores manuais). A distinção entre agir e pensar gerou no desenvolvimento das civilizações um processo progressivo de relativizar o trabalho e o esforço dando valorações que interferiram no julgamento sobre a relevância de um tipo de processo criativo (pensar) em relação a outro (fazer).

Assim, havia um primeiro pré-conceito com o ato criador tornado culturalmente pelas gerações seguintes e chegado aos dias de hoje, a referência dual e opositiva entre a criação manual e criação mental que na modernidade foi revisitada como relação entre razão (pensamento) e ação (gesto). Por essa razão, na História de artistas e de professores de Artes Visuais, encontram-se discursos que relatam e atuam direta ou indiretamente na prática da construção do processo criador esses posicionamentos, como se o ato manual não estivesse relacionado a um processo cognitivo, que construísse conexões do que se sabe e do que se produz. Com isso, as potências do processo de imaginar e produzir foram apreendidas socialmente como não potências (do não posso), tornando inútil a energia e a dinâmica do poder (AGAMBEN, 2006).

Na invenção da Modernidade pós-Revolução Industrial e no seu decurso temporal até meados do século XX, podem ser encontradas reações que vão, com apoio dos estudos da Psicologia do Desenvolvimento, trazer outras perspectivas sobre o olhar, o imaginar e o criar. a criatividade tem sido tema, fonte e foco de estudos e investigações desde o fim do século XIX. Isso se deu também no âmbito das políticas públicas educacionais, como consequência da necessidade de promover educação para um maior número de pessoas da infância à adolescência no

processo de industrialização europeia. Por isso, na área de Artes Visuais, quando se enfoca nas questões da criatividade, se tornam referência a se pensar uma articulação de coerência sobre os processos criadores e suas potências desde a infância autores como Lowenfeld e Brittain (1947), Piaget (1976) e Vygotsky (2007). A despeito disso, pode-se inferir que essas discussões despontam na formação de artistas e professores nas universidades brasileiras, especialmente após promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB nº 1994/1996 que foi ponto de partida para a reformulação dos currículos da graduação. Dessa maneira, como observado por Vasconcelos (2015) podem ser encontrados nos currículos atuais das licenciaturas e bacharelados no país correlações com a Educação Estética seja pelo olhar de Porcher (1982), Ostrower (1983, 1987) e Duarte Jr. (1994), entre outros que foram adentrando no cotidiano das aulas mediando a reflexão entre Arte, Educação e Criatividade.

Na contemporaneidade, interpreto decolonialmente como o desenvolvimento do processo criador, fazendo conversar razão (pensamento) e ação (gesto) ao mesmo tempo. Assumo que no adulto reside a criança como esse “outro” de Bhabha (2012), um outro que foi espelhado pelas teorias, estudos e testes psicológicos, enquadrado em fases e propostas de desenvolvimento de habilidades e competências específicas nos currículos e que chega nas escolas como potência, que pode ou não pode ter acesso e construir qualitativamente a criatividade.

Retomando e relendo Saussure (2006) para o âmbito das Artes Visuais como expressão e conhecimento com diversas linguagens no processo criador, alio a noção de árvore. Quando vemos uma árvore na nossa mente, imaginamos sua configuração, cada uma refletida em um desenho de árvore específico. A árvore que eu imagino agora nunca será igual a sua, pois vivemos e experienciamos de modo diferente, por essa razão, temos sensibilidade e percepção desenvolvido em níveis diferentes. Antes dela existir enquanto palavra e enquanto imagem concreta, a árvore forma imagem mental. Essa árvore é a criatividade. Quanto mais possibilidades de a ver registradas no arcabouço da memória, maiores são as chances de a potencialidade do poder ser criativo estar presente.

Destarte, dos conceitos e contextos até aqui delineados, revisito a divisão entre concepção do processo e processo de produzir. Tal como Corrêa (2022), interpreto que o “processo de criação e as potencialidades criativas como inerentes e necessárias às atividades humanas, as quais circunscrevem-se nas diferentes dimensões da vida.” (CORRÊA, 2022, p. 65). Essas dimensões da vida começam

na criança e são reverberadas na fase adulta. A criança que vive no adulto que cria, é configurada como identidade do processo criador e construída na infância, refletida na maturidade. Concordando com Focchi in Redin (2014), o processo criador necessita estar nas pessoas desde os primeiros contatos com outras e com o meio, precisando ser estimulado, trabalhado com diferentes materiais, construído como pensamento contínuo em alargamento, em elasticidade, experienciando as potências do poder nas salas de aula.

Diante do enunciado, pontuo características de conceitos a contextos que considero importantes para a criatividade ser presentificada a qualquer pessoa e em qualquer faixa etária:

- Estimular a sensibilidade (da sensação e dos sentidos) pela apropriação de materiais diversos, do cotidiano aos inusitados;
- Desenvolver as potências do poder em processo criador nas potencialidades artísticas que todos os indivíduos têm, desde a infância e
- Rever os processos criadores para abrir territórios ampliados à constituição de poéticas na Arte Contemporânea;
- Construir pontes entre a experiência obtida nos contextos vividos com a experiência atual com uso de associação de imagens na imaginação, promovendo ambientes de ideias inovadoras em processos criativos articuladores e transversais.

Potências da criatividade revisitadas: a construção da inovação

Voltando ao recorte do começo dessa narrativa, de lá para cá, fui redistribuída em dezembro de 2019 para o Departamento de Artes Visuais - DART da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM e nessa trajetória geográfica e afetiva, trouxe na bagagem as experiências e referências da UNIVASF, re(a)vendo o mapa epistemológico do Brasil decolonialmente, tal qual o desenho cartográfico da América do Sul de cabeça para baixo do artista uruguaio Torres Garcia e na vontade de ir adiante, pé com pé, trazendo e ampliando o olhar de modo crítico e reflexivo desde o Sul do país.  **FIGURA 01**

Em 2020, criei o Grupo de Pesquisa Artes Visuais e Criatividade – AVEC, cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ¹ e conectado ao DART e ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGART da UFSM. Por meio dele, desenvolvemos até os dias atuais 14 projetos de ensino, extensão ou pesquisa, dos quais 7 foram concluídos e 7 estão em andamento².



FIGURA 01 À esquerda: relógio com mapa da América do Sul de cabeça para baixo. À direita: objeto decorativo com poética do artista. Loja de produtos do Museo Torres García. Foto de viagem a Montevideu, Uruguai. 2016 (Fonte: Acervo particular da autora)

Por conseguinte, em 2021 foi ofertado pelo PPGART a disciplina que desenvolvi com apoio dos colegas docentes e aprovada em colegiado, denominada *Processos Criativos, Experiência e Arte Contemporânea* no âmbito do Mestrado e do Doutorado. Como objetivos procura desenvolver noções poéticas sobre os recursos e processos de criação na Arte Contemporânea, construir interpretações acerca da potência, do espaço da criatividade e da experiência no processo criador e articular

1 O Grupo AVEC/CNPQ possui a seguinte página com materiais e informações dos trabalhos que foram e estão sendo desenvolvidos: <<https://www.ufsm.br/grupos/avec/>> . Acesso em 05 de outubro de 2022.

2 Os projetos desenvolvidos pelo Grupo AVEC e no DART podem ser consultados em: <<https://ufsmpublica.ufsm.br/docente/23753/projetos>> . Acesso em 05 de outubro de 2022

interpretações desde as obras de Arte e visualidades, possibilitando discussões emergentes no cerne da percepção, da representação e da cognição.

A criatividade então fisicamente tomou forma em espaço no Laboratório de Criatividade e Inovação – LACRIA, sala 1022 do bloco 40. Neste local, tenho permeado processos que visam promover qualitativamente ensino, extensão e pesquisa desde as Artes Visuais, de modo transversal e contextualizado.

Por consequência, a inovação é esse espaço onde a potência foi constituída em processo e experiência de modo em que a criatividade promoveu uma outra maneira, um olhar diferenciado e gerou um produto que tem aplicabilidade, conectividade, capacidade de compartilhamento e representação.

A inovação não opera apenas como plataforma embalada em produtos, técnicas e tecnologias, também atua como um *modus operandi* de quem tem o comportamento criativo, da conexão entre pensamento e gesto até a articulação e operacionalização de materiais diferenciados a partir de imagens. Por isso, a criatividade nas Artes Visuais é zona estratégica do desenvolvimento humano para o futuro. Como um músculo, a criatividade não pode ficar parada ou ela some, precisa ser trabalhada no cotidiano das casas, salas de aula e espaços onde se vive a experiência.

Uma poética na Arte Contemporânea pode ser inovadora? Depende do olhar tanto de quem cria quanto de quem frui o que é produzido. Com um desenvolvimento da criatividade e na multiplicidade de processos, isso não é impossível.

Compreendo que é necessária atenção ao olhar, o que a Estética, por meio da sensibilidade e da percepção, suscita da evolução do ato de apreciar ao ato de fruir. Nascemos vendo tudo e aos poucos conseguimos observar e focar, registrando o que vemos por meio de um complexo procedimento de seleção, classificação e configuração. O olhar é treinado pela sociedade e a partir dela ele precisa ser ampliado nas potências que nele reside. Com essa noção, pode-se conseguir unir a criatividade além do desejo de ser criativo, mas a um tornar-se. Disso, a inovação é gerada.

Conclusão

Intentei com esse relato demonstrar caminhos percorridos por intermédio de recortes, pontuados e costurados conforme as noções e experiências de ensino, de pesquisa e de extensão que tive com a criatividade, me fizeram re(a)ver a potência do pensamento e do gesto criador a partir da universidade.

Portanto, reflito que a Arte Contemporânea, tema da mesa que aqui colaboro, é um tempo-território de potências da produção de artistas na qual emergem encontros com o passado no presente e vislumbres do futuro. Perceber que a criatividade vem da potência construída com uma gama de processos criadores, na apropriação de materiais, na amplitude de meios de perceber o que à primeira vista parece óbvio ou sem sentido se dispõe como essencial para que a Arte Contemporânea vá além do discurso e ressignifique o olhar de quem cria a quem frui. Há dias tenho me encontrado em uma frase impressa na parede presente nos corredores onde fica o LACRIA “Todo ponto de vista é visto de um ponto” e fico na mente, brincando com as potências dessa frase. Reverberando, encontro “Toda vista vem de um ponto”, “O que é visto de um ponto pode ter reticências”, “Toda vista pode ser alterada a depender do ponto”, “Não há vista sem um ponto de partida”, e por aí vai.

Esse último exemplo que trouxe aqui é uma amostra do que o potencial criativo pode suscitar na mudança do olhar das pessoas e trazer recursos que tragam a inovação, dialogando sempre em primeira potência com as Artes Visuais, o que considero as Artes do olhar.

Referências

- BHABHA, H. *A questão do “outro”*: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo in Buarque de Almeida. São Paulo: Rocco, 2012.
- DUARTE JR. *Fundamentos Estéticos da Educação*. 3ª edição. São Paulo: Papyrus, 1994.
- FOCCHI, P. S. A criança é feita de cem: as linguagens em Malaguzzi. In: REDIN, M. M. e FOCCHI, P. S. *Infância e Educação Infantil II*: linguagens. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2014. 6-21.
- LOWENFELD, V.; BRITTAIN, W. L. *Desenvolvimento da capacidade criadora*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Mestre Jou, 1947.
- OSTROWER, F. *Universos da Arte*. São Paulo: Editora Campus, 1983.
- _____. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PIAGET, J. *O nascimento da inteligência na criança*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- PORCHER, L. (org.). *Educação Artística: luxo ou necessidade?* Trad. Ian Michalski. São Paulo: Summus, 1982.
- SAUSSURRE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

VASCONCELOS, F. P. *Designare: pontes artístico/educativas na formação docente em Artes Visuais*. Lisboa: Chiador, 2015.

VIGOTSKY, L. S. *A formação social da mente: o desenvolvimento social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Revistas

AGAMBEN, Giorgio. La Potenza del Pensiero. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. *Revista do Departamento de Psicologia - UFF*, v. 18 - n. 1 p. 11-28, Jan./Jun. 2006.

CORRÊA, Ayrton Dutra. Artista Plástico. Trajetórias pessoal e profissional. *Revista Contexto e Educação*. Editora UNIJUÍ. Ano 16. N° 64. Out./Dez./ 2001. P. 61-79.

O desenho como o coabitar de ideias e práticas: Fernando Chui de Menezes, sobre o ensino e a aprendizagem do desenho

Rosa Iavelberg

Introdução

Como orientadora do doutorado de Fernando Chui de Menezes, compartilhamos ideias, pesquisas, a escrita de artigos, a participação em congressos e, sobretudo, tivemos um diálogo intenso no Grupo de Pesquisa Arte na Educação, na Formação de Professores e no Currículo Escolar (GPARTEDU CNPq), registrado na FEUSP. No presente texto, discorreremos sobre alguns recortes do vasto conjunto, formado pelas produções de Fernando Chui de Menezes, entretanto, dada a extensão do que aqui poderemos abordar, nos deteremos na análise dos textos acadêmicos deste autor. Sendo assim, paralelamente, ao exposto aqui, sugerimos um caminho poético e sensível das produções de Menezes que pode ser encontrado no *blog* Fresta, criado em 2006, com “crônicas, desenhos, HQs, letras de música ou meras divagações” <http://fernandochui.blogspot.com/2006/10/?m=1>

Com humor, fundamentação, brilho e muito afeto nosso artista/educador participava ativamente das suas diferentes empreitadas, para citar algumas: *blog*, grupo de música, aulas de arte em escolas e instituições para jovens e cursos de formação para arte/educadores. Ele integrou também a equipe de palestras e de bancas – aqui destacamos as bancas do Curso de Especialização em Arte/Educação: Teoria e Prática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.  **FIGURA 01**



 **FIGURAS 01** Bitcho, fonte: <http://fernandochui.blogspot.com/2006/10/?m=1>, 2006. Acesso 27 out. 2022

O erro e a errância no ensino e na aprendizagem do desenho

Quando se vê como a prática nos permite sair das contradições onde a teoria nos aprisiona. (MEIRIEU, 1988, p.29).

O tema da educação, com enfoque no ensino e na aprendizagem do desenho, foi tratado na tese de doutorado *O erro e a errância na educação em arte*, de Fernando Chuí de Menezes, defendida em 2014. Entre outros temas abordados, na sua investigação, o autor discorre sobre as propostas de ensino de desenho e sobre a criação do conhecimento pela criança. Na sua abordagem, as ações criativas contam com a singularidade do sujeito criador. Nesse sentido, ele vê conexões entre o processo criativo de artistas e cientistas. Para ele, as ações criativas ocorrem sem limites pré-estabelecidos que serão traçados por cada sujeito que desenha. Para tanto, Menezes analisa e questiona a escola que conduz as ações da criança para que ela chegue às respostas e aos resultados tidos como certos, impedindo, dessa forma “condutista”, a possibilidade do erro que nosso autor defende, enquanto

parte integrante do processo de construção do conhecimento. Menezes nos diz que é necessário que exista desobediência criativa frente às consignas fechadas, para que o aluno possa gerar conhecimento novo ao interagir com os conteúdos mediados pelos professores nas salas de aula.

Desse modo, a escola tradicional e o *laissez-faire* da arte/educação da escola renovada são contestados como orientações didáticas e a arte genuína da criança, com cultivo (informada pelas culturas artísticas) é defendida por nosso autor, como o leme que nos permite orientar a aprendizagem artística na sala de aula. A tese de Menezes transita entre a linguagem poética e a literária; nos brinda com uma visão artística da aprendizagem do desenho, cuja leitura alcança, imediatamente, a compreensão do professor que atua em sala de aula. Tal forma de escrita acadêmica, mesmo respeitando as normas exigidas pela maioria dos programas de pós-graduação, está na esteira de pensamento de Bernad Charlot (2020) que defende a necessidade de aproximação das pesquisas à inteligência dos professores.

Como vimos, Menezes tem o mérito de sublinhar a aprendizagem do desenho como um acontecimento estético que se passa de modo aproximado à criação em ciência, guardando a marca do método singular gerado por quem cria em um campo específico de conhecimento, com autonomia. Para reforçar suas hipóteses, o pesquisador entrevistou: seu pai, o físico e professor do Instituto de Física (IF USP), Luís Carlos de Menezes, que escreve sobre ciência e educação. Na seleção de entrevistados também estão: Angela Maria Rocha, artista, arquiteta, professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU USP), que ministra aulas de desenho para graduandos e pós-graduandos e ainda o artista e professor Cláudio Mubarac que dá aulas de desenho na Escola de Comunicações e Artes (ECA USP). Assinalamos, então, alguns trechos das reflexões de Menezes sobre as entrevistas realizadas, que traduzem, completam, esclarecem e reiteram as concepções e as experiências de criação artística e de ensino do desenho edificadas por nosso autor.

A partir do diálogo com Mubarac, Menezes discorre sobre o imaginário que leva as pessoas a buscarem escolas de arte para aprender a desenhar,

Pode-se dizer que seja por conta de saberes ligados a técnicas específicas que a maior parte das pessoas costuma buscar escolas de arte, cursos técnicos e livres ligados à arte. No caso do desenho, até mesmo por seu caráter “extra artístico”- citando a expressão usada por Cláudio Mubarac em nosso diálogo -, a busca por domínio

técnico (em especial, em relação a seu aspecto de representação naturalista) costuma ser objetivo comum de boa parte dos participantes. (MENEZES, 2014. p.104).

Contudo, nosso pesquisador segue com seu questionamento sobre a necessidade de aprendizagem das técnicas tradicionais para o ensino do desenho, quando se remete aos procedimentos didáticos de Angela Maria Rocha e de Claudio Mubarak que entrevistou,

Se buscarmos referência na visão pedagógica de professores como Angela Maria Rocha e Claudio Mubarak – que atuam em ensino superior e em escolas de excelência acadêmica como a FAU USP e a ECA USP-, podemos notar que até mesmo em tais contextos a postura docente não dá grande importância para a incorporação de técnicas tradicionais de maneira estrita, mas sim aí incentivo à busca pessoal de cada pessoa nas linguagens que se propuser a desenvolver.

