

/12

REVISTA DE
HISTÓRIA
DA ARTE



IH | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA



CAMPOS DE COLABORAÇÃO NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

DIREÇÃO / JOURNAL BOARD

(IHA/NOVA FCSH)

Joana Cunha Leal

Margarida Tavares da Conceição

Nuno Senos

Afonso Ramos

Alexandra Curvelo

Margarida Brito Alves

Raquel Henriques da Silva

Susana Martins

COORDENAÇÃO / COORDINATION

Mariana Pinto dos Santos (IHA/NOVA FCSH)

EDIÇÃO / PUBLISHER

**Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade NOVA de Lisboa**

EDITORAS / EDITORS

Ana Azevedo (ICNOVA/NOVA FCSH) | **Benedita Pestana** (NOVA FCSH) |

Filipa Cordeiro (IFILNOVA/NOVA FCSH) | **Margarida Brito Alves** (IHA/

DHA/NOVA FCSH) | **Maura Grimaldi** (ICNOVA/NOVA FCSH) | **Raquel Ermida**

(IHA/NOVA FCSH)

AUTORES (por ordem alfabética) / AUTHORS (in alphabetical order)

Aida Castro (ICNOVA / i2ADS.FBA.UP) | **Alexandra do Carmo** (IHA/NOVA

FCSH) | **Alice Geirinhas** (CIEBA/FBAUL/ CEIS 20/UC) | **António Olaio**

(Colégio das Artes/UC) | **Camilla Paolino** (University of Geneva/One Gee

in Fog/Kunsthalle Bern) | **Carla Cruz** (i2ADS.FBA.UP) | **Catherine Quéloz**

(IRPDP-A/HEAD) | **Francisca Caporali** (JA.CA) | **José Maia** (Espaço Mira)

| **Liliane Schneider** (IRPDP-A/HEAD) | **Maria Mire** (CICANT/Ar.Co) | **Maura**

Grimaldi (ICNOVA/NOVA FCSH) | **Miguel Ferrão** (IFILNOVA/NOVA FCSH) |

Rita Fabiana (FCG) | **Samuel Silva** (i2ADS.FBA.UP) | **Sandra Vieira Jürgens**

(IHA/DHA/NOVA FCSH) | **Sílvia Pinto Coelho** (ICNOVA/NOVA FCSH) |

SOOPA | **Susana Mendes Silva** (DPAO/UEVORA/ CEIS 20/UC) | **Susana**

Viegas (IFILNOVA/NOVA FCSH) | **Tobi Maier** (Galerias Municipais de Lisboa /

EGEAC) | **Vânia Rodrigues** (FLUC)

ARBITRAGEM CIENTÍFICA (por ordem alfabética) / REVIEWERS (in alphabetical order)

Alexandre Melo (ISCTE - IUL) | **Alix Sarrouy** (CICS.NOVA/NOVA FCSH) |

António Olaio (Colégio das Artes/UC) | **Cláudia Madeira** (ICNOVA/NOVA

FCSH) | **Cristiana Tejo** (IHA/NOVA FCSH) | **Cristina Pratas Cruzeiro** (IHA/

NOVA FCSH) | **Filipe Rocha da Silva** (UEVORA) | **Giulia Lamoní** (IHA/NOVA

FCSH) | **Isabel Nogueira** (CEIS20/UC) | **Israel Guarda** (IHA/NOVA FCSH) |

Lígia Afonso (ESAD-IPL) | **Margarida Brito Alves** (IHA/DHA/NOVA FCSH) |

Maria Irene Aparício (IFILNOVA/NOVA FCSH) | **Maria João Mayer Branco**

(IFILNOVA/NOVA FCSH) | **Maria Mire** (CICANT/Ar.Co) | **Mariana Pinto dos**

Santos (IHA/NOVA FCSH) | **Samuel Silva** (i2ADS.FBA.UP) | **Sandra Vieira**

Jürgens (IHA/DHA/NOVA FCSH) | **Sónia Vespeira de Almeida** (CRIA/NOVA

FCSH) | **Susana Nascimento Duarte** (IFILNOVA/NOVA FCSH) | **Victor dos**

Reis (FBAUL)

TRADUÇÕES / TRANSLATIONS

KENNISTRANSLATIONS, LDA.

COMPOSIÇÃO GRÁFICA / GRAPHIC COMPOSITION

Rui Ribeiro — **SAGUIM, Lda** (following design by José Domingues)

DATA DE PUBLICAÇÃO / PUBLICATION DATE

Janeiro | January, 2023

Neste número da revista optou-se por respeitar a escolha de cada autor no que toca à adoção do novo acordo ortográfico.

IMAGEM DA CAPA / COVER IMAGE:

Aruan Matos & Flávia Regalado. De Passagem (2016).

03

EDITORIAL

Ana Azevedo | Benedita Pestana | Filipa Cordeiro | Margarida Brito Alves | Maura Grimaldi | Raquel Ermida

07

FIRE UP YOUR IMAGINARY! A two-voice talk

Catherine Quéloz & Liliane Schneider

22

Soopa: SOOPA

Documentário em vídeo

23

SOOPA: Que som é aquele?

Aida Castro, Maria Mire

25

RELATO MEDIADO: o histórico de colaboração do JA.CA no Brasil

Conversa entre Francisca Caporali (JA.CA), Tobi Maier e Maura Grimaldi

36

DOSSIER

116

COLABORAÇÃO NA ARTE PORTUGUESA - MESA REDONDA

Samuel Silva, Sandra Vieira Jürgens, Rita Fabiana, José Maia, António Olaio

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00417/2020.

This work is funded by national funds through FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. under the project UIDB/00417/2020

EDITORIAL

O número 12 da Revista de História de Arte - Série W resulta de uma seleção de artigos apresentados na conferência internacional *Campos de Colaboração nas Práticas Artísticas Contemporâneas*, coorganizada pelo Instituto de Comunicação da Nova (ICNOVA), o Instituto de Filosofia (IFILNOVA) e o Instituto de História de Arte (IHA) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. O evento decorreu entre os dias 19 e 20 de novembro de 2019, em Lisboa, na Culturgest - FCGD, instituição parceira na organização do evento.

Foram várias as motivações que conduziram à organização deste evento, entre elas a convicção de que a colaboração nas artes é um fenómeno global que emerge ciclicamente, sobretudo em momentos de grande incerteza (Kester, 2011). Historicamente, as práticas colaborativas estão muitas vezes associadas a uma reflexão sobre os modos de produção da arte, bem como a uma maior liberdade de experimentação formal e autoral. A colaboração é por isso um conceito lato sob o qual se desenvolvem práticas artísticas coletivas, participativas e comunitárias.

Ainda assim, e apesar da predominância da colaboração nas práticas artísticas, verifica-se uma escassez de estudos sobre o desejo dos artistas de trabalharem em grupo e de partilharem uma voz coletiva (Stimson, Sholette, 2007). Para além disso, é igualmente notória a cooptação dos processos de colaboração no contexto do capitalismo, no sentido da flexibilização e precarização do trabalho (Deleuze, 1992; Chiapello, Boltanski, 2007). À luz destas contradições,

revelou-se oportuno refletir sobre o papel da colaboração no contexto socioeconómico atual, e particularmente sobre o modo como as artes poderão contribuir para criar uma outra percepção acerca do potencial e do valor das práticas colaborativas (De Wachter, 2017).

No contexto da preparação desta conferência foram distribuídos cartazes por diferentes instituições artísticas e culturais do país, nos quais podia ler-se: Poderá toda a arte ser considerada colaborativa? O que terá motivado tantos artistas, nas últimas décadas, a organizarem-se em coletivos ou a participarem em projetos colaborativos? Terá a colaboração nas artes um papel preponderante na redefinição do campo artístico e na produção de novas subjetividades? De que modo as práticas artísticas colaborativas vêm questionar noções de autoria?

Em resposta ao repto, um conjunto de artistas e investigadores procurou refletir sobre a colaboração nas práticas artísticas, explorando o modo como esta enforma processos de criação, problematiza questões estéticas e políticas e gera novos modelos de produção, relação e organização, atravessados por conflitos, tensões e disputas. O evento contou com três apresentações de oradores convidados, uma mesa redonda e seis painéis temáticos nos quais foram também incluídas intervenções performativas, cruzando-se assim saberes teóricos e artísticos. Deste modo, a conferência procurou mapear algumas das questões suscitadas pelo trabalho em coletivo e em plataformas de cooperação artística, tendo ficado demonstrado o carácter simultaneamente híbrido e singular de alguns destes projetos. Pareceu-nos, por

ANA AZEVEDO
BENEDITA PESTANA
FILIPA CORDEIRO
MARGARIDA BRITO ALVES
MAURA GRIMALDI
RAQUEL ERMIDA

isso, importante e necessário avançar com uma publicação que permitisse melhor sistematizar e aprofundar muitas das questões levantadas ao longo da conferência.

Nesse sentido, os textos que aqui se reúnem procuram precisamente analisar o fenômeno da colaboração a partir de ângulos distintos, mas comunicantes.

Fire Up Your Imaginary!, da autoria das historiadoras de arte suíças Catherine Quéloz e Liliane Schneider, é o ensaio-performance que abre esta edição e no qual são abordados os conceitos de *cuidado* e *atenção* sob uma perspectiva política e filosófica, que os apresenta enquanto atividades coletivas, do *comum*, necessárias ao processo de criação de alianças e de reparação de um *mundo conturbado*.

Depois da participação na conferência dos dois membros fundadores do coletivo SOOPA, Jonathan Saldanha e Filipe Silva, o grupo portuense disponibiliza, agora em acesso livre, um documentário realizado em 2010. Este filme percorre os 20 anos de intensa produção desta plataforma de criação internacional organizada em torno de um grupo de artistas e pensadores. Em diálogo com esse trabalho, a dupla Maria Mire e Aida Castro assina o ensaio inédito ***SOOPA: Que som é aquele?***, refletindo sobre o cosmos que é o vasto território de atuação da SOOPA.

Já ***Relato Mediado*** é uma conversa entre três intervenientes - Francisca Caporali, fundadora e coordenadora do JA.CA; Tobi Maier, crítico de arte, curador e docente; e Maura Grimaldi, artista e investigadora - que desdobra o exercício de discussão iniciado aquando da conferência. Esta troca de ideias teve como ponto focal o trabalho desenvolvido pelo

coletivo brasileiro JA.CA - Centro de Arte e Tecnologia (situado em Belo Horizonte, no Brasil) e procurou refletir sobre os diferentes desafios que se vão impondo a uma estrutura comunitária e com diferentes valências artísticas como esta que, atualmente, conta 11 anos.