Por exemplo, ambos se dedicam a discutir a questão da perspectiva no âmbito da cultura, e não no da pura técnica. Como isso quero expressar que não há de fato propósito em suas aulas em fazer os alunos chegarem a um domínio pleno de técnicas estabelecidas ao longo da história da arte; porém, mais além, esperam conseguir levá-los ao reconhecimento das tradições e, principalmente, a uma reflexão sobre o conceito de arte e técnica em cada contexto histórico ou em eventuais reapropriações particulares dentro de cada linguagem. (MENEZES, 2014, p.103).

Na entrevista com seu pai, o físico Luís Carlos de Menezes, o autor adentra, com propriedade, na questão da importância da orientação didática frente aos erros dos alunos nas situações de aprendizagem,

Menezes disse acreditar que, em geral, as linguagens possuem significados precisos, e que a deformação da linguagem precisa ser constantemente apontada. Indicou como uma das mais belas formas de se avaliar um aluno no contexto do conhecimento científico ou artístico de qualquer natureza seria exatamente verificando o uso adequado da linguagem. Explicou: (MENEZES, 2014, p. 99).

- Pois o jovem se expressa quando você lhe dá a chance para isso. Mais do que apontar o erro, é interessante dar elementos para que ele seja revisto pelo próprio aprendiz. É o momento de se construir significados. A linguagem é razão de

aprendizado e através dela você pode observar as fragilidades conceituais. (MENEZES apud MENEZES, 2014, p. 99).

Finalizamos a conversa, indagamos se o sentido do apontamento de um erro seria de fato a adequação à linguagem, como o que Menezes concluiu. (MENEZES, 2014, p. 99).

- Sim, sempre lembrando que o momento de correção é um importante momento de aprendizagem. Momento de permitir o refinamento na construção de conhecimento do aprendiz – concluiu o educador, remetendo à concepção piagetiana que entende no movimento de consciência do erro o momento de construção do conhecimento. (MENEZES apud MENEZES, 2014, p. 99).

A ideia de erro é concebido como parte do processo de aprendizagem, ou melhor, como o acerto possível no percurso de construção do conhecimento e criação artística do aluno; acerto esse que se altera, conforme o aluno se desenvolve nas suas aprendizagens; elimina o julgamento apressado de certo e errado dos professores em relação às respostas e soluções encontradas pelos estudantes, ao observar que nas interações com os objetos do conhecimento, é o aluno que constrói e transforma o que está no mundo como saberes para si, sendo que tais aprendizagens são, socialmente, contextualizadas.

O cultivo do desenho

O interesse de Menezes soma-se às nossas pesquisas, particularmente na investigação sobre o desenho da criança, presente no livro *O desenho cultivado da criação* (IAVELBERG, 2021), para o qual, na 3ª edição, ele escreveu o texto da orelha. Nesse texto, ele se colocou como artista e educador; ele se põe como alguém que compartilha e se identifica com as ideias centrais da pesquisa, especialmente na sua prática como desenhista assíduo e professor.

A começar pela escolha da palavra “cultivo”, Rosa traz já no título de seu trabalho a ideia de uma cultura a se desenvolver; mais além, algo a se criar aos poucos, como cuidado e perícia diante da delicadeza que demanda toda forma de cultivar.

[...]

Obra que já pode ser considerada icônica no campo da educação em arte, este livro serve como síntese e aprofundamento do tema do aprendizado do desenho das crianças; por não ser cultivado devidamente, a grande maioria dos adultos não

desenha após a infância. E eu, que desenho quase todos os dias e trabalho com educação já há mais de duas décadas, posso dizer que nenhuma parte deste livro deixa de ecoar em minhas práticas pessoais. (MENEZES, orelha da publicação)
Sobre a história do ensino do desenho e o desenho cultivado

Essa identidade no entendimento da aprendizagem e do ensino do desenho nos fez estar juntos na coautoria de artigos acadêmicos, entre os quais destaca-se o estudo De Rousseau ao Modernismo: ideias e práticas históricas do ensino do desenho (IAVELBERG e MENEZES, 2013), no qual percorremos a história do ensino do desenho através de pesquisadores, em particular Juan Bordes (2007). Nas considerações finais escrevemos a quatro mãos:

Hoje compreendemos à construção de poéticas próprias, com marca pessoal e diversidade cultural. A gênese dos desenhos deve ser reconhecida em cada contexto de geração de desenhos e na singularidade de seus produtores. Por isso, ensinar a diversidade cumpre tanto os propósitos da escola inclusiva e democrática como os da didática contemporânea da arte. (IAVELBERG e MENEZES, 2013, p. 93-94).

Para esse artigo Menezes fez um desenho na primeira página, que reflete a ideia de que quem desenha se desenha, ou seja, se constitui ao desenhar. Uma ideia que um artista/educador como ele pode defender com sua prática artística, sua experiência didática e os fundamentos que escolheu.  **FIGURA 02**

Nos textos que escrevemos acerca da concepção do desenho cultivado ou “do cultivo do desenho” – como ele preferia dizer – postulamos que a ideia de que a expressão criativa de natureza endógena – paradigma da livre-expressão – foi expandida na arte/educação contemporânea, abrangendo os aspectos exógenos como alimento, ou seja, admite-se o diálogo dos aprendizes com a produção social e histórica da arte e reiteramos a perspectiva não excludente, ou seja, trabalhando a diversidade das culturas nos desenhos curriculares. A ideia é a de que a arte é o objeto de conhecimento da aprendizagem nas disciplinas escolares e na formação dos professores do campo. Aqui cabe breve discussão sobre o verbo ensinar nos textos de nossa parceria. Esse verbo foi combatido pela escola renovada e a seguir foi ressignificado na escola contemporânea, isto porque se arte não se aprende, conseqüentemente, não seria necessário o ensino e tão pouco de espaço nos desenhos curriculares.

Contudo, arte se aprende e se ensina considerando que o diálogo entre o ensino e a aprendizagem é avesso à educação meramente transmissiva e ao *laissez-faire*. Isso reforça a necessidade e o valor da arte na educação escolar em equidade com as demais áreas de conhecimento e componentes do currículo.

Considerações finais

Diante da ausência deste colega e pensador; deste que colaborava e estava junto em diferentes momentos de nossa pesquisa, render-lhe homenagem é, de certo modo, perpetuar suas ideias. Temos certeza de que seus ideais estarão sempre vivos entre nós e entre aqueles arte-educadores que acreditam na experiência didática associada às práticas de criação artística. Experiência didática e criação artística tornam-se lemes que garantem a observância do contexto de ensino e aprendizagem do aluno em sua forma singular de aprender. Este arte-educador sabe estar junto, respeitando os modos do aprendiz em seu percurso de desenvolvimento artístico, sem considerar que todos são artistas, como se apregou no modernismo da arte/educação, mas que todos podem aprender a sê-lo. O caminho que trilhamos (eu e Menezes) nos preencheu de gratidão e aprendizagem – como quando um autor que, apesar de termos lido seus textos durante anos, ainda ecoa na gente por sua sinceridade, profundidade e compromisso com a arte e a educação. Saber viver junto é aprendizagem sem a qual os caminhos não se desdobram. Este texto é para você, querido Fernando Chui, que nele e sempre seguirá entre nós.

Referências

- BORDES, Juan. *La infancia de las vanguardias: sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus*. Coslada: Cátedra, 2007.
- CHARLOT, Bernard. *Educação ou barbárie*. São Paulo: Cortez, 2020.
- IABELBERG, Rosa. *O desenho cultivado das crianças: práticas e formação de educadores*, Porto Alegre, ZOUK, 2021. 3ª ed. rev. e ampl.
- MEIRIEU, Philippe. *Aprender... sim, mas como?* Porto Alegre: Artmed, 1998, 7.ed.



FIGURA 02 Fonte: IABELBERG e MENEZES, 2013, p. 80

MENEZES, Fernando Chui de. Erro e errância na educação em arte. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2014. 157 f. Tese de doutorado no Programa de Pós-graduação da FEUSP, ár2a de Psicologia e Educação.

Disponível em:

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-05022015-133440/publico/FERNANDO_CHUI_DE_MENEZES.pdf. Acesso em 27 out. 2022.

MENEZES, Fernando Chui de e IAVELBERG, Rosa. O cultivo do desenho infantil na aprendizagem compartilhada. In: *Encontro da ANPAP*, Rio de Janeiro: ANPAP: Anais, 2012.

http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio4/rosa_iavelberg_e_fernando_chui.pdf
Acesso em 27 out. 2022.

MENEZES, Fernando Chui de; IAVELBERG, Rosa. De Rousseau ao Modernismo: ideias e práticas históricas do ensino do desenho. *ARS* (São Paulo), [S. l.], v. 11, n. 21, p. 80-95, 2013. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.64458. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64458>. Acesso em 27 out. 2022.

A Casa do Povo e o que se constrói nesse saber viver juntos

Denise Grinspum

A ideia do que se constrói no saber viver juntos transporta-me para experiências vividas em minha infância e em parte da minha adolescência no Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem, escola mantida pela comunidade judaica progressista no bairro do Bom Retiro, em São Paulo.

A instituição tinha apenas 12 anos de existência, quando cheguei na pré-escola. E lá permaneci apenas até os 14 anos de idade, dado que não havia o segmento de Ensino Médio. A escola fazia parte da Casa do Povo, que tem o nome oficial de Instituto Cultural Israelita Brasileiro - ICIB.

A Casa do Povo nasceu a partir das recomendações do ICUF, (Idisher Cultur Farband), movimento internacional em prol da cultura iídiche. Fundado em 1937, no I Congresso Internacional de Cultura Judaica em Paris, já numa Europa imersa em um ambiente fascista de intimidação cultural, a orientação era a de se criar instituições nas quais a cultura iídiche encontrasse condições de florescimento e disseminação (STAROBINAS, 2008:12). Propunham que as comunidades judaicas progressistas dispersas pelo mundo abrissem escolas, teatros, jornais, entre outras atividades que atraíssem as novas gerações, sensibilizando-as para o enraizamento e a difusão da cultura judaica laica, para a luta pela paz e pela igualdade entre os povos.

Enquanto ainda se desenrolava a Batalha de Stalingrado, um dos militantes do ICUF em São Paulo, o empresário Manoel Cossoy, fez uma promessa: se os soviéticos ganhassem tal batalha, ao final da guerra faria uma doação para erigir um monumento em memória aos heróis e mártires tombados na guerra. A promessa foi cumprida e os judeus simpatizantes do ICUF, reunidos no Clube Cultura

e Progresso, decidiram pela construção de um Instituto Cultural ao invés de um monumento, mais conhecido como *FolksHois* ou a Casa do Povo (KINOSHITA, 2000:386). Os membros de toda a comunidade judaica, não só os de esquerda, foram convocados a doar tijolos, de maneira, que se constituiu um fundo verdadeiramente coletivo e a pedra fundamental foi lançada em 1947.

A partir do projeto do arquiteto Ernesto de Carvalho Mange, o prédio começou a ser construído em 1949 e foi inaugurado em 1953, com três andares inteiramente abertos e livres de colunas, flexível para se fazer ali o que fosse pensado na perspectiva enfatizada pelo ICUF. E assim foi feito. Em São Paulo, criou-se o grupo *Yugent Club* (Clube da juventude), o jornal *Nossa Voz*, uma biblioteca, um grupo de teatro, o Coral Sheiffer e a escola Scholem Aleichem. A Escola ocupou os três pisos e, em 1960, com projeto de Jorge Wilhem, foi inaugurado no subsolo o Teatro Israelita Brasileiro – TAIB, com 300 lugares.

O Scholem iniciara as suas atividades em 1949 apenas com a pré-escola, em uma casa alugada no próprio bairro, e transferiu-se para o novo prédio quando de sua abertura, em 1953. A partir de 1958, a direção é confiada à Elisa Kauffmann Abramovich, a primeira mulher a ser eleita vereadora no Brasil, em 1947. Como o Partido Comunista, onde ela militava, foi cassado, a sua candidatura foi acolhida pelo Partido Social Trabalhista. Mas os eleitos do PST nunca chegaram a tomar posse, pois em janeiro de 1948, em um ato golpista, o Tribunal declara que todos os candidatos do partido, não haviam sido registrados. (CARTUM, 2020)

Elisa era autodidata, sem formação acadêmica, mas já com enorme experiência, tanto de militância política, como por seu trabalho na Organização Feminina Israelita de Assistência Social (Ofidas), onde mantinha uma incansável defesa aos imigrantes e seus descendentes, vítimas do Holocausto. Daí ter sido cooptada a dirigir a Escola Israelita Brasileira Scholem Aleichem. Mas em 1962, já sabendo de sua doença terminal, convida Frima Grinspum, pediatra que trabalhava tanto na OFIDAS como na Escola, a assumir cargo, que exercerá até 1968. Neste momento já haviam se iniciado as turmas de ensino fundamental I, à época primário, e as do ginásio, hoje, fundamental II.

O Ginásio sobretudo tinha uma orientação pedagógica muito próxima das escolas vocacionais da época ao que se chamava de escola renovada. O curso era de tempo integral e, além das disciplinas clássicas, como português, história, geografia, ciências, matemática, havia aulas de cultura judaica, teatro e artes plásticas.

Suponho que, como tínhamos tido aulas de música durante todo o primário, elas ficaram de fora no ginásio.

O livro *VANGUARDA PEDAGÓGICA: o legado do Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem*, lançado em 2008, sob coordenação de um grupo de ex-alunos, foi o resultado de um seminário, ocorrido em outubro de 2006, no Centro da Cultura Judaica, em São Paulo, com a ampla participação de professores, alunos, diretores e pessoas que de alguma forma vivenciaram o Scholem (HAMADANI, 2008, p.7).

A leitura da publicação, faz-me recordar das vivências, das pessoas, dos aprendizados e sobre o que esta escola deixou como legado. Não há propriamente um depoimento que afirme que a orientação pedagógica seja esta ou aquela. O que se vê é uma abundância de relatos sobre a liberdade para a experimentação e o incentivo aos pensamentos crítico e criativo. Éramos estimulados a desenvolver projetos interdisciplinares, sempre em grupo. O respeito ao diálogo, aos colegas e aos professores era a tônica.

De acordo com Gisela Wajskop, a escola participava de um movimento da renovação cultural internacional ocorrida no pós-guerra. O Scholem, que agregou à ideologia marxista as vivências solidárias associadas à constituição de uma identidade judaica assimilada e culturalmente afirmativa, acrescida de pitadas de estudos e estratégias didáticas da Escola Nova de Anísio Teixeira e de Anton Makarenko, mais do que uma experiência de vanguarda, foi sintoma e resultado de uma época rica em experiências culturais alternativas, para um mundo em busca de si mesmo (WAJSKOP, 2008, pp.69-70).

Em 1969, a chegada na direção do Prof. Odenis Módulo, vindo do Colégio de Aplicação, da Faculdade de Educação da USP, propiciou um maior intercâmbio entre as duas escolas e isso chamou a atenção dos agentes do serviço secreto da ditadura. A partir de 1975, foram inúmeros os óbices a serem suplantados. O presidente da instituição à época, Max Altman, relata ter ido buscar ajuda junto à Federação Israelita do Estado de São Paulo - FISESP, a fim de evitar que membros do conselho diretor – que haviam sido presos – fossem torturados ou mortos. Mas a reação foi justamente contrária. O dirigente da FISESP declarou que aqueles comunistas, “metidos na subversão”, nada tinham a ver com “os nossos” (ALTMAN, 2008, p.43). Desta forma, o Scholem perdeu o apoio federativo e ficou isolado das outras escolas judaicas da cidade.

Iniciou-se nesta época uma migração dos moradores do Bom Retiro para outros bairros e conseqüentemente uma crescente diminuição de seu alunado. Mas



FIGURA 01 Ailton Krenak e Denise Grinspum cantando o hino dos partisanos, acompanhando o Coral Tradição, em 24 de abril de 2019

tência à ditadura, e o TAIB era o palco para isso. “Nele foram encenadas peças do Teatro de Arena – de autores como Plínio Marcos e Augusto Boal – e do Teatro Popular do Sesi, entre outros”. (FERRAZ.M, 2020) Anos mais tarde, em 1982, a Casa do Povo, organizou uma manifestação contra a chacina de Sabra e Chatila¹, com cerca de duas mil pessoas.

Apesar deste cenário, a Casa do Povo nunca fechou suas portas completamente. Foi mantida pela atuação resiliente de alguns associados, dentre os quais destacam-se Francisco Abramovich e Marina Sendacz. Ali, mantiveram-se o Coral Tradição (desde 1989 regido por Hugueta Sendacz, com cantos exclusivamente em ídiche), o arquivo e a biblioteca, que continuaram a funcionar como um dos maiores acervos de livros e documentos em ídiche de São Paulo (DE KERCHOKE, 2017), sem mencionar a comemoração anual pelo Levante do Gueto de Varsóvia, todo dia 19 de abril. **FIGURA 01**

A Casa hoje

2012 é o ano da retomada. Novamente um grupo de ex-alunos mobiliza-se para pensar em possibilidades de ativação do ICIB. Com a presidência de Jairo Degenszajn, vice-presidência de Lilian Starobinas e uma diretoria composta por vários ex-alunos e simpatizantes, define-se como diretor artístico Benjamin Serousi, um jovem francês, radicado no Brasil desde 2004, que trazia em sua bagagem ter sido o coordenador da Casa de Cultura Judaica, de 2008 a 2012.

1 Massacre ocorrido em setembro de 1982. Durante a I Guerra do Líbano, uma milícia de libaneses cristãos, sob os auspícios do exército de Israel, massacraram milhares de palestinos, entre homens, mulheres, crianças e velhos, encurralados num campo de refugiados.

O arranque deu-se com o seminário “Casa do Povo 60 anos”, em agosto de 2013, como um exercício de reflexão coletiva sobre o passado à luz do presente, a fim de se desenhar novas direções para a instituição com base na sua história. A iniciativa reuniu cerca de cem pessoas em uma oficina de planejamento estratégico coordenada pela urbanista Raquel Rolnik. Os participantes tentaram responder à mesma pergunta referente ao papel atual da instituição: que Casa do Povo queremos hoje? Daí, foram apontados três eixos para a Casa: como um lugar de memória, como associação e lugar de experimentação e logo foram pensados três eixos institucionais, em ídiche: *Gedenk* (memória) *Farain* (associação) *Tsukunft* (futuro).

Com uma multiplicidade de ações, ao longo dos últimos 10 anos, a Casa tem sido habitada por vários coletivos e mantém algumas atividades ligadas à sua origem. O grande diferencial dela em relação a outras instituições culturais é modo como se distribui o poder interno. E é a partir daqui que gostaria de identificá-la como a experiência profissional e afetiva onde melhor compreendi *o que se constrói no saber viver juntos*.

Em entrevista cedida a mim em 22 de setembro de 2022, Benjamin Serousi afirma que a Casa pensa o espaço de arte levando em conta o território, a produção artística e a mediação. A programação divide-se 3 eixos:

1. Dimensão autoral (o que faz) – propostas de curadores que geram uma fricção com o território.

Exemplo disso, foi a instalação em 2017, de Yael Bartana, artista israelense radicada entre Amsterdã e Berlim, que instalou um neon na entrada do prédio, usando a frase de um caderno do arquivo da instituição, publicado um ano depois do fim da guerra em 1946, na ocasião da cerimônia da pedra fundamental do edifício. Neste caderno, um dos fundadores, Bernardo Seibel, comemorava o anúncio da construção da Casa do Povo, com um artigo cujo título “Assim eles comemoraram a vitória” remetia a um grupo de judeus progressistas do bairro que tinham sonhado, já em maio de 1945, construir este espaço comunitário. Mudando o tempo verbal e o gênero do sujeito da ação, o trabalho de Yael Bartana, Assim elas comemoram a vitória, propõe uma leitura crítica da história viril, e supostamente masculina, que está por trás da instituição, ao mesmo tempo em que traz a tona o passado da instituição no presente, vinculando-a com questões atuais. A frase se torna a legenda de um edifício a ser repovoado e soa como uma resposta a uma pergunta que surge entre suas linhas: “assim” como? O adverbio “assim” se refere ao próprio

neon mas também à Casa do Povo, cuja planta, com grandes espaços livres, representa como lugar das utopias (SEROUSI, 2018).  **FIGURA 02, 03**



 **FIGURA 02** Festa de inauguração da Casa do Povo, 1953



 **FIGURA 03** Assim elas comemoram a vitória. Instalação permanente em néon de Yael Bartana, 2017

Houve também a retomada do *Jornal Nossa Voz*, que conta com um comitê editorial com representantes das mais diversas áreas e reúne-se regularmente para discutir as pautas que sobre a cidade, a memória e as práticas artísticas em consonância com a situação política atual. O jornal adotou a continuação da numeração de onde havia parado em 1964. O primeiro a ser lançado em 2014 foi numerado com #1011. Como uma das propostas da Casa é relacionar-se com o território e hoje o bairro acolhe simultaneamente as comunidades judaica, coreana e boliviana, o título do jornal é sempre em português, ídiche, coreano e espanhol.  **FIGURA 04**



 **FIGURA 04** Seis últimas capas do Jornal Nossa Voz, disponíveis no site.

2. O que a casa acolhe

Os mais de 20 grupos que fazem uso do espaço e participam de seu funcionamento são chamados de “O Povo da Casa”. São coletivos artísticos, movimentos autônomos, iniciativas comunitárias e associações do Bom Retiro. Essa comunidade autogerida, desenhou uma série de acordos que garantem a sua participação na vida institucional, incluindo a governança. E estes podem ser mudados coletivamente. Forma-se, assim, um encontro de iniciativas coletivas que partilham as suas diferenças culturais e criam um conjunto heterogêneo.

Um terço dos grupos é ligado às artes; um terço, ao território, como por exemplo, o grupo de bolivianas moradoras do bairro, que têm uma cooperativa de costura. E o outro terço, é ligado a ativismo, como direito a moradia, técnica de psicanálise, box antifascista. Todos os grupos têm a chave da porta e autonomia para usar os espaços nos horários que lhes forem mais adequados.  **FIGURA 05**



 **FIGURA 05** Cooperativa formada por mulheres costureiras, empreendedoras e imigrantes. Realizam produções têxteis em pequena e média escala em parceria com marcas. Visam, assim, atuar no circuito da moda de forma consciente e trazendo remuneração justa para suas participantes

3. Programação escuta

A diretoria recebe em torno de 160 pedidos de utilização do espaço e acolhem cerca de 40. Priorizam menos temporadas, menos atividades comerciais, mais ensaios, mais processos.

Escuta ativa parte da articulação comunitária e deve ser útil no entorno. Na pandemia, a Casa abriu frentes de atuação de educação alimentar, mutirão de direitos, roda de mulheres.

Benjamin afirma que a instituição é “nem nem”, pois nem é uma instituição tradicional que contrata uma direção artística e uma equipe para programar, nem é uma ocupação. É um espaço que tenta distribuir o poder. Os grupos que usam a casa elegem seus representantes e reúnem-se na assembleia do Povo da Casa, a cada dois meses, com membros da equipe técnica, que são contratados pela direção executiva, que é contratada pelo conselho, que é eleito pelos associados. A cada 2 ou 3 anos os grupos devem ser avaliados sobre a permanência ou não.

Em 2017, a diretoria, o Povo da Casa e o Conselho Deliberativo, decidiram por implantar oficinas para definir um novo modelo de governança de sociocracia. Foram três anos de trabalho sob a coordenação de Sérgio Sampaio e Rafael Oliveira. Finalizado o desenho da governança sociocrática, 2021 foi o ano de consolidação. O resultado principal desse processo foi a aprovação de um novo estatuto, em Assembleia Geral Extraordinária, em novembro de 2021, que definiu e identificou as instâncias de poder, a responsabilidade de cada uma, reconhecendo a importância da profissionalização no corpo técnico, permitindo uma melhor distribuição de poder ao longo da estrutura. Resta o desafio de redigir um regimento interno para que esta estrutura funcione de maneira autônoma.

Em complemento à estruturação das instâncias de poder e decisão estatutárias, a equipe passou por mudanças e incorporou novos profissionais no desempenho de papéis fundamentais para a manutenção de sua programação e operação.

Uma das alterações do estatuto foi a necessidade de rotatividade nos conselhos deliberativos e consultivos. Hoje, tenho o prazer de compor o conselho consultivo. Sendo que já assumi várias posições. A primeira delas é a minha pedra fundamental: ser associada, com uma contribuição mensal. Sempre fui, desde jovem, mesmo quando a casa esteve à mingua e serei sempre do corpo associativo. Desde 2012, já fiz parte do conselho deliberativo, da presidência do conselho, e agora retorno como membro do conselho consultivo, de onde sairei quando o

mandado se esgotar. É parte do jogo democrático. Mas uma coisa é definitiva. Eu saio da Casa do Povo, mas ela não sai de mim!

Referências

- ALTMAN, Max. *Humanismo, esta é a real tradição hebraica*. Blog FORUM. <https://revistaforum.com.br/blogs/blog-da-maria-fr/2009/1/20/humanismo-esta-real-tradio-hebraica-42721.html>
- ALTMAN, Max. In: *VANGUARDA PEDAGÓGICA: o legado do Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem*, São Paulo: 2008
- CARTUM, Leda. para Elisa Kauffman Abramovich. Nossa Voz #1018 Texto e ensaio publicados originalmente na edição 1.018 do jornal Nossa Voz.
- DE KERCHOVE. DIEGO. *Perfil de instituição cultural: Casa do Povo*. Cátedra Olavo Setubal de arte, cultura e ciência. São Paulo: 2017
- FERRAZ, Marcos Grinspum. “Um lugar onde lembrar é agir”. In: *Arte!Brasileiros*, São Paulo, 10 de julho de 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/instituicao/um-lugar-onde-lembrar-e-agir>>. Acesso em 20/09/2022.
- HAMADANI, Gisele. In: *VANGUARDA PEDAGÓGICA: o legado do Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem*, São Paulo: 2008
- KINOSHITA, Dina. O ICUF como uma rede de intelectuais. In: *Revista UNIVERSUM*, nº15. Universidad de Talca. Talca: 2000, pg. 386
- O RELATÓRIO de atividades da Casa do Povo 2021. <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2022/10/relatorio-de-atividades-2021.pdf>
- STAROBINAS, Lilian In: *VANGUARDA PEDAGÓGICA: o legado do Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem*, São Paulo: 2008.
- SEROUSI, Benjamin. Poéticas militantes e instituições artísticas ou como as obras atuam? in: *Urgências na Arte*. São Paulo: Paço das Artes, 2018
- WAJSKOP, 2008: Lilian In: *VANGUARDA PEDAGÓGICA: o legado do Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem*, São Paulo: 2008.

Sites:

<https://acervo.casadopovo.org.br/>

<https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2022/10/relatorio-de-atividades-2021.pdf>

<https://casadopovo.org.br/nossa-voz/>

Do que falo quando falo de museus e comunalização

Denise Pollini

Primeiramente há que se explicar: não confundir “comunalização” com “comunismo”, são conceitos diferentes. O segundo, além de ser uma ideologia, carrega consigo um movimento político. Já “comunalização”¹, se refere ao ato de tornar comum e se trata de um processo de partilha que é bastante fluído e complexo e sobre o qual discorreremos neste texto, a enfatizar em como o este pode e deve ser entendido no universo dos Museus.

Há algumas décadas autores tais como Antonio Negri, Michael Hardt, Paolo Virno, Cesare Casarino, Michel Bauwens e Pascal Gielen – a maior parte deles advindos das Ciências Sociais – têm trabalhado naquilo que poderíamos chamar de uma “Teoria do Comum”.

No presente texto nos interessa cruzar o conceito dos comuns, ou da comunalização (como prática de tornar comum) com o a vivência do público nos Museus sejam eles de Arte ou de Ciência, Contemporâneos ou não. Portanto, nos dedicaremos a investigar, neste âmbito, qual é a demanda para que os Museus sejam o espaço-tempo do comum e o que é que nestes pode ser entendido por “comum”.

Commons – Comunalização

Do Latin *communis* significando *comum, público, universal* ou *res communis*, aplicado ao sentido de *coisas partilhadas por todos*, o termo *commons* no inglês possui a

.....
1 Aqui faço uso da tradução realizada pelos editores portugueses, na Edição da Orfeu Negro para a obra “Espaço Comum: A Cidade como Obra Coletiva” de Stavros Stavrides (Lisboa, 2022). Nesta obra, os editores optaram pelo termo “comunalizar” para designar o ato de tornar comum em referência ao termo “commoning” em inglês.

sua origem no sentido da “terra em comum”. O termo possui bastante marcada em sua etimologia a noção de lugar, de espaços e de terras de cultivo.

Na contemporaneidade, o campo semântico do termo ‘comuns’ expandiu-se igualmente, designando agora todos estes tipos de recursos e actividades, e, de forma crucial, referindo práticas e formas relacionais que ligam os ‘comunais’ e os conectam aos espaços e objetivos da vida social. Opera-se assim uma mudança conceptual: os ‘comuns’ já não são entendidos como recursos, mas como disposições sociais (STAVRIDES 2021:20).

Portanto, os autores contemporâneos já teorizam o “comum” ou melhor, “comunalizar” como sendo também a prática propriamente dita da partilha:

Por ‘comum’, nós queremos dizer, primeiramente, a riqueza comum do mundo material – o ar, a água, os frutos do solo e toda a abundância da natureza – o que nos textos políticos clássicos Europeus é frequentemente reivindicado como a herança da humanidade como um todo, para ser compartilhada por todos.

Nós consideramos o comum também e mais significativamente aqueles resultados da produção social que são necessários para a interação social e produção ulterior, tais como conhecimentos, linguagens, códigos, informações, afetos, e assim por diante (HARDT & NEGRI 2009:viii).

Sendo o conceito, em seu sentido contemporâneo, ligado à prática do compartilhar em seu sentido material e imaterial. Estamos a tratar de uma prática e daquilo que é criado em uma situação de *comunitas* (comunidade, coletividade).

Os Museus e o “Comum”

Não cabe aqui apresentar de forma extensa a genealogia dos Museus, porém, sendo breves podemos afirmar que, desde a criação dos Museus Nacionais no século XVIII estas instituições tiveram o seu propósito de existência atrelado ao “bem comum”. A abertura da coleção monárquica aos cidadãos franceses marcou, em 1793, um passo importante na Revolução Francesa, e as coleções que estavam antes restritas à aristocracia passam a fazer parte do convívio cívico, com o entendimento de que estes bens pertencem ao povo e destinam-se à sua fruição.

Desde então os Museus passaram por muitas fases e foram, numerosas vezes, utilizados como bandeiras de supremacia nacional e colonial. Porém, mesmo sendo regidos por aquilo que poderíamos descrever como “paradigmas restritos” do que seria afinal o “bem comum”, ou “patrimônio partilhado” os Museus continuaram sempre atrelados a um sentido de missão, com forte ênfase no propósito educativo e de “instrução” coletiva.

No século XXI, mesmo que possamos discutir a chamada “Crise dos Museus” – o que implica que estes estejam divididos entre sua função social e a participação em uma dinâmica neoliberal – as suas diretrizes e sua justificativa continuam voltadas ao bem comum.

Em agosto de 2022, após longo processo de consultas e discussões o Conselho Internacional de Museus (ICOM), órgão que regula a ética e o funcionamento dos Museus no mundo, aprovou a sua nova definição de Museu que, em língua portuguesa determina:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento².

Nesta nova definição, a dimensão da responsabilidade social dos Museus permanece e, em certa medida, fica reforçada em relação à definição anterior. E, a importância da responsabilidade inclusiva fica ainda mais destacada.

A “Crise dos Museus” é a crise de sua relação com seus públicos

Desde pelo menos os anos 1980 teve início uma influência cada vez maior do pensamento neoliberal no gerenciamento dos Museus, e este paradigma acabou por prescrever à estes uma espécie de contenção disciplinar. Portanto, a atual situação é aquela na qual boa parte dos museus privados e públicos regem-se por uma lógica de avaliação e a exigência de “um bom investimento” (com base na relação

.....
² <http://www.icom.org.br/?p=2756> acessado em 25 de setembro de 2022.

investimento versus número de audiência). Estas, como outras demandas, além de produzirem inconsistências com a missão declarada dos museus, muitas vezes geram incongruências na forma como os museus desenvolvem seus programas e se relacionam com os seus públicos.

Os museus públicos/privados sempre defenderam a sua relevância com base no princípio do serviço público, numa missão comunitária e numa abordagem sem fins lucrativos. Esse papel tem sido comprometido por sucessivas demonstrações de que a orientação neoliberal está acima de todos os valores na ordem das decisões institucionais.

A ausência de posicionamento sobre questões críticas locais e mundiais, as frequentes ligações entre os membros de seus Conselhos de Administração e interesses privados, o aceite de doações de dinheiro suspeito e os olhos cegos para a privatização da esfera pública estão entre os fatores que prejudicam a relação entre os Museus e a comunidade.

A suposta “neutralidade” dos Museus é outro aspecto altamente questionado. A crítica descolonizadora do papel dos museus como aparato do poder colonialista, moderno e ocidental expôs ainda mais os Museus como dispositivos narrativos e performativos e aprofundou ainda mais a fissura entre os Museus e a sociedade.

Mas, apesar da herança colonialista, da visão patriarcal e eurocêntrica ou da falta de dinheiro, a verdadeira crise dos Museus é uma crise de identidade, àquela em que os Museus estão imersos desde que tentaram surfar a onda do neoliberalismo, acreditando não precisar entregar nada em troca. Conforme argumentado por Drabble em “On De-Organization” (2013):

Observando a inegável tendência em direção à construção de uma marca pelas instituições maiores e argumentando que a sua política se tornou uma ‘farsa’ o foco recai para a questão: se essas instituições estão tão ligadas ao ‘negócio da representação’ – e a conveniência que isso implica – que se esqueceram de prestar atenção à natureza das práticas que estão incumbidas de observar (DRABBLE 20: 2013).

Em “Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World” o sociólogo da cultura Pascal Gielen expõe um processo de erosão pelo qual as instituições como um todo têm passado nas últimas décadas. Sendo organizações que historicamente são fruto e dependem de um sentido de verticalidade, estas sofrem particularmente com o processo de “nivelamento” que a cultura contemporânea implica.

Esta “tendência” marca as dificuldades em termos de manutenção da posição por parte das instituições em geral.

Instituições de Arte tais como academias, museus, galerias e jornais, finalmente, tinham que proteger o espaço imaginário da arte contra a propaganda política e religiosa ou ainda o comercialismo.

Portanto, no mundo moderno as instituições garantiriam a ‘pureza’ e funcionamento apropriado do seu próprio domínio social em um sentido lato. Elas também provém uma necessária espinha dorsal e ética para as negociações entre regimes de valor, por exemplo, entre a arte e o mercado, a arte e a política ou a arte a vida familiar. Finalmente – e talvez o mais importante – as instituições mediarão cada no seu próprio mundo, entre realidade e ficção. (GIELEN 2013: 14)

A anunciada “Crise dos Museus” é, sobretudo, uma crise da relação dos Museus com os seus públicos e da posição do Museu como instituição-referência. Paradoxalmente, veremos que os Museus – apesar de sua crise interna – ocupam hoje um lugar tão o mais emblemático do que jamais ocuparam. Entrelaçados entre indústria cultural, educação, entretenimento, turismo, comércio e prática social os Museus encontram-se em uma posição particularmente vulnerável e poderosa na contemporaneidade.