A abrir o dossier de artigos que passaram por um processo de revisão cega por pares, apresenta-se ***Women-only Collectives in 1970s Italy. Tracing the Genealogy of Collective and Art-led thinking through the Recent History of Italian Feminisms***, da autoria de Camilla Paolino. O texto procura traçar uma genealogia dos coletivos feministas italianos dos anos 1970, desenvolvendo ainda uma análise das práticas, estratégias e metodologias adotadas pelos três coletivos que são tomados enquanto estudos de caso e cujas ações tinham como alvo o mundo da arte e da cultura.

Segue-se o ***Ensaio Audiovisual a partir da Conferência Performativa Girlschool: Processo e Prática***, concebido pela dupla composta por Alice Geirinhas e Susana Mendes Silva. A reflexão incide sobre o projeto de aulas performativas que criaram em 2016 e no qual trataram temas ligados à arte e à sexualidade. As artistas refletem ainda sobre o modo como colaboram e simultaneamente se relacionam com os participantes, trazendo à discussão as preocupações éticas e políticas associadas ao projeto, bem como a forma como a experiência de docência de ambas influi na sua prática artística.

Em ***A Colaboração nas Artes do ponto de vista da Produção e Gestão Cultural: entre a Invisibilidade e o Desejo de Mudança***, Vânia Rodrigues discute o modo como os trabalhadores da cultura “experenciam o desígnio colaborativo”.

Tomando como referência as áreas de gestão e produção das artes performativas no atual contexto de crise pandémica, esta contribuição procura analisar as dinâmicas de colaboração que daí surgiram e identificar as contradições discursivas e práticas que ocorrem neste setor.

Por seu lado, Carla Cruz assina o artigo *The Mill Stories. Management as an (un)Artistic Practice*, no qual aborda o conceito de gestão do ponto de vista do artista, relatando a sua experiência enquanto investigadora, artista e voluntária do centro comunitário The Mill, situado no nordeste de Londres. Nessa perspectiva, reflete sobre o trabalho que desenvolveu no seio do projeto, avaliando o seu potencial e respetivas limitações, bem como as dificuldades sentidas em “produzir um gesto artístico [naquele] contexto”.

Alexandra do Carmo é a autora do texto *On Public Use: The Practice of Not an Alternative (In the Science Museum's Contact Zone)*, no qual se analisa o trabalho do coletivo norte-americano, Not an Alternative (NAA). O artigo foca-se na análise do projeto *The Natural History Museum* desenvolvido pelos NAA no interior de duas instituições científicas americanas, e que procurou redefinir a funcionalidade do museu, bem como o *modus operandis* da crítica de arte institucional.

Intercessores e Autores no Cinema segundo Deleuze, da autoria de Susana Viegas, é a contribuição que se segue e que procura clarificar aquilo que Deleuze designou por “autor” e “coletivo”. A investigadora propõe que há na filosofia do cinema de Deleuze uma rejeição da ideia de autor enquanto indivíduo unificado, argumentando que é possível encontrar

na “politique des auteurs” diversas formas de agenciamento e de práticas colaborativas.

Em *A Prática enquanto Relação: Jim Carrey, Roger Rabbit, Art&Language e Musa paradisiaca*, Miguel Ferrão reflete sobre o trabalho desenvolvido pela dupla Musa paradisiaca (da qual faz parte) e o coletivo Art & Language, analisando, de um ponto de vista ontológico, a forma como ambos recorrem à conversação e à *polivocalidade* enquanto práticas colaborativas, num processo que se desenvolve “com e através do outro”.

A fechar este dossier, o artigo *Práticas Artísticas Colaborativas - Jogos de Confronto ou Jogos de Encontro?*, da autoria de Sílvia Pinto Coelho, parte da análise do filme documental *Grupo Puzzle* de Hugo Vieira da Silva (2001). O filme e o próprio Grupo Puzzle (1976) servem como ponto de partida para uma série de reflexões sobre os processos colaborativos nas artes, avaliando-se o potencial de produção de pensamento e de conhecimento que daí emerge, bem como a forma como este se inscreve no âmbito da Investigação Artística.

Por fim, apresenta-se uma versão editada da transcrição da mesa redonda sobre a *Colaboração na Arte Portuguesa*, na qual participaram António Olaió, artista; José Maia, artista e curador; Rita Fabiana, curadora; e Sandra Vieira Jürgens, curadora e investigadora, e que contou ainda com a moderação do artista e professor Samuel Silva. Nesta conversa percorreram-se os últimos 50 anos da arte em Portugal, discutindo-se a forte expressão dos processos de colaboração e de coletivização das práticas artísticas no panorama nacional.

Procurou-se assim refletir sobre diferentes níveis e práticas colaborativas, desde o período que antecede o fim da ditadura - no qual a colaboração tinha por base um gesto político e de resistência - à explosão de coletivos e de espaços independentes que teve lugar no Porto no início dos anos 2000. A análise deste movimento permitiu problematizar aspectos como a informalidade e a independência, o cruzamento disciplinar e a construção de comunidade artística.

Não poderíamos terminar sem deixar de agradecer a todas/os as/os autoras/es pelo importante contributo que as suas intervenções trouxeram à discussão, bem como a todas/os que dedicaram o seu tempo a aprofundar as suas propostas de análise e colaboraram na construção deste número da Revista de História da Arte dedicado aos Campos de Colaboração. Este trabalho não teria sido possível sem o precioso empenho da equipa de revisores que aceitou avaliar as dezenas de propostas que recebemos nas duas fases de revisão por pares. O nosso reconhecimento estende-se ainda aos profissionais da Culturgest - FCGD que connosco colaboraram na organização do evento, bem como aos Institutos de Investigação, pelo apoio concedido desde o primeiro momento. Os *Campos de Colaboração* foram, acima de tudo, uma possibilidade de encontro, desenhada por muitas mãos, e que resultou da sinergia entre diferentes organizações, investigadores e artistas.

BIBLIOGRAFIA

- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. 1999. *O Novo Espírito do Capitalismo*, São Paulo: Martins Fontes, 2009
- DELEUZE, Gilles. 1992. "Postscript on the Societies of Control", *October*, Vol. 59. (Winter, 1992), pp. 3-7
- KESTER, Grant H. 2011. *The One and The Many. Contemporary Collaborative Art In a Global Context*. Durham e Londres: Duke University Press
- SHOLETTE, Gregory; STIMSON, Blake (ed.). 2007. *Collectivism After Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Londres: University of Minnesota Press
- WACHTER, Ellen Mara. 2017. *Co-Art: Artists on Creative Collaboration*. Phaidon Press Limited

FIRE UP YOUR IMAGINARY: A TWO-VOICE TALK

CATHERINE QUÉLOZ & LILIANE SCHNEITER
Geneva University of Art and Design [IRPDP-A/HEAD]

The imaginary is the exact science of possible solutions
Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre
à l'usage des jeunes générations*
(*The Revolution of Everyday Life*) 1967

CAT:

We are delighted to have been invited to take part in this conference and would like to thank the Culturgest Foundation, the institutes of Communication, Philosophy and Art History at the Universidade NOVA de Lisboa School of Human and Social Sciences, and the organising committee for the conference, especially Ana Azevedo, Benedita Pestana, Filipa Cordeiro and Maura Grimaldi.



Piece presented at the *International Conference on Fields of Collaboration in Contemporary Art Practices*, which took place at Culturgest, Lisbon, 19–20 November 2019.

00. PHOTO: Campos de Colaboração



LIL:

Particular thanks are due to Raquel Ermida, who organized this event. Raquel is a doctoral researcher and former MA student (2016) of the CCC Programme that we founded 20 years ago at the Geneva University of Art and Design.



01. PHOTO: Conference, L'art collaboratif, La Marmite, université populaire nomade, Geneva, April 3, 2017

Let's start with our experiences as a team of teachers who have been keenly involved in and accustomed to working with collaborative groups and environments (formerly in an art school and currently as volunteers for an art research platform and popular university).



02. PHOTO: RPDP, Research Platform, Musée de l'Athénée, Genève, session 1, 2017-18



03. PHOTO: Corita Kent, "we", fragment of Power up, 1965, colour screenprint on Pellon, edition 1000. © 2022 Herdeiros de Corita Kent / Artists Rights Society (ARS), New York.

CAT:

Our experiences as researchers have been affected by recent readings that have connected us to an increased awareness of the 'we'. This 'we' is to be understood as being-speaking-acting-and-living-with-others in respect of singularity and differences: the 'we, the people' of Judith Butler (2012), the 'we interspecies' of Donna Haraway (2018) and the 'we commoners' of Elinor Ostrom (1990).

This talk will be interspersed with mentions of collaborative practices of artists from Switzerland and other countries that we have personally met during our teaching. These are intended to run parallel to the issues raised by the topic of the conference and act as an artistic rendering of the issue at hand.

LIL:

Keywords can help to increase our understanding of current forms of living and social creativity. Recently, the words used by certain intellectuals seem to have converged in meaning to settle upon specific definitions. These include the terms coalition, consciousness raising group, enskillment and undercommons.



COALITION

a temporary union to confront a singular political issue

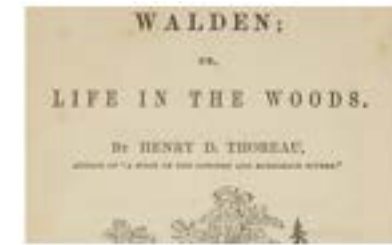
04. PHOTO



CONSCIOUSNESS RAISING GROUP

a group of people attempting to focus the attention of a wider group on a cause or condition

05. PHOTO



ENSKILLMENT



How arts and crafts shape the diverse ways in which we perceive, understand, and 'dwell' in the world

Woman House Faith Wilding The womb room (1973) Arne Naess Deep Ecology 1973
Marielle Macé Nos cabanes 2019 Thoreau Walden 1854 Nils Norman Geocruiser 2001

06. PHOTO



UNDERCOMMONS

is a place or a moment which precedes the common understanding. It is the effort of pooling and adjusting each other's experiences. This is a moment of openness and indecision prior to any communication.