A demanda por um “Museu do Comum”

No entanto – apesar de sua Crise –, o *tópos* primordial ocupado pelos Museus na sociedade ocidental e seu papel emblemático como instituição fundamental na modernidade progrediu, na contemporaneidade, para uma situação em que os Museus ocupam uma posição especial devido ao regime de profusão das imagens e da construção simbólica de poder por meio destas. O termo “economia da experiência³”, expressa a posição estratégica dos Museus no mundo atual. Sendo que a “experiência” é uma mercadoria amplamente valorizada e, àquela à qual os Museus estão particularmente associados. Aqui podemos argumentar que os Museus

.....
3 Cunhado por B. Joseph Pine e James H. Gilmore, o próprio termo é útil para expressar a ideia da experiência como produto (já que este é o “produto” por excelência oferecido pelos museus), mas não é minha intenção discutir neste texto a teoria de Pine e Gilmore.

passaram a fazer parte de um circuito de “infotainment”⁴ ao lado de outras manifestações da indústria cultural.

Esta posição implica uma responsabilidade para com o papel das imagens e valores simbólicos que são amplamente incorporados pelos museus. Num mundo em que os indivíduos são avaliados pelo seu poder de compra, e onde o imaginário tem sido cada vez mais privatizado, (portanto extraído do Comum) os museus devem assumir a responsabilidade de defender horizontes subjetivos e imaginários mais amplos para além dos interesses privados e dedicar-se àquilo que é o “bem comum” como tema central de sua existência. O que está em jogo é o lugar do Museu como uma instituição que incorpora determinados valores de referência que são partilhados pela sociedade num determinado momento.

O museu tem a obrigação de apontar alguns caminhos mais do outros e, mais do que ser técnica ou ditada por uma racionalidade formal essa escolha deve implicar aquilo que Max Weber nomeou como racionalidade substantiva. Quando ‘vale tudo’ é a norma na confusão geral de ideias esta escolha, ou séries de escolhas, podem vir a ser percebidas como rígidas elitistas ou dogmáticas. Nós frequentemente ouvimos vozes soturnas pedindo por um novo estilo de ecletismo como uma forma de salvaguardar uma suposta democratização da cultura. Entretanto a racionalidade substantiva é o oposto; é o exercício de reconciliar aquilo que nós aprendemos pela ciência e pela moral, e sempre implica uma escolha ética” (BORJA- VILLEL 2016:10).

O que significa um “Museu do Comum”?

Um Museu comprometido com a ideia de Comum e de Comunalização, portanto da partilha social de bens (sejam eles materiais ou imateriais), implica uma estrutura operacional diferenciada. A “cadeia de produção” curadoria, montagem de exposições, comunicação e disseminação do conhecimento das mesmas e, após isso uma nova exposição *ad aeternum* têm de ser revista na naturalidade parecida com uma cadeia produtiva com que é concebida.

Museus distintos, com uma lógica interna e funcionamento incorporados pelos princípios do Comum – sejam eles chamados de “Museus do Comum”, “Museus

.....

⁴ Neologismo a partir das palavras inglesas “entertainment” (entretenimento) e “information” (informação) designa uma associação entre estes conceitos. Também pode ser entendido por “soft news”.

Constituintes”, “Museus Situados”, “Museus Críticos”⁵ ou quaisquer outras designações, não funcionarão em uma posição estanque. Talvez o “Museu do Comum” só seja possível como realidade em trânsito, em períodos intermitentes, por meio de encontros que “acontecem” (STAVRIDES 107: 2016) gerados por fatores que colaboram para seu surgimento. Esses princípios são antes uma busca sem fim, em meio à impermanência que é inerente ao próprio princípio dos Comuns.

Mas é certo que um “Museu do Comum” ou “Museu para o Comum” exige uma estrutura operacional que se traduza em exposições e programas públicos diferenciados dos tradicionalmente encontrados em museus na contemporaneidade. E, principalmente, uma perspectiva diversa em relação aos seus públicos.

A relevância de pensarmos um “Museu do e para o Comum” está relacionada à relevância da Teoria dos Comuns para a contemporaneidade. À luz dos movimentos cívicos e sociais que surgem e ressurgem no mundo todo, das sucessivas crises e guerras, da precariedade e da profunda desigualdade social, os Museus têm portanto a obrigação de exercer a sua complexa função que é aquela de oferecer uma potencial ligação entre e com todos os cidadãos. Para isso, os Museus deverão assumir a sua responsabilidade como instituição única, ao mesmo tempo local de construções de referências, disseminação de olhares e crenças, lugar de vivência coletiva e de perpetuação de valores.

Meu principal argumento – e minha convicção – é que, colocando em prática os princípios do Comum, uma vez alterada a lógica atual que guia a filosofia de funcionamento dos museus, todos os seus procedimentos, desde as relações hierárquicas de poder até a programação de exposições e programas públicos, será naturalmente diversa. Uma nova estética de exposições e de programas públicos poderá então surgir oriunda desta nova orientação.

Estética esta mais permeada de diretrizes e práticas baseadas nas relações sociais, na partilha de recursos e de valores mais democráticos.

.....
5 Entre outras designações que partilham pontos de contacto: “Museums of the Common” (Papastergiadis 2020; Borja-Villel & Exposito 2017), “Critical Museum” (Murawska-Muthe-sius & Piotrowski 2015), “Constituent Museum” (Byrne 2018), “Museo Situado” (Borja-Villel 2016), “Monster Institutions” (Raunig & Ray 2009), “The Emancipated Museum” (ten Thije, 2017), “Metabolic Museum” (Deliss 2020), “Transitory Museum” (Coccia & Grau 2018).

Referências⁶

- Bauwens, Michel; Kostakis, Vassilis; Pazaitis, Alex. 2019. *Peer to Peer: The Commons Manifesto*. London: University of Westminster Press.
- Bennett, Tony. 2018. *Museums, Power, Knowledge: Selected Essays*. London: Routledge.
- Berlant, Lauren. 2016. *The commons: Infrastructures for Troubling Times*. Environment and Planning D: Society and Space 2016, Vol. 34(3) 393–419.
- Borja- Villed, M. 2016. “The Museum Questioned”, [www.macba.cat/ PDFs/ borja_ villed_ colleccio_ eng.pdf](http://www.macba.cat/PDFs/borja_villed_colleccio_eng.pdf), accessed 22 December 2021.
- Borja- Villed, M. et al. eds. 2009. *10,000 Francs Reward (The contemporary art museum, dead or alive)*. Barcelona: Actar D.
- Borja- Villed, M. 2020. *Campos Magnéticos: Escritos de arte y política*. Barcelona: Arcadia.
- Byrne, John. et al. 2018. *The Constituent Museum*. Amsterdam: Valiz.
- Casarino, Cesare. 2008. *In praise of the common : a conversation on philosophy and politics - Cesare Casarino and Antonio Negri*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Crane, Diana, ed. 1994. *The Sociology of Culture: Emerging Theoretical Perspectives*. Cambridge: Blackwell.
- Cvejic, Bojana, Kunst, Bojana & Hölscher, Stefan. 2016. *The Commons/ Undercommons: in Art, Education, Work*. Belgrade: TkH, Journal for Performing Arts Theory, No. 23.
- Dockx, Nico & Gielen, Pascal, eds. 2018. *Commonism: a New Aesthetics of the Real*. Amsterdam: Valiz.
- Doherty, Claire. 2006. *New institutionalism and the Exhibition as Situation*. Graz: Kunsthaus Graz.
- Douglas, S. 2013. “Museums as Constitutions: A Commentary on Constitutions and Constitution Making”, *Law, Culture and the Humanities*, 9.
- Drabble, B. (2013) “On De-Organization”, in Hebert, S. & Szefer Karlsen, A. (eds.) *Self- Organised*. London: Open Editions.
- Ekeberg, Jonas ed. 2003. *Verksted#1: New Institutionalism*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway.
- Andrea Fraser. *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. Artforum. New York: Sep 2005. Vol. 44, Iss. 1; pg. 278, 8 pgs
- Gielen, Pascal, ed. 2013. *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam: Valiz.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio. 2009. *Commonwealth*. Cambridge: Harvard University Press.

.....

6 Por opção editorial, manteve-se a formatação original do texto para as referências.

- Hardt, Michael, Negri, Antonio. 2017. *Assembly*. New York: Oxford University Press.
- Hlavajova, Maria & Hoskote, Ranjit. 2015. *Future Publics (The Rest Can and Should Be Done by the People): A Critical Reader in Contemporary Art*. Amsterdam: Valiz.
- Janes, Robert R & Sandell, Richard, eds. 2019. *Museum Activism*. New York: Routledge.
- Kolb, Lucie & Flückiger, Gabriel. eds. 2013. (New) Institution (alism). Zürich: Oncurating. Notes on Curating, freely distributed, non-commercial. Issue 21.
- Kortun, V. 2018. *Questions on Institutions*. Istanbul: SALT epub., <http://blog.saltonline.org/post/169608730654/questions-on-institutions>, accessed 5 January 2022.
- Lorey, Isabell. 2015. *State of Insecurity: Government of the Precarious*. London: Verso.
- Mouffe, Chantal. 2013. *Agonistics: Thinking the World Politically*. London: Verso.
- Murawska-Muthesius, Katarzyna & Piotrowski, Piotr. eds. 2015. *From Museum Critique to The Critical Museum*. New York: Routledge.
- Murawski, Mike. 2021. *Museums as Agents of Change*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Papastergiadis, Nikos. 2020. *Museums of the Commons: L'Internationale and the Crisis of Europe*. New York: Routledge.
- Preciado, Paul. 2019. Cuando los subalternos entran en el museo: desobediencia epistémica y crítica institucional in Belén Sola Pizarro. ed. 2019. *Exponer o Exponerse: la Educación en Museos como Producción Cultural Crítica*. Madrid: Catarata.
- Raicovich, Laura. 2021. *Culture Strike: Art Museums in an Age of Protest*. London: Verso.
- Rancière Jacques. 1991. *The ignorant schoolmaster* Stanford: Stanford University Press.
- Rancière, Jacques. 2010. "On Ignorant Schoolmasters". in Charles Bingham and Gert Biesta (eds.) *Jacques Rancière: education, truth, emancipation*. London: Continuum.
- Raunig, Gerald. 2006. *Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming*, <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/en> Institute for Progressive Cultural Policies (eicpp), accessed 13 February 2021.
- Stavrides, Stavros. 2021. *Espaço Comum: A Cidade como Obra Colectiva*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Steyerl, Hito. 2012. *The Wretched of the Screen*. Berlin: E-Flux/Sternberg Press.
- Steyerl, Hito. 2017. *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. London: Verso.
- Szántó, András. 2020. *The Future of the Museum*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- ten Thijs, S. (2017) *The Emancipated Museum*. Amsterdam: Mondrian Fonds.
- Traficantes de Sueños. ed. 2008. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Virno, Paolo. 2004. *A Grammar of the Multitude*. Los Angeles: Semiotext(E) Foreign Agents Series.

La tecnocreatica socio-humanistica total: Una revolucion mental, metodica y paradigmatica para «re-inventar» y «re-inventarse»

David de Prado Díez

Introducción

En este capítulo presentaremos la creatividad desde un punto de vista teórico-científico basado en el paradigma socio-humanístico crítico y creativo. Describiremos las características esenciales, psicoeducativas y los nuevos principios de la tecnocreatica para avanzar hasta la misma como metodología operacional, universal y socio-humanizadora capaz de re-inventar la escuela, los profesores y los alumnos.

Para empezar esta reflexión sobre la creatividad en la educación presentaremos dos definiciones científicas de la tecnocreatica socio-humanística y la necesidad del paradigma socio-humanístico criticreativo.

- Def.1: Conjunto de técnicas y procedimientos integrados para comprender, analizar y desarrollar la dimensión creática del ser humano como ser individual y social en los contextos ambientales, culturales e institucionales en que se desenvuelven.
- Def.2: Teoría estructurada en un paradigma integrador de «pensamiento y acción divergente» personal y grupal para interpretar y transformar la realidad interiorizada circundante, de modo que el ser humano se auto-proyecte y se auto-controle a sí mismo, se auto-exprese y se auto-comprenda a sí mismo, camino de una autorrealización plena paulatina y permanente, mediante

procesos y técnicas de expresión y creación total, de innovación e invención cooperativa y comunitaria.

En el cuadro abajo apuntamos la necesidad imperiosa del paradigma socio-humanístico criticreativo por medio de las carencias del individuo/profesor en un sistema y sociedad tradicional y a su vez las aportaciones de la creatica.

CARENCIAS DEL INDIVIDUO/PROFESOR/SISTEMA EDUCATIVO/SOCIEDAD	APORTACIONES DE LA CREATICA
a) Individuo: Subdesarrollo mental lógico y muerte de la imaginación, inhibición y represión, timidez y sumisión sistémica, incomunicación...	a) Desarrollo creático Total: comunicación viva, desinhibición catártica, ideas y emociones propias, Invención e iniciativa.
b) Profesor: Reprodutor y esclavo del sistema, directivo y represor.	b) Creador participante del sistema: estimulador y facilitador.
c) Sistema: Inmovible y rígido. todo esta preestablecido.	c) Innovación permanente y con las aportaciones de todos.
d) Sociedad: Las crisis y cambios fuertes se imponen y arrollan.	d) Reorientar y solventar las crisis: Imaginar y crear el futuro.

Las características esenciales de la tecnocreatica socio-humanistica

Universalidad generalizadora

La tecnocreatica es extensible y aplicable a todas las actividades humanas y a todas las materias académicas, en todas las edades desde el preescolar al anciano y para todos los lugares y momentos, para todas las culturas y épocas.

Diferenciación individualizadora

Proyecta y evidencia al yo peculiar de cada personalidad en cada acción/técnica específica de modo diferencial, dándole «toques» continuos para ser él mismo, distinto de los demás (individualización).

Personalización autónoma y total: Autoconciencia.

Cada ser humano, cada persona como ser total con lo que es, piensa y siente, con lo que le impone el entorno y lo que se propone, se proyecta y analiza a sí mismo

(y al contexto sociocultural) en lo que aparece recogido y expresado en su interior, de modo que cada día es más él, más autónomo y más independiente.

ontextualización institucional y ambiental.

El entorno físico, social e institucional en su conjunto y en sus componentes, tal como es percibido, vivido e interiorizado por cada persona (aislada y en grupo) es objeto de análisis, interpretación y transformación, para adecuarlo a las necesidades e intereses de cada uno y de la comunidad.

Socialización catártica individual y grupal.

A través del trabajo expresivo individual y grupal, de la mostración del yo en la obra creativa e inventiva, de la confrontación dialéctica con otros yo y otras obras, del análisis transformativo de los productos culturales, sociales y ambientales, cada persona y cada grupo proyectan «liberadora» y catárticamente su interior ideativo y emotivo, fomentando una comunicación natural y auténtica con los demás, sin dejar de ser él mismo ni coartar la iniciativa y autonomía de los demás.

Reproducción cognitiva e imitación innovadora

El ser humano, todo ventanas sensoriales a los elementos del entorno físico, social y cultural, es un organismo plástico modelado y modulado por los estímulos culturales y físicos del ambiente: Representa mentalmente, reproduce e imita conductualmente de modo ineludible lo que ve. Pero en cada representación mental y conductual introduce variantes de divergencia, innovación e iniciativa, porque no es un animal uniformado ni un robot programado por otro y enajenado.

Inventiva original

El rasgo o componente más privilegiado y saliente de la mente humana es la imaginación y la fantasía propiciadora de la invención de ideas, objetos e instrumentos inexistentes en la cultura presente en cada actuación y en cada obra.

La inventiva creadora constituye el rasgo distintivo del ser humano, frente a otras especies, arrogándose un sentido de originalidad identificadora, de ser uno mismo distinto de los demás en cada actuación y en cada obra.

Dialéctica experimentadora e integradora

Existe una tendencia natural en la lógica cultural de Occidente a representar los contrarios: lo positivo y lo negativo de las cosas, lo presente y lo pasado, lo patente y lo oculto, lo que es accidental y lo esencial, lo estático y lo dinámico. La tecnocreática asume y ensaya, juega y elabora lo fuerte y lo débil, lo estático y lo dinámico, etc. para integrar los contrarios en una unidad de síntesis superadora.

El paradigma tecnocreático se define por características contrapuestas, que son aceptadas y reintegradas divergentemente de un modo superador e innovador.

Características psicoeducativas de la tecnocreática socio-humanística

Desde un punto de vista estrictamente educativo y psicológico la tecnocreática socio-humanística se caracteriza dialécticamente por estos rasgos esenciales, prescritos en cada técnica y acción creativa:

- Intuición multisensorial y automática y procesamiento lógico y estructurador.
- Ideación simbólica mental (ideas) e imaginación objetiva y visual (imágenes).
- Interiorización reflexiva profunda (todo está en el interior) y exteriorización auténtica y veraz, lúcida y clara del mundo.
- Individualización (el sujeto sintiente y expresivo) y socialización (el grupo que piensa y crea en cooperación).
- Autonomía de ilusiones y deseos, de ideas, planes y acciones, y heteronomía asumidora de las limitaciones y exigencias del entorno físico e institucional y de los deseos, ideas y derechos de los otros.
- Juego libre, divertido y trabajo autoprogramado, riguroso y perseverante.
- Existencialidad presente y cambiante (yo tal como soy y me siento ahora) y esencialidad permanente (la persona tal como se concibe ideal y estructuralmente: Yo tal como debería ser).