Stefano Harney and Fred Moten 2013

07. PHOTO



TOGETHERNESS

a happy feeling of affection and closeness, of attention and care to the people

08. PHOTO



ATTENTION

should be conceptualized as a kind of mind ecology to examine how the many different environments to which we are exposed condition our attention in different ways



09. PHOTO



CORRESPONDENCE

Correspondence of lives.

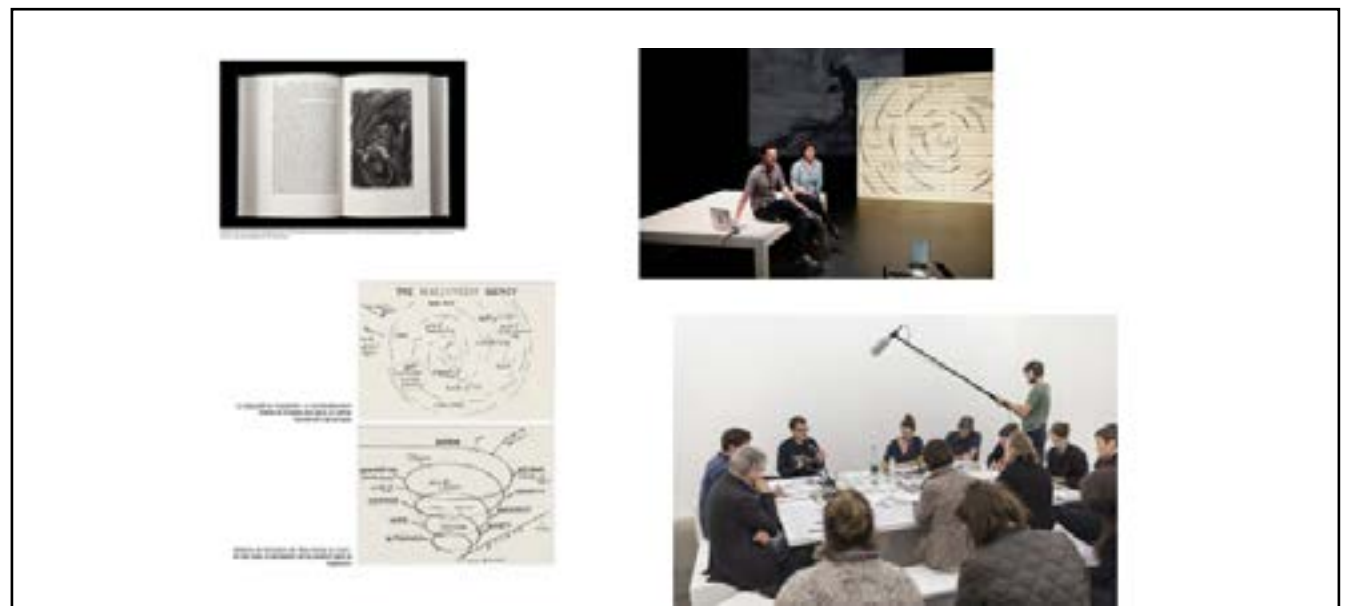
“Human lives are carried on alongside the lives of beings of manifold other kinds: we respond to them as they respond to us. Lives, in short, are bound in correspondence, and this is what makes them social.”

Tim Ingold

10. PHOTO

These notions raise questions about the potential of our times. They constitute ways of doing and thinking that invigorate living organisms in a damaged world.

CAT:



11. PHOTO: The Maelstrom Agency, Aurélien Gamboni, Sandrine Teixido, 2011

Speaking of a damaged world, we can quote the research of a former student, Aurélien Gamboni, who collaborated with Sandrine Teixido on a re-reading of Edgar Allan Poe, *A Descent into the Maelström* (1841). This was enhanced by a study conducted in the field in Denmark, as an extension of the research, featuring discussions with fishing families about the causes and effects of their displacement.



12. PHOTO: Silvia Kolbowski, *Invisibilités*, leaflet, CCC Programme 2000

In an academic context, neither collaboration nor shared research are particularly common. In addition, artists who are used to sharing references and work collaboratively are often individually invisible within multiple authorships, which seem to be falling out of favour. Nevertheless, we notice that the practice of co-working invariably has an emancipatory dimension to it, coupled with a political awareness of hierarchical modes of organisation.

LIL:

In the increasingly micro-managed university of today, it is possible – under the radar, so to speak – to think differently.

13. PHOTO: Tim Ingold, *Anthropology and/as Education*, Routledge, London 2017

Furthermore, aspirations to collectivity can be of dubious benefit, as noticed by Tom Holert (2011). Collaboration between protagonists from different fields has turned into an imperative for ‘innovative research’ in the name of academic interdisciplinarity that is deemed worthy of government funding.

Continuous linkage to an institution enables the installation of a "game within the game"[...] It takes up functions specific for the institution within which it is establishing itself, reflecting them symbolically in order to make them useful, when performed again, for the purposes of interventionist change. [...]

14. PHOTO: Beatrice von Bismarck, *Game within the game: institution, institutionalization and art education*, 2006

Holert’s observation is echoed in Beatrice von Bismarck’s essay *Game within the game: institution, institutionalization and art education* (2006), in which she notes that ‘Being able to work well with others in an unconditional openness to difference and diversity is deeply embedded in capitalist notions of the team-playing self.’

CAT:

There are myriad words that express the notion of collaboration. Researchers are free to come up with their own in the fields of arts and sciences. However, in addition to the keywords mentioned earlier (coalition, enskillment, undercommons, togetherness and correspondence attention), we need to introduce a few concepts that extend beyond the fields of art, namely staying with the trouble; making alliances; taking care and communing.

coalition enskillment
life good life in bad
undercommons
togetherness
correspondence attention

15. PHOTO: keywords

staying with the trouble
making alliances
taking care
commoning

16. PHOTO: keywords

LIL:



Observation of the blooming of the first leaf of the horse chestnut of La Treille (Geneva) announcing Spring. The blooming registered since 1914. An index of climatic change.



Collective Lichen

Meeting with the Lichen expert at the Botanical Conservatory and Garden Geneva



17. PHOTO: Collective Lichen 2015

We are familiar with a group of researchers in the fields of arts and literature called Lichen. Lichen is a vegetative organism. In a city like Geneva, lichens grow on old stones. The researchers, which include some of our former students (Janis Schroeder and Kate Stevenson), got together to study the community of lichen. Their research contributed to an awareness of climate change in Geneva. Such lichen can be used as an example of mutualism, commensalism and parasitism.

MUTUALISM

The bee and the flower.

In this mutualistic relationship, the bees get to eat, and the flowering plants get to reproduce.

describes the ecological interaction between two or more species where each species has a net benefit.



18. PHOTO: Collective Lichen 2015

COMMENSALISM

Espèces compagnes

Some orchids grow on trees and that does not harm the tree.



is a long-term biological interaction in which members of one species gain benefits while those of the other species neither benefit nor are harmed.

19. PHOTO

PARASITISM



is a relationship between species, where one organism, the parasite, lives on or in another organism, the host, causing it some harm.

20. PHOTO

CAT:

Among the few concepts that go beyond the field of art is 'staying with the trouble'. In Donna Haraway's vision, this leads to the creation of speculative fables or science fiction, creating a bridge with scientific facts. This mix serves as a delightful sort of compost, the 'chthulucene'. This provides the fertiliser for multi-species collaboration (as no species acts or lives in isolation). Indeed, it begets offspring to attend to the unseen lives.

As Haraway sees it, in order to create a new world while remaining bound to Earth, we have to build refuges (a hut, a coalition, a platform), establish kin or favour certain companion species. Haraway coins a phonetic system that associates the 'kin' with 'kind': 'making the world kinder'. In so doing, she strengthens the affective meaning of the link. As a visionary poet and artist, she invents entities like the chthulu).




21. PHOTO: Companion species, bougainvillea adopted by a pine

All means of establishing alliances are shot through with play, humour, joy and irony, to increase their vital power. In these happy passions, we find variations and diversity that lead to queer and multiple kinships, new modes of family organisation and aggregations of organic species and abiotic actors (cyborgs).

LIL:

Free Range Grain was a live, performative action that used basic molecular biology techniques to test for genetically modified (GM) food in the global food trade. CAE wanted this interventionist performance to demonstrate how the "smooth space" of global trade [...]

Critical Art Ensemble, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2003



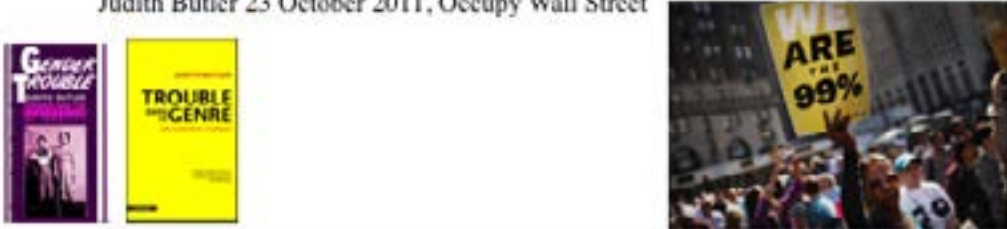
22. PHOTO: Critical Art Ensemble, 2003

In 2003, two members of Critical Art Ensemble were invited to talk to students on the MA Programme. They talked about their live performances, which made use of a public lab and basic molecular biology techniques. In collaboration with scientists, they tested for genetically modified food in the global food trade to raise awareness of potential harm to the human body.

The entire practice of the artists demonstrates that in order to think about a better world, we need to start from where we stand amid the political and economic turmoil that is leading to a general precarity and vulnerability. As such, the trouble is not a situation from which we should escape, but the fundamental ambiguity of existence – a non-limpidity, an uncertainty, a confusion that cannot be discarded. The ethics of common life drives the importance of building relations, so that the thread, the link, will not to be broken.

We sit and stand and move and speak, as we can, as the popular will, the one that electoral democracy has forgotten and abandoned. But we are here, and remain here, enacting the phrase, "we the people."

Judith Butler 23 October 2011, Occupy Wall Street



23. PHOTO: Judith Butler, Occupy Wall Street, 23 October 2011

We sit and stand and move and speak, as we can, as the popular will, the one that electoral democracy has forgotten and abandoned. But we are here, and remain here, enacting the phrase 'we the people'.