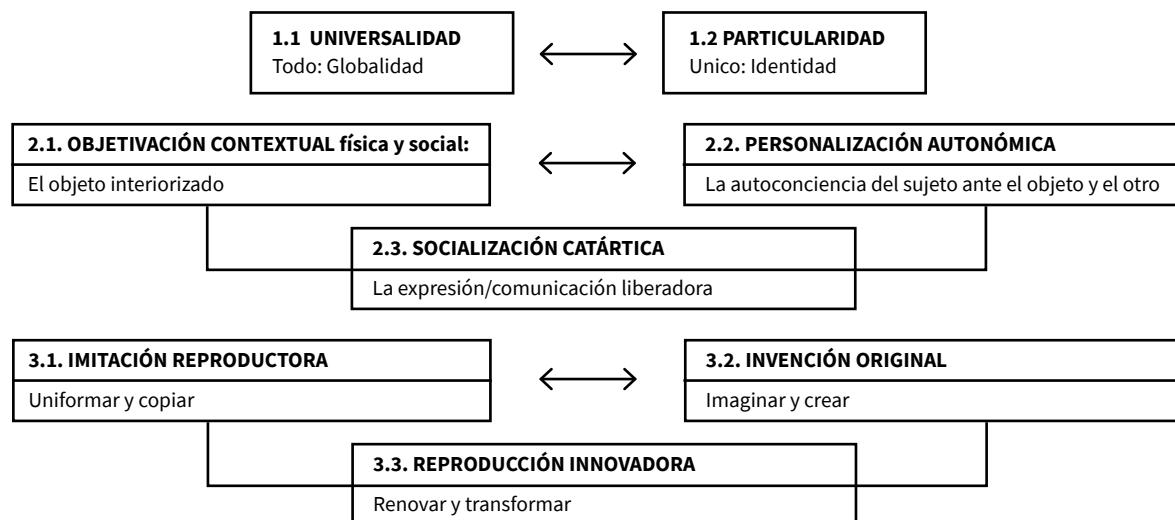
Toda la pedagogía, toda la vida del ser humano es un continuo batallar por armonizar «inventivamente» estos contrarios, partiendo siempre de la manifestación libre y exhaustiva de su mundo interior de ideas e imágenes, de sus sensaciones y frustraciones, de sus deseos e ilusiones, de sus preocupaciones y afanes, de sus amores y odios, de sus dudas y temores, de sus seguridades y alegrías.

Toda acción y técnica creativa asume en sí la mayoría, si no la totalidad, de estos rasgos psicopedagógicos de la tecnocreática socio-humanística.

Los principios nuevos de la tecnocreática socio-humanística en operación

- La praxis y teoría imbricadas.
- Medios, procesos y fin efecto (logros) integrados: son coherentes.
- Profesor y alumno, jefe y trabajador intercambiables: Profesor aprende/enseña; alumno enseña/aprende.
- El clima y relaciones están derivados del estilo de pensar/hacer creativo: desinhIbido y expresivo, libre y divertido, amistoso y cooperativo.
- Autodiagnóstico personal y social interventivo.
- Aprender a pensar por sí, lógica e inventivamente.
- Los fines y principios clásicos de la educación contemporánea re-actualizados. Sin duda (sólo) los garantiza la Pedagogía tecnocreática socio-humanística:
 - Libertad de iniciativa: alternativas.
 - Intuición estético-sensorial.
 - Juego, placer y diversión.
 - Actividad autopromovida.
 - Individualización: ser uno mismo.
 - Socialización: ser comunicativo, expresivo y cooperativo.

 **ESQUEMA** La tecnocreatica un paradigma dialectico superador



El paradigma tecnocrático dialéctico es una síntesis superadora de contrarios en el que lo particular su universaliza lo objetivo socio contextual se personifica y la imitación se hace transformadora e inventiva.

El pensamiento y la acción creativos divergentes operativos y grupales/comunitarios base de la tecnocrática socio-humanística

- Pensar y actuar desencadenados: superar la reproducción imitativa cultural y los prejuicios y hábitos rutinarios.
- Pensar y expresar libres y fluidos: suprimir la autocensura y las críticas inhibitorias.
- Pensar visual e imaginativo estático y lábil.
- Pensar analógico-sinético combinatorio.
- Pensar inventivo: trascender lo real y existente.
- Pensar y actuar innovador: cambiar lo preestablecido.

La tecnocrática como una metodología operacional, universal y socio humanizadora.

- Brainstorming (torbellino de ideas) para pensar por sí, desinhibidamente (en grupo) y democratizar el poder y las decisiones.
- Imaginería visual para visualizar interiormente los fenómenos
- Analogía Inusual y sinética para divertirse, combinar e inventar.
- Expresión total para desinhibirse, clarificarse y comunicarse fácilmente.
- Innovación para ser rápidamente eficaz para estimular el cambio y ensayar alternativas.

Paradigma tecnocrático socio-humanizador, síntesis superadora de a los paradigmas clásicos: 3 en 1

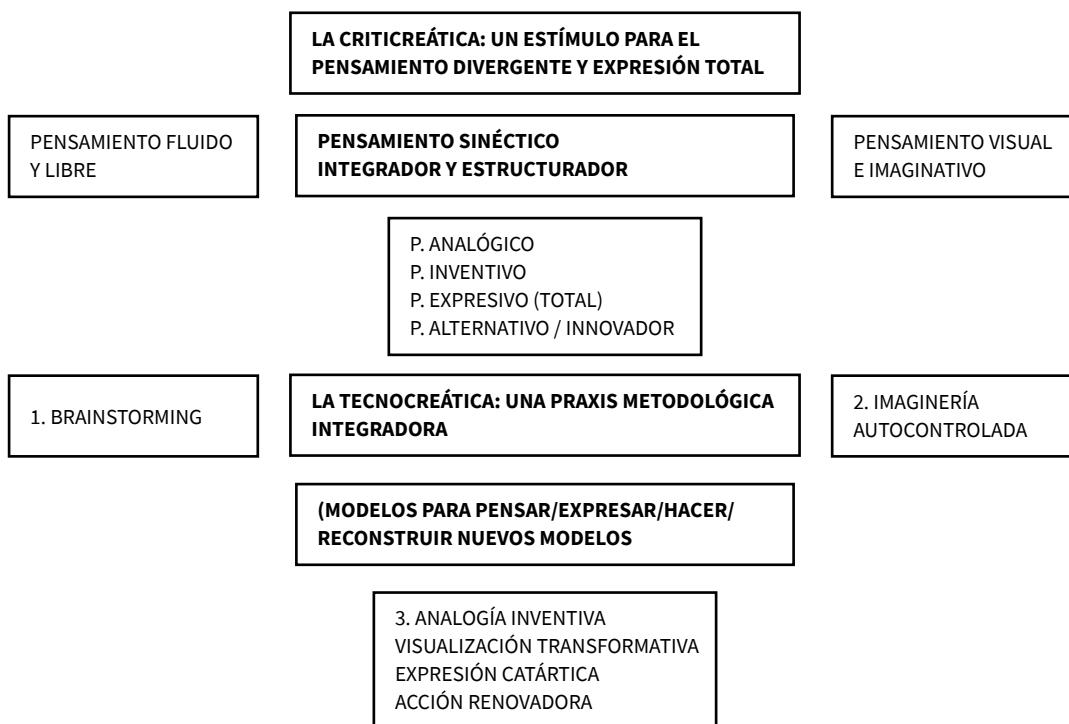
Con la tecnocrática se subsumen y superan el paradigma cognitivo-conductual, el crítico social y el tecnocrático, generando siempre alternativas, planes y empresas nuevas y renovadoras. (Ver esquema)

La práctica tecnocreativa socio-humanística: Talleres socio-creativos grupales y comunitarios

- Potenciarse creativamente y transformarse grupalmente: cambiar la vida y el entorno institucional y ambiental.
- Organizar creativamente las organizaciones.
- Programarse y desarrollarse socio-tecnocreativamente en las comunidades, en los proyectos, en la vida civil y política.

La educación tecnocreativa: un estilo de pensar, una praxis metodológica y un paradigma nuevos e integradores en coherente correspondencia

La tecnocreativa socio humanística concita una mente y pensamiento integrador, fluido, imaginativo y expresivo inventivo mediante una metodología correspondiente de técnicas como el torbellino de ideas la imaginería guiada, la analogía inusual y la expresión total en acción y para la acción renovadora

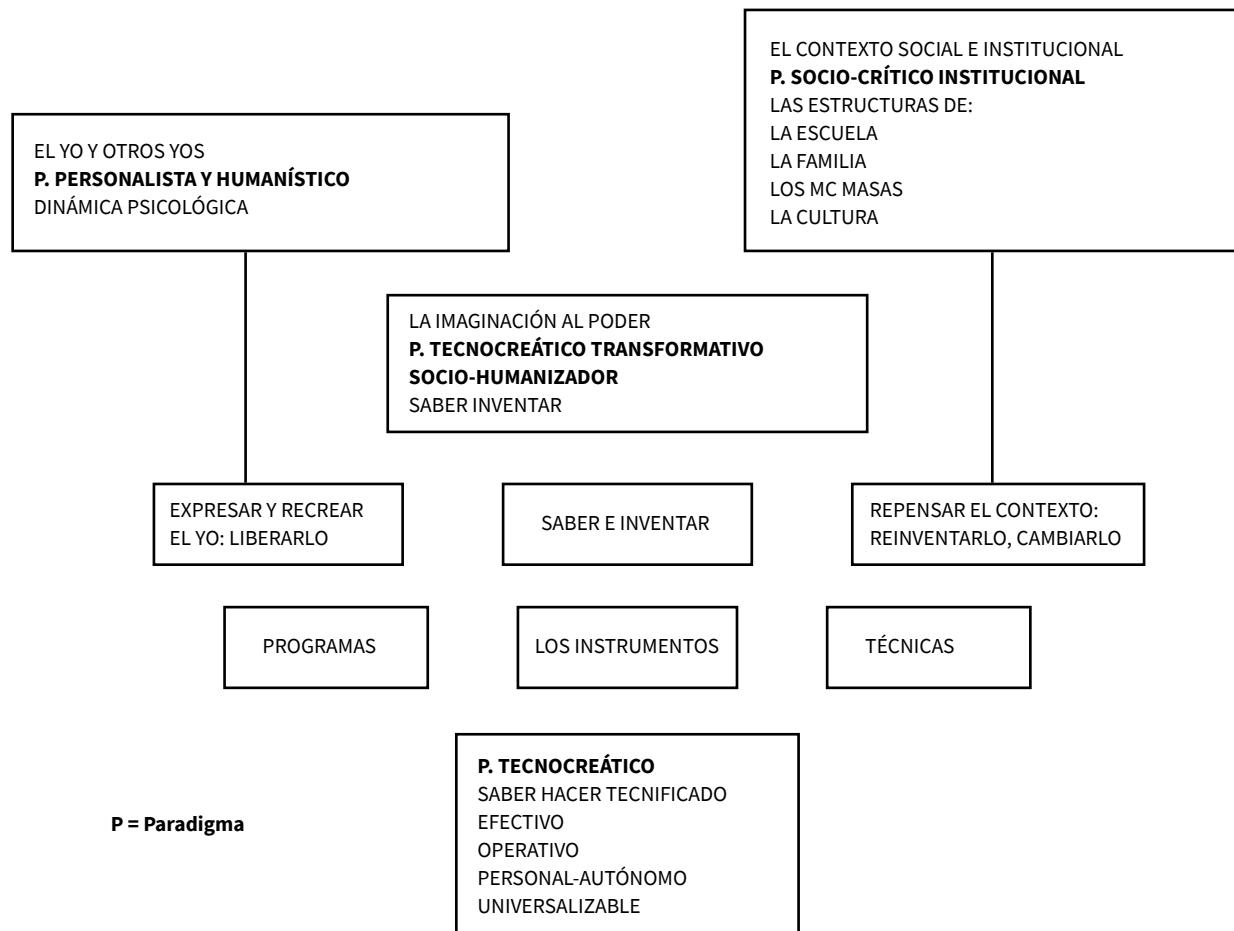


El cuadro abajo presenta el contraste entre los paradigmas clásicos desviados cognitivo conductual tecnocrático y sociocrítico frente al paradigma tecnocrático superador para la calidad total en todo y para todos.

1. P. COGNITIVO CONDUCTUAL	PARADIGMAS CLÁSICOS DESVIADOS	3. P. SOCIOCRTICO
PSICOLOGÍA/PEDAGOGÍA ESCLAVISTA Y ALIENADORA		CONCIENCIACIÓN IDEOLÓGICA DESVALIDA Y DESOLADORA: IMPOTENCIA INTERVENTIVA Y CREADORA
	2. P. TECNOCRÁTICO	
	DIDÁCTICA MECANIZADORA Y CONFORMADORA	
1. COGNITIVA REPRODUCTIVA: SOCIO-CRÍTICA	LA TECNOCRÁTICA: UN NUEVO PARADIGMA SUPERADOR PARA LA CALIDAD TOTAL	3. COGNITIVA DIVERGENTE IMAGINATIVA PSICOSOCIO-TRANSFORMATIVA
	2. TECNOCRÁTICA: METÓDICA PROGRAMADORA PARA LA PRÁCTICA “RENOVADORA” DE CALIDAD RADICAL Y TOTAL. (en todos, en todo y siempre)	

El paradigma psico-sociotecnocrático total se centra en una sabiduría capaz de inventar, liberar y transformar recreándolo el ser humano así como las instituciones socioculturales que lo oprimen, reprimen y modelan, la familia, la escuela y los medios de comunicación. Ello requiere un nuevo saber y hacer tecnocrático sociocrítico e institucional

ESQUEMA La tecnocreatica socio-humanistica como sintesis superadora de los paradigmas clasicos en interaccion dialectica

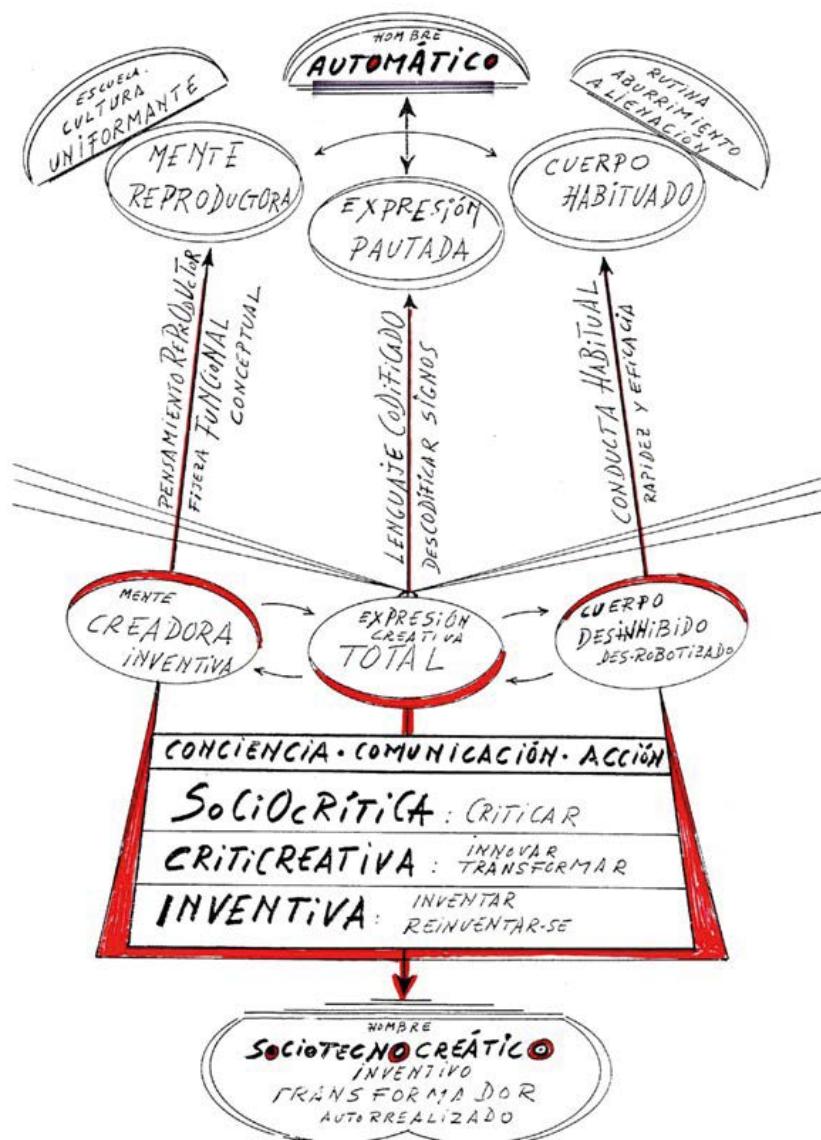


Es importante contrastar la situación tradicional metódica directiva y reproductora para caminar hacia una nueva dimensión innovadora de auto transformación personal y social.