CAT:

If Haraway's notion of trouble echoes Judith Butler's famous book *Gender Trouble* (published in 1990), nowadays Butler questions how to build alliances and forge coalitions in local and international situations. This pragmatic endeavour emerges from a consideration of the precariousness of life. The democratic challenge stems from the shared precariousness that persists in life, albeit unequally distributed across the world. This shared condition could usher in an opportunity to build a community. For Butler, precarity is a fundamental dimension of life, increased by the migration disasters. It reveals itself when we discover how easy it is to get rid of a human life. These two notions of vulnerability and precarity (Butler 2004) involve a new ontology and a new political theory of the-body-in-society translated into a political coalitional 'we'.

LIL:

Can One Lead a Good Life in a Bad Life?

Judith Butler 2012, Adorno Prize conference

The question of livable life is thus very much entangled with what we as agents require "in order to maintain and reproduce the conditions of (our) own livability"
Butler

24. PHOTO: Judith Butler "Can One Lead a Good Life in a Bad Life?", Adorno Prize Conference, 2012

Butler's reflections relate to the question 'Can one lead a good life in a bad life?', referring to Adorno's concern for contemporary social and moral theories. Butler's question requires an examination of the visible and invisible aspects of existence, the 'forms of life'. We have noticed that the concern for ordinary life, which is too often considered to be a preoccupation of the weak, without any real political stake, is widely discussed by authors in tandem with care and attention, as in Laugier, Citton, Macé, Ingold, Ostrom.



25. PHOTO: 6 book references: Sandra Laugier (2018), Yves Citton (French version 2014; English version 2017), Marielle Macé, (2016), Tim Ingold (2015), Elinor Ostrom (1990)

CAT:

In her book *Forms of life* (2018), Sandra Laugier emphasises the importance of care. Care corresponds to a very ordinary reality: the fact that people look after one another and are thus attentive to the functioning of the world, which depends on this kind of care.

Care raises questions such as: What is going on? How do people take care of one another? How do they care for the world? Care requires benevolence and attention towards the ordinary neglected details of human life.

Care is a type of activity that includes everything that we do to maintain, sustain and repair our world. (Who fitted out the room? Who took the rubbish out?)

MANIFESTO!



26. PHOTO: Mierle Laderman Ukeles, Maintenance Manifesto, 1969

Care activities must be considered on a political level to avoid being viewed purely in philosophical and moral terms, as care is too often relegated to the private sector, the home and the domain of women.

Bring the ethics to the level of the rough ground of ordinary life

Wittgenstein 1929

27. PHOTO: Wittgenstein “Bring ethics down to the rough ground of ordinary life” (A Lecture on Ethics, 1929)

There is no equivalent for ‘care’ in French, but the term is often translated as ‘attention, to pay attention to, to be kind to. Care can be defined as specific attention to the importance of the details of everyday life and the little things and moments that are often invisible or concealed.

LIL:



28. PHOTO: Microsillons, *Utopia and the Everyday. Between Art and Pedagogy*. Microsillons Centre d’art Contemporain, Geneva, 2010

In the project Utopia and the Everyday: Between Art and Pedagogy the Microsillons collective (a collaborative group of two former students) worked with artists and research groups on an interactive exhibition showing diverse experiments in transversal pedagogy for children. The exhibition was focused on joint attention.

CAT:

What is meant by ‘joint attention’? Yves Citton, who was a professor on the MA Programme for several years, presents care as an ecosystem that favours joint attention. Attention must be understood as trans-individual: neither individual nor collective, but manifest at a level that addresses both the individual and the collective. Part of attention is in how we heed each other’s attention. Attention is always to and with others. Attention can create the conditions for a new collective intelligence.

Marielle Macé gives a place to poetry and literature (the arts) in the field of ‘forms of life’ and modes of action. Her ability to establish words for the details of everyday life shows the pragmatic dimensions of our linguistic practices and the importance of describing what matters. In *Styles. Critique de nos formes de vie*, 2016, she writes: ‘The practice of writing, the literary emotion, assumes responsibility for praising life and valuing “minute lives” [in French, vies minuscules], appreciating exactly what is happening when you shake hands with somebody’.

Not just literature but the arts in general lead to a distinct state of consciousness that reshapes our inner lives and our forms of life. Marielle Macé extends this thinking about style from the domain of art to the adequate description and evaluation of life forms in their intractable plurality. She recruits literature as an ally in an effort to understand our forms of common life and the values that are in conflict with them.

LIL:



29. PHOTO: Geneva Great Council, *The Convention of the Night* (2011)

In collaboration with the Geneva Great Council, The Convention of the Night (2011) (Etats Généraux de la Nuit) was an association promoting night life and social integration in urban space. Several former students cast their votes after a week of meetings and discussions. In a humorous touch, the initiative riffed on the legitimacy of the City Council by founding The Great Council of the Night (Le Grand Conseil de la Nuit).

CAT:



The lines of lives

Correspondence of lives

"Human lives are carried on alongside the lives of beings of manifold other kinds: we respond to them as they respond to us. Lives, in short, are bound in correspondence, and this is what makes them social."

Tim Ingold

30. PHOTO: Tim Ingold, *The lines of lives* (2007)

Tim Ingold, Professor of Social Anthropology, advocates the power of the imagination and metaphors when it comes to collaboration. The Life of Lines is a metaphor that illustrates the continuity of life. Ingold imagines a world in which everyone and everything consists of interwoven links on a path between antiquity and the present.

Correspondence provides a way of walking and progressing side by side, like two people chatting as they stroll along. Walking fosters the practice of listening and cooperating with all different forms of life and paying close attention to the whole environment. This longitudinal motion represents agreement and sympathy.

LIL:

8 Principles for Managing a Commons

1. Define clear group boundaries.
2. Match rules governing use of common goods to local needs and conditions.
3. Ensure that those affected by the rules can participate in modifying the rules.
4. Make sure the rule-making rights of community members are respected by outside authorities.
5. Develop a system, carried out by community members, for monitoring members' behaviour.
6. Use graduated sanctions for rule violators.
7. Provide accessible, low-cost means for dispute resolution.
8. Build responsibility for governing the common resource in nested tiers from the lowest level up to the entire interconnected system.



31. PHOTO: Elinor Ostrom, *Governing the Commons* (1990). 8 Principles for managing a commons

The object of the commons is a third party that does not belong to anyone but can be used by everyone, and cannot be managed by the government on our behalf. The word, derived from the Latin *cum-munus*, meaning obligation, designates a co-obligation to act in common and work together to devise the laws and rules of collective life.

Originally, such collective practices were governed by long-established rights such as gleaning, pasture and picking. This notion overrides the logic of protest (which often lie at the origins of the commons) to prompt a logic of production and construction.

The political principle of the commons constrains commoners in their efforts to reach beyond the framework of association, mutualism and even cooperation.

The most recent meaning of 'commons' takes into consideration long-term organisation aimed at preserving environmental and human resources (Rio 20, Conference Peoples' Summit for Social and Environmental Justice in Defense of

the Commons, 2012). They consider what is not visible in the forms of life and forms of work – that is, the relations between people, territories, the city and the culture. The commons are often initiatives confronting a failing social State.

CAT:

For the Vietnamese filmmaker, writer, literary theorist, composer, and professor Trinh T. Minh-ha, whose work we studied in 2000, collaboration ‘happens not when something common is shared between the collaborators, but when something that belongs to neither of them comes to pass between them’. Collaboration is thus essentially unintentional and unpredictable. It cannot be planned or anticipated.

LIL:



32. PHOTO: Coop RU Clos de la Fonderie, Carouge 2018-19



33. PHOTO: Coop RU, Route des Acacias, Genève 2016-2020

At the end of the squat era in the 80s, the cooperative RU Ressources urbaines (<http://ressources-urbaines.ch>) was set up to look for low-rent co-working spaces for artists, craftsmen, researchers, small associations. The specific status of the cooperative allows its members to work in line with the state of Geneva, as well as with real estate developers, enabling negotiations on low-rent spaces for artists and craftsmen.

CAT:



34. PHOTO: BISSE D'AVENT, VALAIS, SUISSE

People, confronted day after day with the need to ensure the permanence of the commons, which provide the underpinnings for their lives, have much more imagination and creativity than economists and theorists give them credit for. (after E. Ostrom)

Elinor Ostrom, winner of the Nobel Prize in Economic Sciences (2009), considers the practice of the commons (Governing the Commons, 1990) to provide support for our lives as well

as our imagination and creativity. The commons are at the crossroads of three entities: a community, a resource and the rules discussed and adopted by the community to maintain sustainable management. In the commons, not only is a resource shared, but it is also a particular social interaction. Ostrom (with her team of researchers) discovered that the management of shared resources often leads to the invention of informal institutional organisations. She also underlines the diversity and creativity of the management of common resources by communities.

Ostrom has reinvented the economic-political analysis of the commons, namely the analysis of the functioning of natural commons and the construction of digital commons.

The commons, as shared resources, are vulnerable to degradation and privatisation. Consequently, an awareness of the interactions that allow this sharing is necessary to the preservation of the resource. She is confident of the human capacity for valorisation and resourcefulness. Some commons are large-scale and somewhat abstract, such as the English language, the air we breathe, the library, the human genome and culinary traditions, while others are local and more tangible, such as the bisses, a sustainable way of sharing water in the Swiss mountains (a case studied by Ostrom). The image of a bisse is on the new Swiss 100-franc note.

LIL:



35. PHOTO: Summer university in a village in the south of France, 2019

The picture of a specific form of the management of common resources is close to Butler's political expectations of the dignity to lead a good life in a bad life and Ingold's reflections on the process of leading one's life and studying with others in a shared world.



36. PHOTO: A seminar on the notion of attention, CCC Programme, HEAD Geneva, 2014

Our readings and reflections are a continuous process and constitute the basis for our collaborative experiences as teachers and researchers.

Teaching is a practice of translation. Translation questions alliances, speech acts, and notions of how to host and be hosted. (The question of language is always present in the experience of hospitality).

Which places should people dwell within together? What is their concept of the commons? What kind of links can be associated? What words can be united? What imaginary visions or fables can be mobilised?

CAT:

The interstellar biennale of independent art spaces of Geneva (La Biennale interstellaire des espaces d'art indépendants de Genève (BIG) was created to enhance the visibility of collaborative groups and collectives after the end of the squats.



38. PHOTO: Squat Rhino, Geneva 1988–2007

The Geneva squats used to host various independent art spaces.

The question of the alliance involves practical tools and ways of doing, as well as human and material organizations, and horizons of common sense and value.