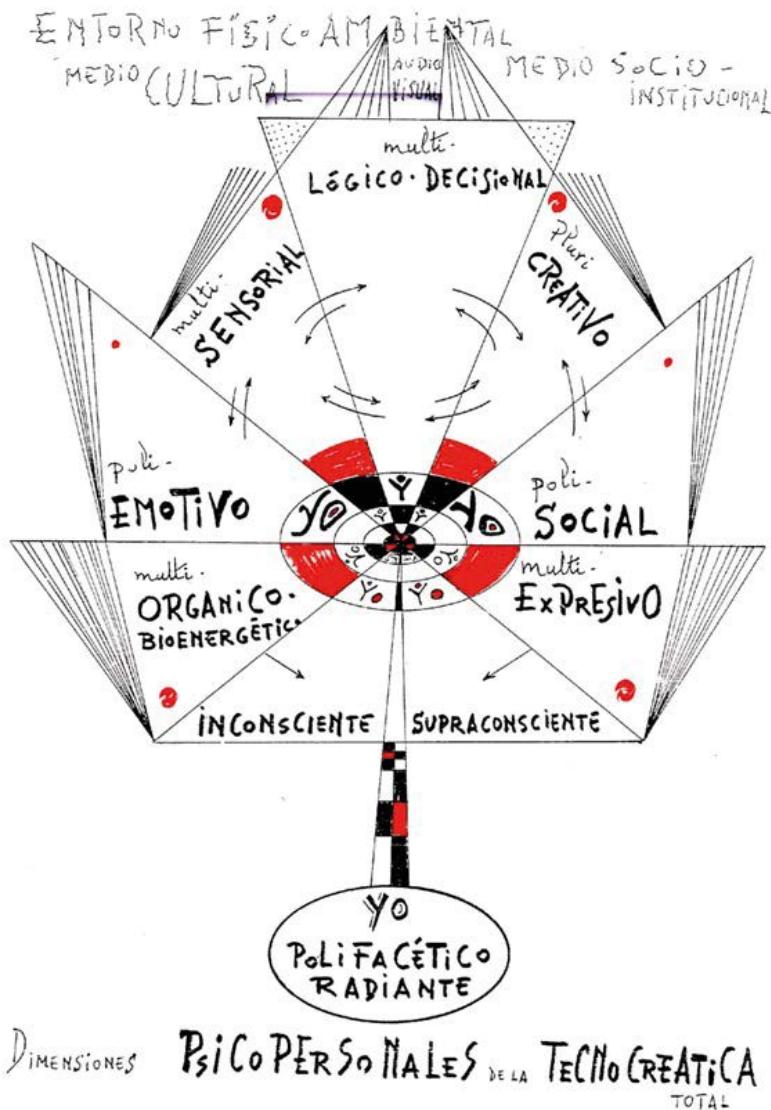
 **CUADRO** Analisis comparativo del paradigma tecnocratico y ternocreatico

CÓMO TRABAJA EL TECNOCREÁTICO	CÓMO FUNCIONA EL TECNOCREÁTICO SOCIOHUMANÍSTICO (EFECTOS)
MÉTODOS TECNO-ALIENANTES	MÉTODOS SOCIO-HUMANIZADORES: COMPENSIVOS, EXPRESIVOS Y LIBERADORES
1. DIRECTIVISMO Y HETERONOMÍA	1. DEMOCRACIA Y AUTONOMÍA
1.1. DEPENDENCIA DEL PROFESOR Y JEFE, DEL TÉCNICO Y EL EXPERTO (SABIO Y MAGO)	1.1. INICIATIVA/AUTONOMÍA DEL ALUMNO Y PERSONA
1.2. PLANIFICA Y ORGANIZA: DIRIGE TODO	1.2. NO DIRECTIVO Y EXPLORADOR: AUTOPLANES SEGÚN DESEOS CON UN METAPLAN SUBYACENTE
2. EL INDIVIDUO DESCARNADO Y AISLADO	2. LA PERSONA EN EL CONTEXTO Y GRUPO
2.1. INDIVIDUALISTA	2.1. PERSONALIZADOR Y GRUPAL
2.2. DESCONTEXTUALIZADO DEL MEDIO	2.2. CONTEXTUALIZADO EN LA INSTITUCIÓN Y COMUNIDAD
3. EL CONOCER OBJETIVO Y ASÉPTICO REPRODUCTOR	3. EL COMPRENDER COMPROMETIDO TRANSFORMADOR E INVENTIVO
3.1. CONOCER Y REPRODUCIR	3.1. PENSAR/ANALIZAR/COMPRENDER POR SÍ/DESCUBRIR (ERRAR). CREAR/INNOVAR/INVENTAR
3.2. OBJETIVO (+COSA) VÁLIDO/UNIVERSAL (UNIFORME)	3.2. SUBJETIVO (+YO) RELATIVO/PARTICULAR (ORIGINAL)
4. MÉTODOS CONDUCTUALES INVESTIGADORES	4. MÉTODOS CUALITATIVOS Y AUTORENOVADORES
4.1. METODOLOGÍAS SEGURAS Y STÁNDAR: CUANTITATIVAS	4.1. METODOLOGÍAS INSEGURAS/ABIERTAS/CREATIVAS (CUALITATIVAS)
4.2. MÉTODOS DE ANÁLISIS DE LO EXTERNO: LO OTRO	4.2. MÉTODOS DE AUTOCONCIENCIA LIBERADORA
4.3. LOS MÉTODOS ESCINDEN LA INVESTIGACIÓN E INTERVENCIÓN	4.3. LOS MÉTODOS INTEGRAN DIAGNÓSTICO E INTERVENCIÓN, INVESTIGACIÓN Y ACCIÓN

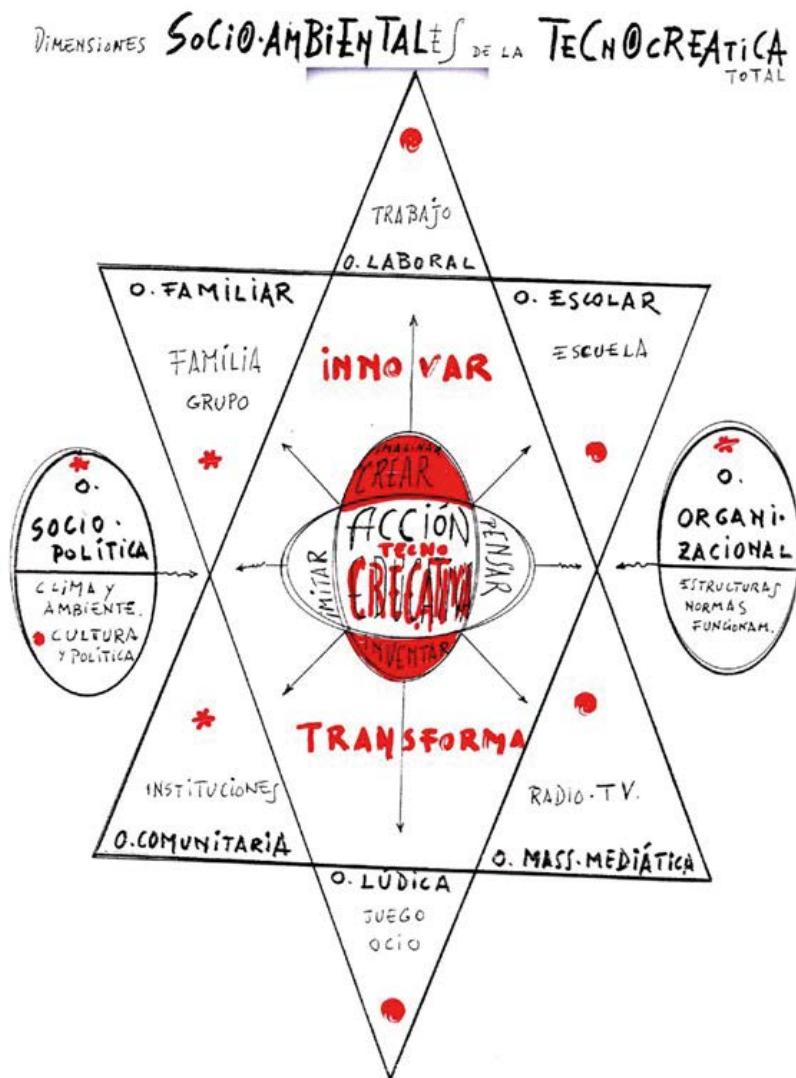
El paradigma tecnocreático contrapone al hombre automático con una mente imitativa y reproductiva frente al hombre con una mentalidad creadora, una expresión total y una conciencia y comunicación desrobotizadora



El yo polifacético creativo radiante está adornado por la pluralidad expansiva de sus facultades para convertirse en un ser multiorgánico bioenergético, un ser multiexpresivo supraconsciente, multiemotivo social, multisensorial y lógico de-
cisional creativo favorecido por un entorno físico socio institucional apropiado.



Las dimensiones socioambientales de la psicociotecnocreativa total son cruciales para la innovación y transformación del yo creador central. Es indispensable transformar el entorno de las organizaciones clave como la familia, la educación como el trabajo de un modo lúdico, comunitario y más mediático aplicando en todos ellos los métodos y la teoría de la tecnocreativa.



Algunas conclusiones

Para finalizar, presentamos algunas conclusiones definitivas de la investigación teórica y empírica sobre la tecnocreática:

La **creatividad** está asociada estrecha y fuertemente, conceptual y empíricamente a:

- La *motivación* e interés intrínseco, la iniciativa e implicación personal.
- La *diversión* y el humor: la risa, el chiste y diversión.
- La *tolerancia y apertura*: la personalidad antidogmática y antiautoritaria.
- La *escucha* «curiosa» de lo otro, el respeto y la aceptación de lo nuevo y marginal: *democracia interna personal e institucional*.
- El *liderazgo científico democrático*: guiarse por los principios y las conclusiones valorativas del «común» sentir y ponderar.
- La *originalidad* personal y grupal de ideas y acciones: individualización germinal frente a sujeto uniformado y standard.

La creatividad actualiza hasta el **pleno desarrollo y autorrealización**:

- La dinámica intelectual divergente y lógica.
- El pensar independiente, desligado de estereotipos culturales.
- La imaginación y pensar visual.
- El pensamiento analógico racional.
- La reestructuración conceptual y categorial.
- La expresión integrada verbal y emotiva, plástica y dramática: Ser sintiente expresivo.
- La autorrealización personal: ser uno mismo.
- El autodesarrollo comunitario: mejora y compromiso social.

Los genios y los **creadores** en todos los ámbitos se han distinguido por:

- La divergencia e inventiva, la constancia y el trabajo «automotivado».
- La búsqueda constante de nuevas alternativas y la insatisfacción intelectual e institucional, alentadora de la búsqueda y el cambio permanente.
- Una fuerte personalidad rayara en el egotismo narcisista sin vanaglorias, ni vanidades.

Una escuela tecnocreática tiene como fin crear «espíritus» creadores en todos los alumnos, para que ningún genio fracase y se pierda.

Referencias¹

- AUSUBEL. (1968), Educational Psychology. A Cognitive View. N. York. Holt. (Psicología Educativa. México. Trillas, 1978).
- AZNAR, G. (1974), La creatividad en el empresa. Barcelona. Oikos-Tau.
- BARRON, F. (1976), Personalidad creadora y proceso creativo. Madrid. Morava.
- CLAXTON (1987), Vivir y aprender. Madrid. Alianza.
- EISNER, E. (1979), The educational imagination. N. York. McMillan.
- GOWAIN, S. (1990), Visualización creativa. México Selector.
- LANDAU, E. (1987), El vivir creativo. Teoría y práctica de la creatividad. Barcelona. Herder.
- LAZARUS, A.A. (1982), Personal enrichment through imagery workbook. N. York. BMA audiocassettes.
- MARIN, R. (1982), La creatividad. Barcelona. CEAC.
- MARIN, R. Y S. TORRE (Eds) (1992): Manual de creatividad. Barcelona. Vicens Vives.
- MARTIN, F. (1989), Recrear la escuela. Madrid. Nuestra Cultura.
- MASLOW, A.H. (1983), La personalidad creadora. Barcelona. Kairis.
- MOLES, A. (1986), La creación científica. Madrid. Taurus.
- MORET, Z. (1981), Palabras, juegos y creatividad. El desarrollo del lenguaje en el jardín y los primeros grados. Buenos Aires. PAC.
- MOTOS, T. (1983), Iniciación a la expresión corporal. Barcelona. Humanitas.
- NOVACK Y GOWIN (1988), Aprendiendo a aprender. Barcelona. M. Roca.
- OSBORN, A.F. (1954): Applied Imagination: principles and procedures of creative thinking. Charles Scribner's Sons. Nueva York, (1953). (Traducción francesa «L'imagination constructive» Dunod. Paris.
- PARNES, J.J. et al. (1977), Guide to creative action. N. York. Scribners sons.
- PATTON M.Q. (1987), Creative evaluation. Londres. Sage P.
- PRADO, D. (1975), Desarrollo de aptitudes clave y la productividad creativa como alternativa a la enseñanza tradicional en Villar (ed). La Formación del Profesorado. Madrid. Santillana.
- PRADO, D. (1978), Técnicas y procedimientos creativos para una comunicación integral. Educadores. 127, pp. 231-241.
- PRADO, D. (1982), El Torbellino de Ideas, hacia una enseñanza más participativa. Madrid. Cincel.

.....

1 Por opção editorial, manteve-se a formatação original do texto para as referências.

- PRADO, D. (1986), Manual de activación creativa, Enseñar/aprender con la imaginación. Santiago de Compostela. Centro de Estudios Creativos «Lubricán»,
- PRADO (1987), Solución creativa de problemas. Santiago C.E.C.
- PRADO (1988), Técnicas creativas y lenguaje total. Madrid Navan.
- PRADO (2011). La Tecnocreática. Santiago
- PRADO, D. Y PRADO, J.A. (1990), Creatividad e investigación cuanti-cualitativa. Santiago, CIC.
- PRADO, D. (1991): Reorientar creativamente la escuela. Dialéctica y metáforas para transformarla. Santiago. CIC.
- RODARI, G. (1973), Gramática de la fantasía. Barcelona. Avance.
- SANCHEZ-RIBERA (ed) (1981), Integración psíquica y psicología humanística. Madrid, Morava. (cap. 2 y 5).
- TORRANCE, E.P. (1969), Orientación del talento creativo. Buenos Aires. Troquel.
- TORRE, S. de la (1987), Educar en la creatividad. Recurso para desarrollar la creatividad en el medio escolar. Madrid, Narcea, 2ª ed.
- WILLIAMS, L.V. (1986), Aprender con todo el cerebro. Estrategias y modos de pensamiento: visual, metafórico y multisensorial. Martínez Roca. Barcelona.

Web sobre la Creatividad Aplicada Total:

<http://educreate.iacat.co>



A mão dupla da imaginação e da empatia no trajeto da criatividade

Asdrúbal Borges Formiga Sobrinho

Stela Maris Sanmartin

Introdução

Criatividade costuma estar associada com a produção de uma ideia ou produto novo e útil ou apropriado (STERNBERG *et al.*, 2022). Sob uma perspectiva socio-cultural, Vlad Glăveanu propõe o entendimento dela como ação que leva à emergência de novidades significativas, com base em emoções, no corpo, em ferramentas materiais e interações sociais (*Idem*). Pode, portanto, ser entendida como o processo de geração, avaliação, comunicação e implementação de ideias novas em determinado contexto cultural e em forma material ou imaterial. Assim se considera a importância do percurso de aprendizagens e interações sociais e se traz à tona a questão norteadora deste texto: como a criatividade individual se conecta com o material, o(s) outro(s) sujeito(s) e o ambiente material e imaterial que os cerca?

Considerando especificidades de domínio da criatividade e questões relacionadas à materialidade (BARDT, 2019), procuramos responder à pergunta no domínio das Artes Visuais. Este, com sua diversidade de expressões, apresenta um caráter social, e com sua capacidade de representação e registro, um caráter cultural (PELOWSKI *et al.*, 2017). Portanto, constitui um importante domínio para reflexão sobre criatividade. Nele foi escolhido um exemplo para ilustrar a trajetória

de produção de uma obra, numa seção posterior. A seguir, apresentamos uma reflexão sobre o processo de criação em si.

Criatividade em Arte

Criar no domínio das Artes Visuais é uma atividade complexa, ao envolver um conjunto de habilidades ligadas a imaginação, memória, percepção, controle motor, linguagem e raciocínio espacial (PELOWSKI *et al.*, 2017). Os estudos de criatividade em Arte, como em outros domínios, devem considerar a influência de aspectos cognitivos, conativos, afetivos e ambientais (LUBART, 2007) sobre processos de criação. Assim poderão trazer contribuições em reflexões sobre o artista, a obra e a recepção.

Ao buscar caminhos para expressar o que sente, o artista pode distanciar-se do próprio sentimento para fortalecer a obra. Se não consegue proceder dessa maneira, visando alcançar o distanciamento necessário para dizer coisas importantes para si, não será artista, pois na Arte deve haver um nível de distanciamento entre o que é do ator/autor/artista para servir à audiência. A obra de arte também diz respeito ao outro, não somente a quem – aparentemente sozinho – a criou. Pode sintetizar pensamentos, sentimentos, visões ou até um momento da humanidade, podendo universalizá-lo como produção estética, poética e cultural, dependendo do valor a ela atribuído socialmente e, portanto, da importância conquistada.

Arte é síntese de experiência de vida. Como a vida muda, apresenta realidades diferentes, ao longo do tempo, requer sínteses diferentes. A arte pré-histórica, por exemplo, alcança o nível necessário para expressar a sua síntese. Nossa época também requer uma síntese própria, pois somente a experiência do artista pode trazer determinadas respostas. No entanto, as obras atravessam o tempo e convivem na justaposição dos tempos em que foram produzidas e, sob o ponto de vista da audiência, um Rembrandt (1606-1669) pode ter o mesmo valor de uma pintura rupestre (40.000 a.C.), pelo fato de ambas dizerem respeito às condições materiais e aos sujeitos de cada época. Assim também dizem respeito a nós. O estabelecimento de tal valoração, porém, depende de consensos sociais estabelecidos em determinado período histórico e sujeitos a mudanças em períodos subsequentes, inclusive diante da comparação proporcionada por mudanças no uso de ferramentas, no desenvolvimento de técnicas e, conseqüentemente, em formas de representação.