Could the complexity of forms of collaboration enhance the inventive power of the imaginary world and fables amidst the unresolvable social contradictions? Could they be expanded through civil forms of resistance? Could they extend their services to people?

CQLS 20201021



39. PHOTO: Sister Corita Kent, WE, 1965. © 2022 Herdeiros de Corita Kent / Artists Rights Society (ARS), New York.



39. PHOTO: Sister Corita Kent, Power Up 1965. © 2022 Herdeiros de Corita Kent / Artists Rights Society (ARS), New York.

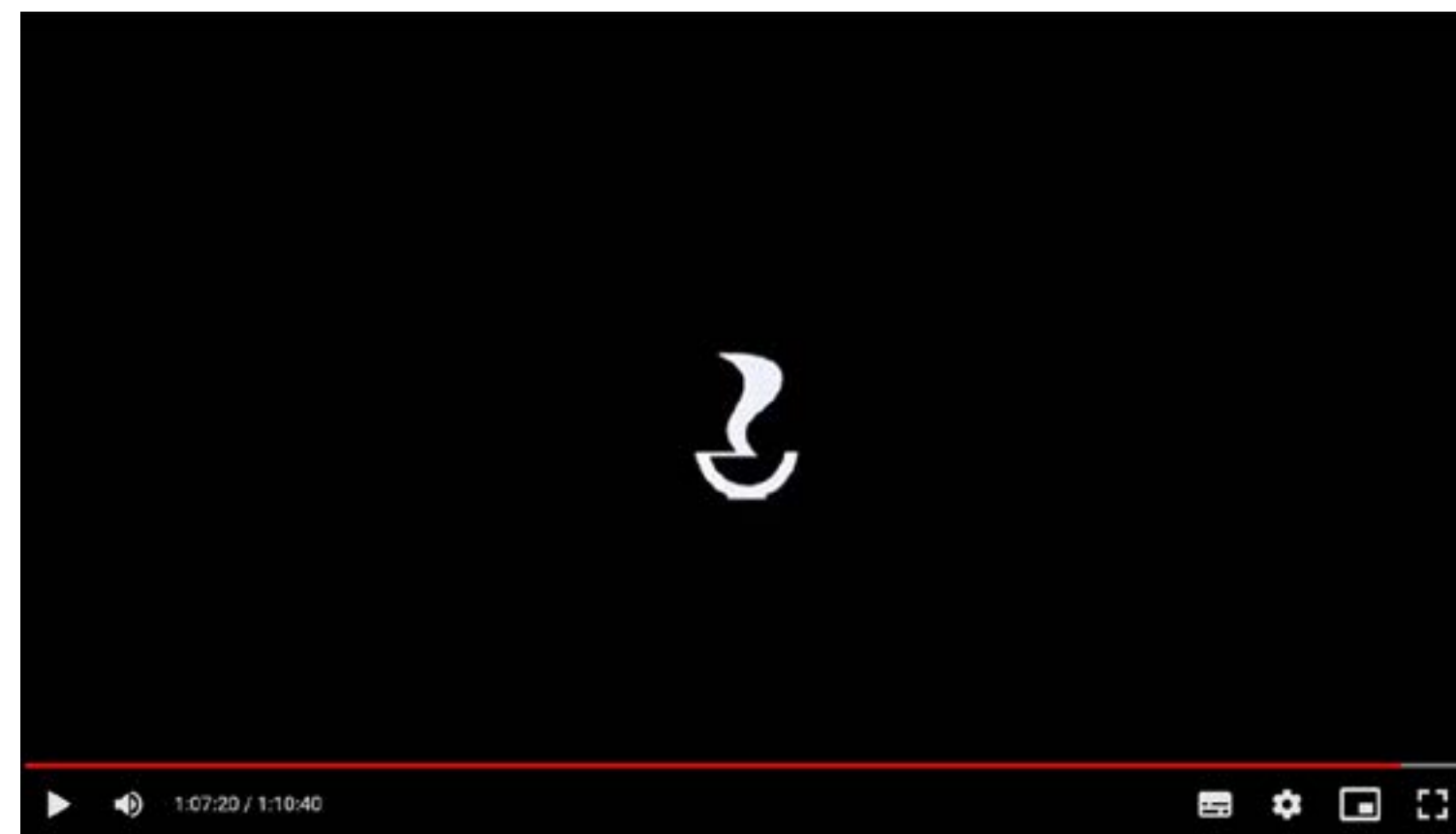
BIBLIOGRAFIA

- BUTLER, JUDITH. "Can One Lead a Good Life in a Bad Life?" Adorno Prize Lecture (11 Sept 2012, Frankfurt). London: Radical Philosophy, 176, Nov/Dec 2012.
- CITTON, YVES. 2017. *The Ecology of Attention*. Polity.
- FERRARESE, ESTER and LAUGIER, SANDRA. 2018. *Formes de Vie*. CNRS Editions.
- HARAWAY, DONNA J. and CLARKE, ADELE. 2018. *Making Kin not Population: Reconceiving Generations*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- INGOLD, TIM. 2015. *The Life of Lines*. London: Routledge.
- INGOLD, TIM. 2017. *Anthropology and/as Education*. London: Routledge.
- MACÉ, MARIELLE. 2016. *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris: Gallimard.
- MOTEN, FRED and HARNEY, STEFANO. 2013. *The Undercommons - Fugitive Planning & Black Study*. Autonomedia.
- OSTROM, ELINOR. 1990. *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.



SOOPA

SOOPA (FILIPE SILVA E JONATHAN SALDANHA)



Documentário em vídeo realizado por Filipe Silva e Jonathan Saldanha, 2010, vídeo, 70 minutos.

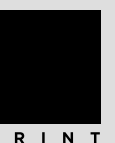
SOOPA: que som é aquele?

AIDA CASTRO (ICNOVA/I2ADS.FBA.UP)
e **MARIA MIRE** (CICANT / Ar.Co)

A resposta: Música do Pterodáctilo... a imagem que nós construímos é uma data de pessoas a venerar um dinossauro no meio de uma selva na Nova Guiné.

O documentário realizado em 2010 sobre a SOOPA fala de um passado vivo, vibrante, mas aparentemente longínquo. Esta sensação que dá nada tem que ver com a materialidade das imagens filmadas em DV, cujas gravações apresentam ruído analógico, nem com os mais de dez anos que passaram desde então. Essa ideia de distância prende-se com a capacidade transformadora e, porque não, transformista da SOOPA. A sua acção futurista numa cidade em ruínas.

Desde que Jonathan Uliel Saldanha a formou em 1999, SOOPA é mutante. Numa “cidade encostada à linha do horizonte”, porto de piratas, confluência de periferias, como dizem, “corpo habitado por vermes”. Nessa cidade do Porto, sobre a ideia de uma *ever-mutating orchestra*, esta estrutura produz, há mais de 20 anos, assim como edita e investiga centrada na área da música. No início realizou uma intensa actividade de programação de música experimental e exploratória, que ocupou vários espaços (Casa Viva, Maus Hábitos, entre outros) na primeira década de 2000. Também foi a casa virtual de inúmeros ensambles musicais [Herzbeat Hotel, F.R.I.C.S., Mécanosphère], tendo editado mais de duas dezenas de discos que expandem e espelham as colaborações artísticas que foram sendo sedimentadas no tempo, nomeadamente com Steve Mackay, Arthur Doyle ou Marc Behrens. Mas a SOOPA não é apenas produção, é também uma rede de universos, um cosmos relacionado por telepatias e caixas de



ressonância cerebral e fenomênica: pensamento estabelecido em rede pelos corpos, passagens telemáticas entre cérebros e instrumentos. Sensações, contaminação e vírus, herdeira da comunidade da *revolução electrónica* (W. Burroughs) e de outros hotéis *beat*. Neste sentido, esta plataforma estendeu os tentáculos integrando artistas e músicos como: Benjamin Brejon, Dayana Lucas, Diogo Tudela, Filipe Silva, Frédéric Altstadt, Godofredo Pereira, João Pais Filipe, Nicolas Esterle, entre muitos outros. Apesar de sempre latente, uma dimensão coreográfica e cenográfica revelou, nos últimos anos, um maior protagonismo no interior desta estrutura. Assumindo a SOOPA a realização de espectáculos de dança contemporânea, como *Dream is the Dreamer* de Catarina Miranda, ou de projectos de cinema performativo, como o espectáculo SOMA de Jonathan Uliel Saldanha. Reconhecemos então, nas suas próprias palavras, esta aproximação que poderia definir melhor todas as mutações desta estrutura: SOOPA é uma plataforma internacional de arte e música proteiforme, multi-cefálica, orientada em torno de um colectivo de artistas e pensadores; um laboratório de som, imagem e performance; um cosmos que trabalha nos campos da: autopoiesis, ficção científica caseira, culturas tradicionais fabricadas, mapeamento de territórios invisíveis, animismo radiomagnético e o grande caos sem som.

Este filme documental que dá conta da primeira década da atividade da SOOPA é uma montagem não linear — pujante em fragmentos, registos mais ou menos casuísticos — que articula a força do pensamento sobre a técnica e os seus dispositivos contemporâneos à experiência mais ritualística e tribal da música. A ideia de tribo é aqui enunciada pelo contexto onde esta germina, “uma rede compacta sem visibilidade” aliada na convergência e na proximidade.

A selva foi o início e o som o seu instrumento para pensar, como dizem, o maravilhoso, o fantástico e o inatingível. O Porto é o primeiro lugar de imersão ambiental e cosmológica, como nos mostram os planos picados nas traseiras de uma marquise (de um local preciso que é tido como desconhecido): é nele que se procuram os ecos, as reverberações, é ele que começa por ser cartografado.

E nessa selva há um totem. O Silo Auto é um símbolo de uma certa ideia de coletividade gregária que habitava no 131 da Rua Guedes de Azevedo. A sua arquitetura cintila atrás da vidraça, onde os pirilampos faróis vão ritmando alguns dos depoimentos desta comunidade que se expande.

Este estacionamento elevado é observado e mapeado em longos planos como se houvesse respostas no desenho deste edifício sobre o *modus operandi* da SOOPA. Uma helicoidal que produz uma hélice, sendo uma superfície não regradada gerada pela combinação de um movimento de rotação em torno de um ponto com um movimento de translação deste mesmo ponto. Na aeronáutica, a hélice é responsável por converter o movimento rotativo de um motor numa força propulsora que o faz mover. Movimento criado por impulso, desejo súbito que impele a agir, ímpeto vertiginoso, ataque electrizante.

Assim é o filme sobre os primeiros dez anos da SOOPA: saímos de um túnel em contra picado no qual se mergulhou numa prospecção acústica e entramos num ensaio gravado numa sala do Cineclubes do Porto; somos transportados em curto-circuito para o interior de uma estrutura geodésica em Teufelsberg — anterior estação de espionagem da Guerra Fria em Berlim construída sobre os escombros de uma escola militar do exército nazi — convertida num improvisado estúdio onde se grava o *Spectral Choir*.

A montagem deste filme e o seu fundo documental acentua aquilo que a SOOPA foi através da edição das frequências e das diferentes materialidades que a compuseram sem podermos de facto chegar a uma qualquer definição estável. Por um lado o filme marca um momento temporal da estrutura e, por outro, faz convergir pistas sobre um porvir impossível de antecipar: percebemos as sensações imagéticas dessa génese sem códigos que se processa através das tais hélices técnicas, eclodindo tudo o que foi e desde então é tantas outras coisas.

RELATO MEDIADO: o histórico de colaboração do JA.CA no Brasil

FRANCISCA CAPORALI (JA.CA), **TOBI MAIER** (GALERIAS MUNICIPAIS DE LISBOA /EGEAC) E **MAURA GRIMALDI** (ICNOVA/NOVA FCSH)

A versão impressa desse diálogo baseia-se na fala pública de Francisca Caporali, moderada por Tobi Maier, no âmbito da Conferência Internacional Campos de Colaboração, acrescida de algumas questões colocadas posteriormente por Maura Grimaldi.

MAURA: Gostaria de começar agradecendo à Francisca Caporali por partilhar conosco a trajetória do JA.CA, e também ao Tobi Maier por participar dessa triangulação e trazer suas reflexões a respeito do tema. Para melhor estruturarmos o conteúdo, em um primeiro momento a Francisca traçará o panorama da história e projeto do JA.CA - Centro de Arte de Tecnologia e em seguida iniciamos as perguntas. Antes disso, passo a palavra ao Tobi Maier.

TOBI: Gostaria de dar as boas-vindas à Francisca Caporali. Houve, neste evento¹, várias palestras e apresentações que estão próximas da minha própria pesquisa de doutorado que fiz na Universidade de São Paulo (Brasil). A pesquisa era sobre o histórico de desfiles e procissões organizados por artistas e grupos, como por exemplo “3nós3” e “Viajou sem Passaporte”. Eu morei os últimos sete anos (2012-2018) em São Paulo, onde trabalhei em vários contextos colaborativos em escalas diferentes: desde a 30ª Bienal de São Paulo até a SOLO SHOWS (um espaço de exposições) no centro da cidade. São muitos os paralelos entre as minhas pesquisas e a ideia de colaboração, mas hoje o maior destaque é a Francisca Caporali e o trabalho do JA.CA em Belo Horizonte - Minas Gerais. Deixo a palavra para a Francisca.

FRANCISCA: Obrigada, Tobi, por aceitar essa interlocução. Eu queria agradecer primeiro à Culturgest e à organização do evento - é bem bonito ver o cuidado feminino com a organização. Muito obrigada meninas e a todos os outros participantes. Obrigada também a todos os outros “JA.CAs” que não estão aqui. Eu falo um pouco por eles, mas também trouxe algumas leituras de textos que foram escritos a mais mãos, tentando que não seja uma voz solo sobre uma experiência coletiva.

Nota editora:
Refere-se à Conferência Internacional Campos de Colaboração, ocorrida na Culturgest, em Lisboa, nos dias 19 e 20 de Novembro de 2019.





O JA.CA – Centro de Arte de Tecnologia, hoje, se entende realizando ações em dois eixos. A atividade de “Formação e Educação em Artes” que são realizações de projetos envolvendo a estadia de artistas e profissionais da arte e cultura no espaço que o JA.CA mantém com estrutura de moradia, áreas de convivência, ateliê, biblioteca e laboratórios de marcenaria e serralheria. Promove encontros e ações de colaboração com artistas e estudantes locais e atividades abertas à participação da comunidade do Jardim Canadá e Belo Horizonte, como workshops, falas abertas, apresentações artísticas, intervenções, mutirões, refeições coletivas e mostras de audiovisual, que abordam o reconhecimento do território onde atuamos, os usos e potências do espaço público, do patrimônio imaterial e material, construção de identidade e aproximação a técnicas artísticas, do design e da arquitetura.

O segundo eixo é “Reinvenção para existência – estratégias de gestão” que é a realização de projetos que têm como intuito contribuir com a sustentabilidade da própria iniciativa e de seus processos. Tais projetos se voltam tanto à investigação de técnicas de reaproveitamento de materiais e de processos construtivos economicamente mais viáveis, quanto ao

fortalecimento de uma rede entre outros espaços autônomos e de fomento a um debate crítico sobre as políticas públicas para a continuidade de iniciativas artísticas independentes. Também prevê a idealização de projetos e construções de parcerias com outras instituições. Nos últimos anos: a realização do Programa Educativo, em colaboração com o CCBB e o Bolsa Pampulha².

Digo “hoje entendemo-nos assim”, porque a beleza de participar de um projeto como o JA.CA é que podemos ter poucas certezas e trabalhar com mais dúvidas. Ou seja, hoje entendemos e praticamos um modo que pode ser drasticamente alterado num outro momento.

Em 2010, quando eu e outros dois amigos abrimos os portões do JA.CA, nós entendíamos de uma maneira muito diferente o que praticávamos, e praticávamos outras estratégias. Vou rapidamente relatar o contexto da nossa origem para poder depois avançar alguns anos adiante, quando, já mais maduros, realmente começamos a experimentar métodos de **colaboração**. Os três fundadores do JA.CA fomos: eu, com formação em cinema documentário e arte, o Pedro Mendes, que havia aberto uma galeria ao mesmo tempo que começávamos o projeto, e o Xandro Gontijo, um administrador. O projeto partia de desejos em criar um espaço para experimentar um território específico.

JA.CA vem de Jardim Canadá, um bairro de Nova Lima que foi loteado nos anos 50, mas foi uma espécie de fracasso, pois as casas não eram servidas por água encanada e, no período de chuva, não drenava a água pelo solo denso de minério de ferro. A área permaneceu desocupada até os anos 80, quando começou a ser ocupada por trabalhadores dos condomínios vizinhos³.

FIG. 1: Sede atual do JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia no Jardim Canadá, sua equipe e eventos realizados no local. A sede foi construída ao longo de 2016 a partir de contentores. Fotografias pertencentes ao arquivo da instituição.

² Nota da entrevistada:

A Bolsa Pampulha é um programa de residência artística do Museu de Arte da Pampulha em parceria com a Fundação Municipal de Cultura (Belo Horizonte, Brasil).

³ Nota da entrevistada:

O bairro Jardim Canadá é localizado na cidade de Nova Lima, a 20km do centro de Belo Horizonte. O bairro, está em área de proteção ambiental e tem os seus limites bem traçados: uma rodovia federal que leva BH ao RJ, um parque estadual e uma mineradora, a Mina Capão Xavier, da Vale do Rio Doce. Aqui eu faço uma pequena intervenção de um contexto sobre algumas condições com as quais talvez vocês tenham conhecimento. No dia 5 de novembro de 2015, a Barragem do Fundão, da empresa Samarco (Vale + BHP), arrebenta e uma quantidade enorme de lama - que são resíduos do processo de mineração do minério de ferro - passa por diversas comunidades, mata o Rio Doce e chega a sua foz. Hoje Minas Gerais, o estado onde eu vivo, possui mais de 50 barragens que apresentam algum tipo de risco. Três anos depois da primeira tragédia outra barragem cede, a mina do Córrego do Feijão em Brumadinho. Apesar do volume da lama ser 50 vezes menor que a do Fundão (2015), a do Córrego do Feijão matou mais de 270 pessoas, enquanto a de Mariana deixou 19 mortos. Portanto, uma teve um impacto ambiental muito maior que a outra, e a segunda uma maior perda humana. O Jardim Canadá é exatamente o limite entre três municípios: Belo Horizonte, Nova Lima e Brumadinho. O córrego fica exatamente no final do Parque do Rola Moça. Então, para ir ao Córrego do Feijão, a pessoa passa pelo Jardim Canadá, e muitas pessoas que moram ali trabalham nas minas. As mineradoras, que antes ficavam ocultas, e eram um personagem invisível no território, hoje têm uma presença emocional para quem está lá. O Jardim Canadá não corre o risco físico das barragens. A mina Mar Azul, que processa o minério da Capão Xavier tem três barragens condenadas, mas elas estão viradas para o outro lado da montanha, portanto, não há um risco de alagamento, enlameamento, mas nas comunidades vizinhas sim. Fica a dúvida se é realmente uma questão de preocupação humana ou uma estratégia de poder intervir no território que antes era protegido pela comunidade.