A criatividade está implicada nesse processo, pois não se propõe a propagar o conhecido, e sim a trazer algo novo à existência. O termo *novo*, em Arte, está atrelado ao Modernismo, que tinha como propósito romper com a tradição (ROSENBERG, 1974). Hoje o termo, distanciado do vocabulário da arte contemporânea, continua fazendo sentido para os teóricos da criatividade, uma vez que qualifica os resultados diferenciados num determinado contexto. Lubart (2007), ao citar Sternberg (STERNBERG *et al.*, 2002), apresenta uma tipologia com diferentes níveis de impacto da atividade criativa num domínio de expressão, contemplando: o uso de algo já feito em outro local, mas desconhecido entre um grupo de trabalho ou mesmo uma sociedade; mudança de ponto de vista sobre uma produção, com o passar do tempo; incrementos; redirecionamentos; e integração entre diferentes tendências. É possível observar o fator tempo como balizador de cada nível de originalidade, até o ponto de uma produção ser considerada criativa num nível capaz de se tornar revolucionário. Portanto, a ação criativa que intenciona o novo não abandona o passado, mas parte dele, reorganiza o existente e o transforma para agregar valor ao domínio de expressão.

Por mais singular que seja o processo criativo, os teóricos da criatividade mantêm certo consenso acerca das quatro fases do processo criativo (WALLAS, 1926). São elas: a preparação, quando se define o problema ou impulso para levantamento de dados; a incubação, intervalo de suspensão no qual não se sabe ao certo o que fazer ou como continuar; a iluminação, quando emerge uma boa ideia; e, finalmente, a verificação, quando se finaliza o processo com a execução e a comunicação dos resultados. Parece-nos apropriado anteceder o momento da preparação com a tensão psíquica, termo empregado por Ostrower (1999), ao abordar a criatividade como força crescente que se reabastece nos próprios processos através dos quais se realiza. A autora compara a tensão psíquica ao tônus físico, ao associá-la com a vitalidade elementar e necessária para a manutenção dos processos criativos. Assim aponta uma base material – corpórea e fisiológica – para criatividade e a caracteriza como condição preexistente e indispensável ao agir. A tensão psíquica seria o acúmulo energético para iniciar e levar a efeito qualquer ação humana e, neste caso específico, o processo criativo. Desta forma, associa-se à motivação, construto que se refere a processos fisiológicos e psicológicos – e, portanto, materiais e mentais – capazes de manter, interromper ou modificar comportamentos (AMABILE, 1996). Assim, e também constituindo uma variável capaz de distinguir

indivíduos criativos dos demais, torna-se fundamental para a compreensão da criatividade Lubart (2007) e Fleith (*et al.*, 2020).

Correlata à tensão psíquica e à motivação, temos a primeira apreensão, expressão cunhada por Kneller (1978). Em sua perspectiva, é preciso um primeiro *insight*¹, a apreensão de uma ideia a ser realizada ou um problema a ser resolvido, a noção de algo que precisa ser realizado antes mesmo do momento da preparação, ou coleta de dados. Os termos intuição e *insight*, muitas vezes usados indiscriminadamente, para explicar o momento em que uma ideia emerge no processo criativo, não são sinônimos.

Abrantes e Sanmartin (2017), para diferenciar os termos intuição e *insight*, focam nas etapas do processo criativo: incubação e iluminação, relacionando a intuição ao processo de incubação e o *insight*, com o momento de iluminação, que apresenta a ideia clara para a solução do problema. A incubação, como vimos, constitui uma fase de trabalho em nível inconsciente, em que as experiências, os dados coletados no mundo exterior podem ser articulados sem o controle da nossa consciência, de forma não exclusiva ou predominantemente intelectual, portanto, em um campo de ocorrência mais propício à emergência da intuição. O *insight*, por sua vez, traz uma solução que poderá ser executada e testada.

Ampliando os momentos de emergência da intuição, pensamos que ela pode apresentar-se também como geradora do impulso criativo, como um pressentimento de que algo precisa ser realizado. Pode ser um ponto de partida, o desconforto que gera o *imput* necessário para dar início ao processo criativo, similar aos momentos da tensão psíquica (OSTROWER, 1999), motivação (AMABILE, 1996) e primeira apreensão (KNELLER, 1978). Abrantes e Sanmartin (2017) apontam que o pensamento intuitivo expande a consciência para outros níveis de experiência e comunica-se conosco por meio de mensagens sutis e individualizadas. Neste momento intuitivo, não se imagina a resposta, mas se percebe e registra percepções, imagens e símbolos advindos do interior, mas indicadores pelo menos do início de uma trajetória externa e integrada por materiais e materializações.

O artista é atraído para o desconhecido, principalmente no início do processo. Por este motivo, não trabalha com métodos que pretendam controlar o resultado. Porém, os próprios materiais disponíveis podem já requerer ou mesmo impor

.....

¹ A expressão *insight* aqui empregada, de acordo com Kneller (1978, p. 63), refere-se ao momento que antecede a preparação e, portanto, difere da fase indicada por Wallas (1926).

alguma técnica conhecida. O resultado, entretanto, pode transformar o material, a técnica, o artista e sua audiência, podendo também ter impacto sobre uma sociedade ou uma cultura. Para Bardt (2019): “um processo criativo baseado em materiais começa com uma ação, e é através dessa ação que os materiais revelam sua capacidade de nos surpreender” (BRANDT, 2019, p. 186, tradução nossa). Isso já aponta o potencial transformador da interação entre artista e material, com a chance de o artista ser o primeiro a se surpreender com o resultado de sua própria ação criadora, e buscar um caminho de multiplicar a própria surpresa no diálogo com a audiência, mediado pela obra.

A pesquisa de temas, materiais, procedimentos e técnicas dá continuidade ao *start* intuitivo do processo do artista pesquisador. A pesquisa em arte, diferentemente da pesquisa em ciência, não tem a intenção de conhecer a verdade, mas instaurar uma nova verdade (REY, 2002). Assim pode instaurar tantos processos quantos forem os artistas. Portanto, a singularidade dos processos criativos não refuta as fases propostas por Wallas (1926), mas confirma os diferentes caminhos percorridos no decorrer da criação artística, rumo às descobertas. O trajeto, muitas vezes, não é linear e inclui a colaboração de outras pessoas, mediada por materialidades (GLÂVEANU, 2020).

Portanto, o processo criativo em arte não pode ser fixado a priori, pois não se conhece a obra a ser feita. O projeto dá a direção, mas o processo se faz ao longo do tempo e durante as ações do artista que pesquisa, explora, experimenta, acerta, erra, inventa procedimentos e técnicas, e descobre resultados. Assim, o ponto de chegada poderá ser determinado somente na e pela própria trajetória, pois:

A pesquisa em poéticas visuais apoia-se no conjunto de estudos que abordam a obra do ponto de vista de sua instauração, no modo de existência da obra se fazendo. O objeto da Poiética não se constitui pelo conjunto de efeitos de uma obra percebida, não é a obra acabada, nem a obra por fazer: é a obra se fazendo. A Poiética pressupõe três parâmetros fundamentais: liberdade (expressão da singularidade), errabilidade (direito de se enganar) e eficácia (se errou, tem que reconhecer que errou e corrigir (erro)). Leva em conta a constituição de significados a partir de como a obra é feita. (REY, 2002, p. 134)

O movimento do processo criativo exige o trânsito entre a consciência e o inconsciente. Assim, permite ao artista ouvir sua intuição, visualizar imagens

mentais, apropriar-se de imagens de sonhos e de suas percepções sensíveis do ambiente para planejar as ações e fazer escolhas na execução de seu trabalho com os materiais. Neste sentido, o sensível deve ser constantemente balizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade. Por outro lado, “o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercar a obra com normas e condutas exteriores a ela.” (REY, 2002, p.135). É nesse jogo entre dualidades que a criação artística atua, sofrendo influências exteriores à individualidade do artista e visando ocupar seu espaço entre a audiência e instaurar transformações.

Mentes, corpos e ambientes

Interessa-nos pensar sobre as relações entre a mente e o corpo, pensamento e ação, que transformam a matéria² em artefatos, em objetos simbólicos para produzir Arte e tanto influenciar, quanto integrar a cultura. Aparentemente, o controle que a mente tem sobre a matéria se dá pelo uso do corpo, particularmente da mão, que manuseia e transforma o material, de acordo com nossa vontade. Mas como será que os materiais ou o ambiente físico também influenciam a mente, a atuação do corpo e, portanto, o resultado apresentado numa obra de arte?

Tentaremos escapar da representação linear segundo a qual primeiro pensamos e depois fazemos, para depois admitir que o pensamento pode também anteceder a ação e por ela ser influenciado. De forma similar, o pensamento verbal e o pensamento visual alternam-se e influenciam-se mutuamente. Todos os que trabalham com o material físico têm a chance de saber que os pensamentos emergem continuamente da imaginação e do trabalho físico. Em arte, a matéria é fundamental ao processo, é meio para o trabalho e para o pensamento, pois o modo de pensar está diretamente relacionado ao modo de fazer. E é nessa alternância entre fazer e pensar que o processo se realiza e as ideias emergem, procurando resolver os problemas da prática artística. Muitos desses problemas são formulados pelo próprio artista.

.....

² Para Bardt (2019), o material é feito de matéria, mas a matéria não é feita de material, assim como o meio não se limita a meios materiais, mas inclui linguagem, som, corpo e imagens materializadas num suporte físico ou não. O meio é muito mais amplo do que seu significado no mundo da Arte como referência limitada aos materiais específicos usados para criar uma obra.

Enquanto o designer procura inovar no uso de materiais e técnicas para eliminar imperfeições ou erros, o artista justamente se apropria das falhas como “agentes de resistência ou *affordances*, uma espécie de trampolim para saltar para outras ações, iniciar uma conversa com o material e, através dele, levar ao que antes não poderia ter sido imaginado (BARDT, 2019, p. 186, tradução nossa). As interações da mente com o mundo material são mediadas pela linguagem, por imagens e pelo processo físico de fabricação. Os materiais evidenciam possibilidades e impossibilidades, muitas vezes, resistindo ao que a mente anteviu, interrompendo movimentos e contribuindo para incrementar, redirecionar ou mesmo revolucionar (LUBART, 2007; STERNBERG *et al.*, 2002) processos e produtos. De acordo com especificidades de cada domínio de expressão (Pelowski *et al.*, 2017), os materiais também provocam, despertam e ativam nossa criatividade (Bardt, 2019). Assim eles dão pistas para a solução de problemas que se apresentam também durante o fazer e exigem imaginação e empatia. Esta é comumente abordada como uma espécie de deslocamento – mental ou imaginário – para sentir como o outro. Porém, também se estende a processos de aprendizagem da própria linguagem, ocorridos majoritariamente por meio de interações sociais (BARDT, 2019) e, portanto, pode alcançar tanto a produção, quanto a contemplação de obras de arte.

O envolvimento com o material nos coloca em um caminho a ser percorrido com base numa compreensão que não se dá somente pela razão, mas pela visão do que ele nos mostra, do diálogo com sua natureza. O material não se comporta como simples propagador de uma intenção ou ideia. Ele faz mais do que se deixar moldar. Ele inviabiliza suposições, resiste à propagação, cria dúvidas e gera novas formas de pensar, imaginar, inventar. Assim, nossos pensamentos são continuamente influenciados pelo material físico com o qual trabalhamos, pois através da interação entre nosso corpo e outros materiais, comumente mediada pela mão, nossa mente está em constante interação com o ambiente que nos cerca. De acordo com Bardt (2019):

Sua [de Andy Clark e David J. Chalmers, no ensaio A Mente Estendida] ideia baseia-se no conceito conhecido como “cognição estendida”, que sustenta que a mente e seus processos se estendem além do corpo no ambiente no qual um organismo está integrado e, portanto, incluem aspectos das interações entre os organismos naquele ambiente. Tal modelo da mente corresponde à noção de informação material para o pensamento, especialmente através da ação. (BARDT, 2019, p. 3, tradução nossa)

Portanto, o desafio do artista está em se desvencilhar do próprio conhecimento tácito sobre os materiais e as técnicas e permanecer aberto e livre para agir no meio em que está sendo trabalhado. Afinal, cabe à pessoa criativa trazer algo de novo à existência. A trajetória de interação entre ela e os materiais tocados será determinante do resultado a ser alcançado.

O fazer artístico requer projetos e processos como fases da execução da obra. Requer também o exercício da imaginação e o estabelecimento de uma relação recíproca e não-hierárquica entre razão e emoção, e entre pensar e sentir. Tal combinação é capaz de apontar para um entendimento amplo da integração entre as condições físicas, o sensorial, a mente e o ambiente.

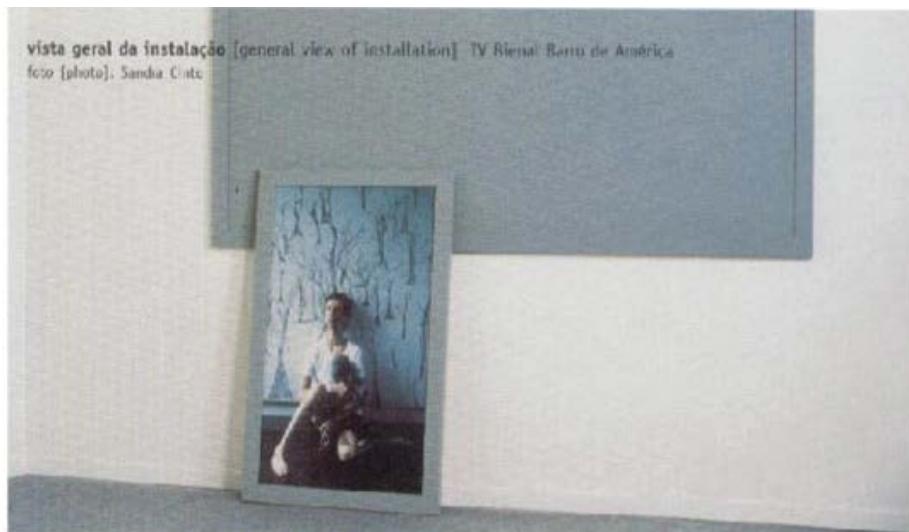
Para exemplificar as interações entre o sujeito criador e uma obra, assim como impactos esperados sobre a audiência, considerando processos mentais vivenciados (de pensamento e imaginação, por exemplo), ações e *affordances*, apresentamos um trabalho de Sandra Cinto, do ano de 2000. Além disso, analisamos trechos de entrevista realizada com a artista, por ocasião da pesquisa para o mestrado em Artes, na Universidade de Campinas, UNICAMP, quando Sanmartin (2004) embasou seu trabalho na crítica genética: “uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção” (SALLES, 1998, p. 12) para, a partir das pegadas deixadas pelo artista e por meio dos registros de processo³, revelar a gênese da obra e descrever os mecanismos que sustentam sua produção.

Na entrevista realizada por Sanmartin (2004), Cinto relata que, quando ganhou a bolsa da Fundação Armando Álvares Penteado, para desenvolver seu projeto artístico, durante 6 meses, na Cité Internationale des Arts, em Paris, no ano 2000, optou por não realizar uma exposição individual na cidade. A escolha se deveu ao fato de já ter realizado, recentemente, uma série de exposições no Brasil, e também pelo compromisso firmado para uma nova mostra, quando voltasse ao país. Sem a pressão de ter que produzir, no primeiro mês de sua estada em Paris, Cinto não queria ver arte, mas percorrer a cidade visitando e fotografando lojas de brinquedos e parques. Ao avaliar as imagens coletadas, percebeu um material que qualquer turista poderia ter produzido e este não era o seu trabalho. Assim ela declara as angústias do processo criativo:

.....

3 Os registros de processo podem ser definidos como: “índices de materialidades diversas: rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, copiões, ensaios, story-boards e cadernos de artista” (SALLES, 1998, p.15).

Estava naquela fase de sofrer, pois tinha uma exposição agendada para o meu retorno. Daí, sinto aquela necessidade de ‘dormir’. Não é bem dormir e sim ‘voltar para a toca’ e pensar. Quando a gente está em um país diferente, percebemos melhor o nosso país e, nesse momento, eu queria fazer um trabalho mais político, queria me colocar mais criticamente. Fico incomodada com a miséria, mães pedindo nas ruas e, lá na Europa, eu também via gente nesta situação. (entrevista com Sandra Cinto realizada em 07.04.2004 in Sanmartin, 2004, p. 121)  FIGURA 01, 02



 **FIGURA 01** Vista geral da instalação IV Bienal do Barro de América 2021. Foto: Sandra Cinto. (Fonte: Cinto, Sandra, 2002)

Posteriormente ao período de angústia – e, possivelmente, bloqueio –, cabe destacarmos a forma como a referida artista agiu. Ela considera lento o ritmo do próprio trabalho. Além disso, diferentemente de outros artistas, não costuma ficar desenhando para registrar ou mesmo planejar a próxima imagem a ser produzida. Seu hábito é elaborar mentalmente, com a ajuda da imaginação, e apenas externalizar na produção final da obra. Assim ela exemplifica a forma como a ação sobre e com o material pode informar o pensamento e a imaginação, nos processos de criação artística, pois “em contato com a materialidade desse processo, podemos



 **FIGURA 02** Sem título (detalhe) 2001 edição 3, Coleção Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela; Coleção Gilberto, Chateaubriand/ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Horizontes, Belo Horizonte. Foto: Elena Vettorazzo. (Fonte: Cinto, Sandra, 2002)

conhecê-lo melhor” (SALLES, 1998, p. 12). Isso pode ser exemplificado também no relato seguinte:

Então percebi que o trabalho deveria surgir do interior, do quarto. Desenhei na parede plantas sem vida, secas, e surgiu o trabalho. Encapei o boneco, pedi para uma amiga que fizesse a foto. (...) sabia a luz que queria que viesse, como uma luz de quarto de hospital e o boneco sem expressão me leva a pensar que ele poderia estar morto. Pensei na saia e camiseta como uma vestimenta universal, que não caracteriza uma cultura específica. O trabalho fica no chão, no mesmo ponto de vista do observador. Como aquele transeunte que observa o fato real, situação que vivenciamos todos os dias. Não posso perder de vista que na época vi muitas Pietás. Hoje percebo isto. (entrevista com Sandra Cinto, realizada em 07.04.2004, in Sanmartin, 2004, p. 121)

Neste depoimento, é possível visualizar a potência da ação, do desenho como disparador da forma final do projeto. Porém, trata-se do resultado da influência de diferentes fatores integrantes de todo um processo de criação. Elementos do ambiente social e cultural foram apreendidos pela singularidade afetiva da artista e se tornaram motivo/tema para a criação. Como exemplo, ela menciona a miséria material vivenciada por muita gente e a sensação de ser estrangeira, que parecem influenciar a escolha das cores cinza e branco; e do posicionamento da obra, no chão, para ser olhada por transeuntes como marginal ou sob um sentimento de desamparo. Tais escolhas, por si sós, contrariam a aura de glamour de Paris e convidam os espectadores a exercitarem sua empatia ao adotarem a perspectiva da artista e poderem olhar para um estrangeiro ou qualquer pessoa que vivencia a cidade de outro modo. Assim ela consegue se colocar criticamente e, a partir do que a motivou (AMABILE, 1996; FLEITH *et al.*, 2020), usar o teor poético de seu trabalho também com uma conotação política.