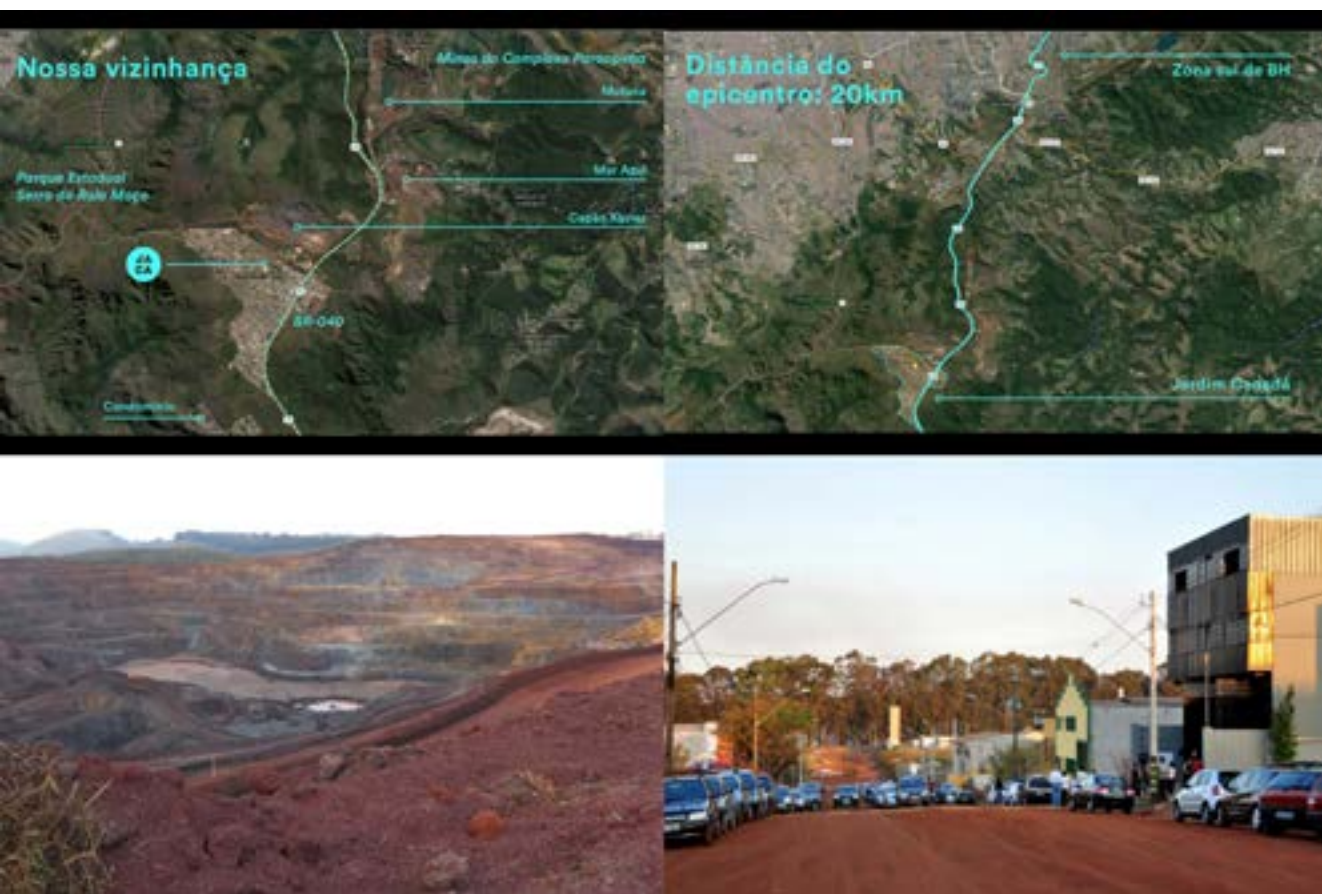


FIG. 2: Contexto urbano e geográfico do bairro Jardim Canadá onde se localiza o JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia. Acima mapa da região e abaixo o bairro e seus entornos. Fotografias pertencentes ao arquivo da instituição.

Em 2009, quando eu ainda morava em Nova Iorque, inscrevemos um projeto na *Lei Rouanet*, a Lei Federal de Incentivo à Cultura, e captamos⁴. Em fevereiro de 2010, lançamos a primeira convocatória e em abril recebemos os primeiros artistas locais e internacionais em um bairro que sofria um intenso processo de urbanização. O bairro ainda vivia uma realidade rural, confrontada com as atividades

industriais da mineração. Iniciamos o projeto com uma residência artística, e fomos entendendo muitas coisas do bairro: algumas funcionavam ali e outras, não funcionavam. Algumas expectativas frustradas e outras descobertas: imaginávamos convívio com pessoas do bairro, mas a vizinhança onde nos alocamos era extremamente industrial, portanto, não havia trânsito de pessoas, e a noite se tornava em um deserto [...]. Entendemos que a distância do bairro com o centro de Nova Lima implicava em muitas coisas: na rotina do lixo, na quantidade de resíduo seco que ficava jogado pelas pequenas indústrias, na falta de regulação do bairro, para o bem e para o mal, etc...

Em 2011 deparamo-nos com o desafio de cuidar de um espaço, planejar o próximo ano, escrever projeto de captação para o ano seguinte, dinâmicas que são práticas recorrentes de qualquer gestor cultural⁵. Nós [até] tínhamos dinheiro, mas não tínhamos dinheiro para fazer “o lugar acontecer”. Neste ano⁶, através de outras iniciativas um pouco mais antigas que o JA.CA, fui integrada a algumas preciosas redes. Redes de pessoas que passaram a me acompanhar por todos estes anos. Partindo dessa rede nacional, e latino-americana, o espaço foi ganhando alguma vida, e os artistas já mais próximos aos anseios daquela iniciativa avançavam para fora do espaço e davam novos usos a ele.

Em 2012, com uma parceria já estruturada com a Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, decidimos transformar o espaço antes usado como galeria em uma marcenaria. Esse foi o início de uma relação muito bonita com uma geração de estudantes que ajudaram a conformar o JA.CA, e que se formaram por lá também. Alguns estudantes tinham uma rotina diária no espaço e muitos outros participavam de alguns mutirões de experimentação construtivas pelo bairro⁷. O espaço do JA.CA passou a ser mais a rua - quase um aviso do que estaria por vir⁸.

Em 2013, com [a colocação do asfalto] da rua, que foi um processo de oito meses, fomos obrigados a deixar o galpão, por não conseguir chegar a um acordo sobre o valor do aluguel. Encontramos abrigo num imóvel adaptado para acolher uma casa de festa, posteriormente transformado em uma galeria de arte. O espaço [que deixamos] ficou três anos vazio para ser alugado, uma espécie de falsa percepção do progresso - representado pelo asfalto, que [após a sua colocação]

⁴ Conhecida como Lei Rouanet, a Lei Federal de Incentivo à Cultura é a denominação dada à Lei nº 8.313 do dia 23 de dezembro de 1991, sendo um dos principais recursos de apoio financeiro a projetos culturais e artísticos no Brasil.

⁵ Nota da entrevistada:

Nós não dispúnhamos de todos os entendimentos quando começamos o projeto, e, portanto, enquanto nos esforçávamos para executar o primeiro ano do JA.CA, nos embolamos nos envios de projetos ao Ministério [da Cultura] e não conseguimos aprovar em tempo de captar recursos para 2011.

⁶ Nota da entrevistada:

Ao mesmo tempo, este ano passou bem solitário e aqui eu falo na primeira pessoa. Eu me deparava com a rotina do bairro, me aproximando do cotidiano de outras organizações, mas sem verba para movimentar o espaço. Esse ano desacelerado foi um tanto frustrante, mas em retrospecto bastante interessante. Me fez pensar muito sobre o que me havia levado ao bairro, ao retorno a Belo Horizonte, e em como me posicionar no desentendimento geral do que eu era - por eu ser uma profissional que atuava em mais de um papel (artista, produtora e gestora).

⁷ Nota da entrevistada:

O DESE.JACA - Desenvolvimento Sustentável do Jardim Canadá era um projeto de extensão da Universidade Federal de Minas Gerais, e participou também de algumas disciplinas de urbanismo e construções alternativas, e que nós [JA.CA] oferecemos em parceria com a Universidade. Teve um momento em que tivemos 14 bolsistas da Universidade que tinham uma rotina no JA.CA.

⁸ Nota da entrevistada:

Ao poucos, começamos a saber explicar um pouco mais o que fazíamos e o que queríamos. Os artistas começaram a entender também o bairro através das documentações que elaborávamos. Sempre fomos obrigados a fazer publicações - o processo de residência no Ministério [da Cultura] ia camuflado como uma exposição, porque o produto “residência” não existia, e ainda existe [apenas] de um jeito estranho. Então enviávamos uma proposta de uma exposição que não tinha lugar para acontecer, deixávamos muitas coisas vagas no projeto, e isso nos permitia modificar, reestruturar e realizar outras coisas como queríamos. Mas precisava haver produto, e o produto, além dessa “exposição processual” sempre foi a publicação.

mudaria toda a condição do bairro e que portanto, poderiam quadruplicar o aluguel. Então nós conseguimos mudar para essa outra casa e a novidade deste imóvel era que estávamos todos sempre no mesmo grande ambiente.

O bairro sofria uma transformação tão intensa que parecia se transformar em um bairro qualquer, sem todas as contradições que nos levaram ali. Os artistas se alimentavam dessas questões desenvolvimentistas e intervinham questionando os valores, o uso e ocupação da propriedade⁹. Já com personagens mais recorrentes no JA.CA - que foram surgindo com as parcerias com a Universidade e outras pessoas que foram se aproximando - e o começo de uma estrutura



coletiva que permaneceu por alguns anos, nós iniciamos alguns projetos fora do bairro¹⁰.

Para falar dos anos seguintes, 2014 e 2015, eu vou compartilhar o microfone com outras duas vozes que constituíam o JA.CA naquele momento. Vou ler um texto que realmente foi construído a seis mãos, partindo de uma estrutura e uma escrita crítica e caótica minha, sendo reestruturado pela Joana

Meniconi, uma pessoa que tem uma vida acadêmica e que acrescentou coisas e transpôs para uma escrita mais formal, e finalmente, reeditado pelo Mateus Mesquita, que traz poesia e humor. Esta é uma forma de tê-los aqui comigo¹¹:

2014 - O JA.CA lá e cá

O ano começou com a convocatória internacional para a residência JA.CA Praça 7, projeto desenvolvido em parceria com a Fundação Clóvis Salgado (FCS) que compreendeu o deslocamento da metodologia do programa de residências internacionais do JA.CA para o 3º andar do então chamado Centro de Arte Contemporânea e Fotografia (CACF) [...]. Durante o ano, divididos em três ciclos com dois meses de duração, nove artistas e três críticos/curadores participaram da residência que propunha o território do centro de Belo Horizonte como ponto de partida para o desenvolvimento de projetos artísticos.

Idealizada pelos coordenadores do JA.CA em colaboração com os gestores da FCS, a experiência trouxe grandes expectativas para as duas partes envolvidas. [...] Pela primeira vez, experimentamos uma residência artística que possuiu espaços diferentes de trabalho e moradia [...].

Na prática, a separação dos espaços nos afastou dos momentos mais descontraídos da residência e, com poucas exceções, acabou por impactar nas relações que estabelecemos com os artistas, deixando-as menos afetuosas e espontâneas. Passamos a exercer um papel institucionalizado junto aos residentes, distanciando-nos do cotidiano dos projetos, impedindo-nos de contribuir mais e(a)fetivamente. [...]