Na entrevista, ela também relatou o impacto de uma tela cinza usada apenas para integrar o cenário. Num primeiro momento, curiosamente, inclusive outros artistas a criticaram e questionaram a razão de ela utilizar um quadro vazio. Será que uma tela não pode ser ‘silenciosa’? Com o passar do tempo, esta valoração mudou, em princípio, porque as pessoas puderam entender o que ela queria dizer com aquele elemento e com a obra, como um todo. Cinza também é a cor que encobre o boneco previamente encapado e segurado pela própria artista, na

imagem. Depois ela se lembrou de que havia visto muitas Pietás e esta foi a forma encontrada para redirecionar (LUBART, 2007; STERNBERG *et al.*, 2002) um dos ícones de história da Arte.

Paralelamente, vem a própria forma de lidar com a pressão para produzir continuamente como artista. Tal pressão, aliada a outras inquietações da artista, pode influir negativamente em sua motivação e até ser doentia, a ponto de ela ter buscado inclusive o uso da luz para representar um quarto de hospital. Todos esses assuntos integram um amplo cenário cultural no qual a artista atua. Em seguida, vem a forma como ela percebe a própria obra e o processo criativo correlacionado, dois anos depois. Cabe destacarmos também a colaboração da amiga para produzir a imagem, reiterando a caracterização do processo criativo para além do âmbito mental e individual (GLĂVEANU, 2020). Assim já considerava a participação de uma coautora em etapas de concepção, desenvolvimento, refinamento e materialização da ideia. Considerava também impactos sobre a audiência, já que ela queria falar da miséria material vista e vivida por grande parte da sociedade, e de uma miséria emocional particular. Além disso, planejava expor o trabalho e se dispôs a falar do mesmo, em princípio, para críticos e outros artistas.

De acordo com a análise apresentada, o conhecimento pode querer guiar o artista. Em certa medida, pode até conseguir, pois influencia escolhas, intenções e decisões. Porém, o processo criativo precisa também de abertura ao inesperado ou mesmo ao acaso. Ostrower (1995) fez uma pergunta provocadora: “Não existe criação sem acasos. Mas será que existem acasos na criação?” (OSTROWER, 1995, p. 1). Esta questão nos leva a considerar que o artista cria com uma intencionalidade, mas imerso em um processo criativo no qual o material impõe sua natureza e personalidade, com resistências e reações às ações realizada com ou sobre eles. Nesse processo, os acasos e incidentes que incendeiam a imaginação direcionam a criação e agem como catalizadores da criatividade. Quando o trajeto apresenta um – pelo menos aparente – erro, a artista destaca a forma como com ele lida:

Eu incorporo o erro quando ele aparece, independente da técnica. No desenho, eu nunca apago, vou negociando o erro na parede. Se uma linha vai para um lado eu faço uma árvore e tento equilibrar com uma linha para outro lado. Aprendo com o erro, incorporo no trabalho.

Salles (2006) destaca a recorrência de registros que fazem menção a acasos e erros nos processos criativos e muitos estudiosos de processos criativos discutem esses dois aspectos de modo independente. Ao mesmo tempo, a autora percebe que diferentes artistas também se relacionam de diferentes modos com essas questões. Em suas palavras:

Pode-se observar, porém, que ambos nos oferecem uma porta de entrada para pensar formas de desenvolvimento de pensamento criador. São entradas de elementos que causam ramificações do pensamento, desestabilizando a aparente estabilidade do percurso em direção às tendências. Erro e acaso interagem com o processo que está em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução. Para que isso aconteça, hipóteses são formuladas, testadas e, possivelmente, geram associações de outra natureza. Estamos falando, sob esse ponto de vista, de importantes desencadeadores do mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas. Erro e acidentes de toda espécie provocam, portanto, uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra, que levam, por sua vez, ao estabelecimento de critérios e seleções. Acaso e erro mostram seu dinamismo criador em meio à continuidade - geram novas possibilidades de obra na perspectiva temporal do processo criador. (SALLES, 2006, p. 132-133)

O processo criativo envolve questionar o sentido do fazer e redimensioná-lo. Pareyson (1993), ao definir arte como *formatividade*, diz que ela é: “um certo modo de ‘fazer’ que, enquanto faz, vai inventando o ‘modo’ de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolúvelmente invenção” (p. 20). O artista se dá conta do fato de o material presente em sua mente ser diferente do que se apresenta na ação com e sobre o material, pensa em *o que fazer*, mas também direciona sua atenção para *sentir o que está acontecendo*. Chiarelli (2002), ao refletir sobre a produção de Sandra Cinto, menciona que, para a artista, parece não importar qual é a origem do espaço onde ela irá expor:

seja um espaço de galeria nos Estados Unidos, uma parede num espaço museológico na França, uma escola para jovens no interior da Espanha, ou no meio de uma rua do centro antigo de São Paulo, a artista concebe sua exposição/encenação

a partir dos elementos físicos e simbólicos que cada um desses espaços lhe apresenta.
(CHIARELLI, 2002, s/n. *O Drama de Sandra Cinto, in Cinto, 2002*)

Aqui encontramos a empatia como a maneira mais íntima de sentir o outro, que também pode ser o espaço, a sala da galeria, o espaço museológico, a rua da cidade e com base na abordagem de empatia de Bardt (2019) o diálogo da mente e matéria se instauram. Tal deslocamento, assim como aquele que Vlad Glăveanu aponta, ao tratar da perspectiva (STERNBERG, 2022), requer uma dose de flexibilidade e abertura. Porém, a ação as requer em exercício, não somente como traços capazes de caracterizar fisicamente um material ou mentalmente uma pessoa como criativa. Afinal, na própria relação entre pessoa e material, resistências podem ser vencidas e flexibilidades, descobertas.

Considerações finais

Até que ponto o processo criativo transformou a autora, ao refletir sobre sua condição de artista, estrangeira?

No período inicial de sua estada em Paris, ela procurou uma pausa, tentando se livrar da pressão sofrida para produzir constantemente. Procurou dar atenção a outras coisas que não fossem arte. Diante disso, a maneira como ela percebe o conjunto de sua própria produção deve ter se modificado a partir da experiência com a obra mencionada. A mesma suposição se aplica à maneira de se relacionar com a obra de outros colegas e com a arte, em geral. Seja como for, a experiência relatada aponta caminhos para outros artistas experimentarem materiais, exercitarem processos criativos e desenvolverem suas singularidades.

No que diz respeito a singularidades, mais do que buscar identificar diferenças individuais, é importante buscar entender como as diferenças entre os indivíduos podem ser favoráveis à criatividade não apenas deles próprios. Assim é possível tratar da singularidade como algo formado nas materialidades alcançadas pela mente e pela mão, no decorrer de interações com os demais e de ações criadoras realizadas sob influências ambientais. A última ação pode ter ganho continuidade no contato com a obra e aspectos do processo criativo da artista citada, assim como pode ser continuada em interações subsequentes com outras produções, outros artistas e outros processos potencialmente formadores e transformadores de artistas e audiências. O referido trajeto vai ao encontro do

que Kaufman (2018) aponta como a maneira pela qual criatividade pode contribuir para se encontrar sentido na vida, sendo positiva principalmente para o criador.

Referências⁴

- ABRANTES, Ana. SANMARTIN, Stela Maris. (2017). *Intuição e Criatividade na tomada de decisões*. São Paulo: Trevisan editora.
- AMABILE, T. (1996). *Creativity in context*. New York: Perseus Books.
- BARDT, C. (2019). *Material and Mind*. Massachusetts Institute of Technology.
- CINTO, Sandra. (2002) *Sandra Cinto* / Texto de Tadeu Chiarelli, São Paulo: Laserprint Editorial, 88p. (livro lançado durante a instalação da artista na Galeria Casa Triângulo, de 5 de setembro a 3 de outubro de 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. (2022) *O drama de Sandra Cinto* in Cinto, Sandra. (2002) *Sandra Cinto* / Texto de Tadeu Chiarelli, São Paulo: Laserprint Editorial, 88p. (livro lançado durante a instalação da artista na Galeria Casa Triângulo, de 5 de setembro a 3 de outubro de 2002.
- FLEITH, D. de S., Vilarinho-Rezende, D., & Alencar, E. M. L. S. de. (2020). O modelo componencial de criatividade de Teresa Amabilie. In M. S. Neves-Pereira, & D. S. Fleith. (Org.). *Teorias da criatividade* (pp. 47-69). Campinas-SP: Átomo & Alínea.
- GLÁVEANU, V. P. (2020). A sociocultural theory of creativity: Bridging the social, the material, and the psychological. *Review of General Psychology*, 24(4), 335–354. <https://doi.org/10.1177/1089268020961763>
- KAUFMAN, J. C. (2018). Finding meaning with creativity in the past, present, and future. *Perspectives on Psychological Science*, 13(6), 734–749. doi:10.1177/1745691618771981
- KNELLER, George F. (1978). *Arte e Ciência da criatividade*. São Paulo: Ibrasa.
- LUBART, T. (2007). *Psicologia da criatividade*. Porto Alegre: Artmed.
- OSTROWER, Fayga. (1995). *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus.
- OSTROWER, Fayga. (1999). *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- PARAYSON, Luigi. (1993). *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- PELOWSKI, M., Leder, H., & Tinio, P. P. L. (2017). Creativity in the visual arts. In J. C. Kaufman, V. P. Glăveanu, & J. Baer (Eds.), *The Cambridge handbook of creativity across domains* (pp. 80–109). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316274385.006>

.....
4 Por opção editorial, manteve-se a formatação original do texto para as referências

- SALLES, Cecilia Almeida. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume.
- SALLES, Cecilia Almeida. (2008). *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2ª ed. São Paulo: Novo Horizonte.
- SANMARTIN, Stela Maris. (2004). [dissertação] *Arqueologia da criação artística. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento*. Campinas, instituto de Artes da Universidade de Campinas, UNICAMP.
- STERNBERG, R. J., Glăveanu, V. P., & Kaufman, J. C. (2022). In Quest of Creativity: Three Paths toward an Elusive Grail. *Creativity Research Journal*. DOI: 10.1080/10400419.2022.2107299
- STERNBERG, R. J., Kaufman, J. C., & Pretz, J. E. (2002), *The creativity conundrum: A Propulsion model of kinds of creative contribution*. New York: Psychology Press.
- WALLAS, G. (1926). *Art of thought*. London: Jonathan Cape.

autores

Asdrúbal Borges Formiga Sobrinho

Pós-doutorado em Comunicação e Psicologia pela Universidade de Aalborg, na Dinamarca. Doutor em Psicologia pelo Instituto de Psicologia da UnB. Professor Associado do Departamento de Psicologia Escolar e do Desenvolvimento e do Programa de Pós-graduação em Processos de Desenvolvimento e Educação do Instituto de Psicologia da UnB.

Cecília Salles

Dra. doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP) onde atua como docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Também é coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP. Já ministrou diversos cursos e palestras acerca de temas relacionados à comunicação e linguística.

Claudia Maria França da Silva

Doutora em Artes pela UNICAMP, Mestre em Poéticas Visuais pela UFRGS. Graduada em Artes Plásticas pela UFMG. Artista e professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Expressão Tridimensional e Desenho, atuando principalmente nos seguintes temas: processo criativo em arte, instalação e projeto de instalação, desenho contemporâneo. Tem participação em exposições coletivas e individuais, em nível regional e nacional, participação em reuniões científicas e produção textual.

David de Prado Díez

Investigador e formador em metodologia criativa nos últimos 30 anos. Criador do primeiro master internacional de criatividade aplicada total iniciado em 1994, na universidade de Santiago de Compostela. Professor de métodos de educação criativa e métodos de relaxação criativa na USC. Autor de mais de 30 livros.

Denise Grispum

Dra. em Educação pela Universidade de São Paulo. Foi presidente do Comitê brasileiro do ICOM e Gerente Geral do Instituto Arte na Escola. Foi Diretora do Museu Lasar Segall, onde implantou e coordenou a Área de Ação Educativa. Atua principalmente nos temas> educação museal, formação de público de museus, formação de professores e metodologia de ensino de arte.

Denise Poline

Pesquisadora de História da Moda e Cultura de Moda. Coordenadora do Setor Educativo do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB/FAAP), neste período tem desenvolvido discussões e material para a formação das equipes de educadores que atuam nas exposições temporárias realizadas no MAB/FAAP. Professora no curso de especialização em Marketing Político na Universidade de São Paulo (USP). Atualmente é doutoranda na Universidade da Antuérpia (Belgica).

Fernanda Garcia Gil

Professora do Departamento de Pintura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Granada. Pesquisadora da linha de investigação sobre os linguagens artísticos, arte pública. Desenvolve pesquisa e produção artística sobre arte e natureza.

Flávia Pedrosa Vasconcelos

Dra. Em Educação Artística pela Universidade do Porto – Portugal. Docente do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Gertrudis Román Jiménez

Artista e professora do Departamento de Pintura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Granada. Pesquisadora colaboradora no grupo de pesquisa Constituição e Interpretação da Imagem Artística, coordenado por Fernanda Gil. Desenvolve pesquisa sobre arte e natureza.

Isabel Sabino

Dra. Em Belas Artes/Pintura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (FABUL). Atua como professora Catedrática da FABUL. Membro integrado do Cieba (Centro de investigação da FBAUL onde preside a secção de Pintura); Membro colaborador do i2ads (Centro de investigação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto). Investigadora colaboradora no projeto Incidência de Novos Materiais na da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona; na FBAUL, Coordenadora da área de Pintura, do Mestrado em Pintura e do

Doutoramento, Presidente da Comissão de Estudos Pós-graduados e Membro da Assembleia da Faculdade; Membro da Comissão Científica do Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento (Universidade de Lisboa).

José Guilherme Abreu

Doutor em História da Arte Contemporânea pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É professor convidado da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Pólo da Foz, no Porto, onde exerce também atividade de investigação, integrado no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). Integra o Conselho Científico do Boletim On the W@terfront, do Centro de Investigação Polis, da Universidade de Barcelona, e ainda o Conselho Editorial da revista do Grupo de Investigação Arte, Arquitetura e Comunicação na Cidade Contemporânea, da Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade Complutense.

Laura Apolonio

Artista gráfica, professora substituta na Universidade de Granada e doutoranda do bolsista do Ministério Espanhol de Educação no programa de Formação de Professorado Universitário (FPU). Desenvolve pesquisas sobre arte e natureza com foco nas poéticas do caminhar.

Liliana Andrade Matos e Castilho

Professora adjunta da Escola de Educação do Instituto Politécnico de Viseu (Portugal). Doutora em História da Arte, desenvolve pesquisas ligadas ao campo da arte pública, com foco na História das cidades e em patrimônio.

Rolf Laven

Escultor, professor de arte e conferencista universitário. Atua como professor de didática da arte na Universidade de Educação de Viena, na Academia de Belas Artes de Viena. Na Universidade de Artes Aplicadas de Viena e na Universidade de Viena. Dirige e ensina o curso de especialização “Arte e Design” como parte do exame de admissão profissional.

Rosa Iavelberg

Dra. em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Especializada em arte/educação pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Professora e pesquisadora na Graduação e na Pós graduação do Curso de Pedagogia da Faculdade de Educação da USP.

Rosana Lucia Paste

É artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo desde 1994 . Possui doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Educação, do Centro de Educação da UFES Vitória ES, com pesquisa sobre o “Artista-professor: cartografia e processo” (2017). Tem mestrado pelo programa de pós-graduação em Educação da UFES com o título “Processo de criação em Arte: estudo de caso do artista plástico Nelson Leirner” (2010) Sua pesquisa poética tem como foco o processo de criação do artista-professor, suas contaminações, atravessamentos e agenciamentos e as relações rizomáticas produzidas no plano de imanência dessas profissões.

Rui Manuel Macário Ribeiro

Pós graduado pela Universidade Católica de Porto, formação em arte e especialização em estudos de patrimônio. Pesquisador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR/UCP-Porto) e coordenador do Projeto Patrimônio de Viseu (Portugal).

Stela Maris Sanmartin

Master em Criatividade Aplicada Total pela Universidade de Santiago de Compostela, e Dra. em Educação pela USP. Atua na Universidade Federal do Espírito Santo como professora adjunto II na graduação em Artes e no Programa de Pós-Graduação em Artes PPGA/UFES. Coordena o Grupo de Pesquisa em Criatividade, Educação e Arte.



Este livro foi composto nas fontes Couturier para títulos e Source Serif Pro no corpo do texto em 9,5/14pt. O livro foi impresso na Gráfica GSA em dezembro de 2022. A inspiração para o projeto gráfico foi o centenário na Semana de Arte Moderna de 1922, com a arte de Di Cavalcanti para a programação do evento.