Em parceria com o Ateliê Aberto, realizamos o projeto Indie.Gestão, que promoveu a troca de experiências e a convivência entre artistas/gestores. Juntos, chegamos à denominação “espaços intencionais”, que tanto

FIG. 3: Documentação do projeto “Dispositivo Móvel para Ações Compartilhadas”, construção de um equipamento cultural móvel e a realização de projetos colaborativos utilizando-o. 2015-2019. Fotografias pertencentes ao arquivo da instituição.
+info: <https://www.jaca.center/dispositivo-movel/>

⁹ Nota da entrevistada:

A [nossa] marcenaria nos aproximava mais e mais das pessoas do bairro, e era usada como lugar formativo e para pensar intervenções que trouxessem rupturas para as dinâmicas cotidianas do bairro. A marcenaria passou a ser também uma outra fonte de renda do JA.CA. Prestávamos serviços ao público, expografia e mobiliário de exposições, além de pequenos objetos de design.

¹⁰ Nota da entrevistada:

Realizamos residências dentro de outros espaços [e cidades], por exemplo em Salvador na Bahia e em Belém no Pará. Neste momento nos organizamos num tripé bastante sólido e complementar. Nos dividíamos em três coordenações: eu como coordenação artística, Joana Meniconi como coordenadora executiva e Mateus Mesquita como coordenador técnico. Recebíamos o mesmo salário, rateado das diferentes fontes de recursos recebidas. Sempre tivemos um entendimento de um compromisso mensal que partia de um planejamento daquilo que existia. Era sempre um salário baixo, mas contínuo, o que mantinha um compromisso com o lugar mesmo que alternando com outras atividades - eu era professora, o Mateus tinha um bar, a Joana fazia outros projetos de gestão.

¹¹ Nota editora:

Esse texto, no seu formato original, pode ser encontrado no catálogo “5 ½”, lançado em 2016 e que documenta os dois anos anteriores da instituição. Para o contexto dessa conversa, trechos tiveram de ser omitidos a fim de respeitar as exigências técnicas da revista. O catálogo pode ser encontrado, junto a todas as publicações no site do JA.CA <https://www.jaca.center/publi/>

aceita e respeita as diferenças e particularidades de cada iniciativa, quanto referencia a força dos propósitos que as mantêm vivas.

Estas [...] questões se encontraram em um projeto maior: a construção de uma sede própria, no qual aplicamos técnicas de autoconstrução, pesquisas de materiais alternativos e arquitetura sustentável. [...]

2015 - o JA.CA ganha o céu

O projeto de construção da sede nos demandou muita energia. [...]

Ganhamos contêineres, pisos externos, mármore para as áreas molhadas. Recebemos um caminhão com grande parte do nosso jardim, recuperamos uma muda de bananeira descartada do vizinho. Materiais de montagem de exposições serviram como revestimento de todos os ambientes e foram utilizados em nosso mobiliário. Com a diminuição da área coberta, nos desfizemos de muita coisa: doamos mesas, armários e eletrônicos para outras organizações vizinhas.

Passamos a maior parte do ano com uma área de convívio melhor estruturada do que a de trabalho. Pela primeira vez, o nosso ambiente propiciava o ócio - deitar na rede para observar o céu (que parece estar muito mais próximo nesta região do bairro) era mais convidativo do que ficar apertados em um escritório improvisado dentro do contêiner-biblioteca. [...]

A construção de nossa casa transformou-se em nosso grande projeto autoral, que acontecerá enquanto estivermos lá. Os artistas residentes tornaram-se colaboradores do projeto, esticando um varal, pintando paredes, subindo telhado. Um desejo silencioso de conceber desde o fim até o começo. Nosso fazer trouxe reflexões importantes sobre nosso programa de residências que cada vez mais nos ajudam a entender que projetos poderiam se avolumar junto conosco. Que projetos melhor tirariam proveito da gente (eba!) e nós deles (oba!), em uma relação mais equilibrada, com as limitações de cada um. Estamos construindo nossa identidade que marca a forma como nos relacionamos com a arte - nos interessam processos de criação e pesquisas que estejam afinadas aos nossos objetos de investigação e que estejam abertos ao diálogo [...].

Em 2016, na primeira reeleição da diretoria do JA.CA, incorporamos alguns novos associados. Uma delas, a Samantha Moreira, foi uma das descobertas dessas redes já citadas. Ela foi uma das organizadoras, junto a mim e o Rafael RG, de uma exposição de comemoração dos cinco anos do JA.CA, realizada no SESC Palladium, Belo Horizonte. Com eles pude, pela primeira vez, revisitar toda a nossa história. Bem, falando parece mais poético do que o momento foi. A Samantha tinha uma filha de um ano, o Mateus uma filha de quatro meses, e eu ainda me encontrava oficialmente de “licença maternidade” do meu segundo filho, que na abertura da exposição cumpria três meses.

Essa informação é relevante no meu entendimento de **colaboração**, porque são dessas aproximações afetivas que muito da cumplicidade se constrói. O JA.CA passou a ser esse espaço que precisava comportar um monte de crianças, as atividades precisavam acolher esses novos integrantes: esses pequenos seres contaminam muito dos nossos entendimentos do mundo. E agora vejo que foi a chegada deles que nos abriu para novas possibilidades e experimentações pedagógicas para além da arte e educação.

Nos anos seguintes, em 2016 e 2017, realizamos um número de projetos com crianças. Nos interessava pensar espaços, como elas poderiam ser melhor acolhidas em meio às enormes máquinas que transitam no bairro, como elas poderiam se reapropriar das ruas, imaginar com elas uma praça, a escola e o bairro¹².

Desde 2016, o nosso país vive tanta coisa politicamente, desvive, descaminha... De lá para cá todas as políticas públicas de cultura e educação estão sendo redesenhadas, a cultura passa a ocupar o lugar de vilã para os políticos, junto à educação crítica. Preparados para experimentar com outras economias, ou seja, pensar projetos que não dependessem de fomentos públicos, nos encontramos com um outro coletivo editorial, a *Ernesto*, que desejava abrir um espaço. Juntos, desenhamos um projeto de ateliês que recebeu o nome de *Almeida* num edifício de 12 andares localizado no centro da cidade de Belo Horizonte. Esse

¹² Nota da entrevistada:

No projeto *Praça Viva* trabalhamos com as crianças do bairro, nas aulas de matemática: tiramos medidas da praça, trabalhamos com escala, construímos maquetes com outros professores, decidimos plantar árvores na praça, fizemos uma pesquisa com eles para descobrirmos os resíduos, trabalhamos com eles na marcenaria... Juntos decidimos quais brinquedos ocupariam a praça, e também, em paralelo, trabalhávamos com os professores: criamos material didático que falava um pouco dessa ideia de extra-muros da escola e de identidade de ocupação do bairro [...].



FIG. 4: Atividades e ações educativas para o público infantil e jovem na sede atual do JA.CA e no bairro Jardim Canadá. 2016-2019.

Fotografias pertencentes ao arquivo da instituição.

foi um momento bem frustrante, o projeto parecia lindo, mas foi uma péssima experiência colaborativa. Acho que vai virar um estudo de fracasso, pois também nos interessa. Foi ao final do projeto no *Almeida* que fomos comunicados que o Banco do Brasil havia selecionado o projeto proposto por nós para [gerir] o Programa Educativo dos quatro centros culturais, no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Belo Horizonte. Desde então, temos testado vários níveis de processos colaborativos. Com uma equipe formada por 100 pessoas entre as quatro cidades, buscamos manter qualidade de relações de idealização, realização, produção das ações do educativo que tínhamos quando éramos cinco pessoas no Jardim Canadá. Usando várias ferramentas de trabalho remoto, nos deparamos com inúmeras situações deliciosas e muito frustrantes. Percebemos que, nessa escala, desenhar processos bem definidos possibilita desenvolvimento coletivo com colaboradores de diferentes instâncias. Entendemos também a importância de estar juntos e compartilhar momentos de

proximidade, de permanecermos como JA.CA num espaço tão institucionalizado como o Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB. Trouxemos para dentro do CCBB a complexidade das ações que desenvolvíamos e a pluralidade de públicos com os quais trabalhávamos: artistas, estudantes universitários, pesquisadores, estudantes, crianças, agentes de movimentos sociais, professores. Buscamos aproximar aquela arquitetura fria e elitizada das pessoas que entram ali pela primeira vez. Cada centro é coordenado por um artista ou curador¹³.

A estrutura administrativa do JA.CA aumentou muito¹⁴. Ter essa estrutura dilatada e tão afinada possibilitou que neste ano nos dedicássemos a outro projeto em parceria, desta vez, com a Fundação Municipal de Cultura e o Museu da Pampulha, que foi o Bolsa Pampulha. Também foi um processo duro, estar em uma instituição com vários engessamentos burocráticos e políticos.

TOBI: Obrigado. Acho que todos nós ganhamos uma visão e um panorama histórico do JA.CA. Queria parabenizar, pois conheci primeiramente o trabalho através de artistas que passaram por lá, por exemplo, o Vijai Patchineelam, a Fabiana Faleiros, o Rafael RG, e todos que hoje em dia trabalham em diferentes lugares do mundo, e participam em exposições internacionais, e nesse sentido, nessas poucas figuras, também já se vê a energia catalisadora do JA.CA. Nessa trajetória que você desenhou, vemos também muitas das problemáticas do apoio ao panorama cultural no Brasil, e as problemáticas que vem com a Lei Rouanet. Claro,



FIG. 5: Documentação do “Programa CCBB Educativo - Arte & Educação”. Realizado pelo JA.CA desde 2018, o programa desenvolve ações que estimulam a experiência, a criação, a investigação e a reflexão. Trata-se de uma parceria com as unidades dos Centros Culturais Banco do Brasil em diferentes cidades. Fotografias pertencentes ao arquivo da instituição.

+info: <https://www.jaca.center/programa-ccbb-educativo-arte-educacao/>

¹³ Nota da entrevistada:

O Mateus Mesquita é responsável pela sede do CCBB em Belo Horizonte. Nas outras cidades, convidamos colaboradores em projetos anteriores: Yana Tamaio orquestra a equipe de Brasília, Marcio Harum em São Paulo, Pablo Lafuente no Rio de Janeiro.

¹⁴ Nota da entrevistada:

A Samantha Moreira, desde o ano passado, compõe a diretoria formal do JA.CA, sendo eu a Presidenta, ela a vice, o Mateus Mesquita, o tesoureiro. Juntas, somos coordenadoras gerais e artísticas do Programa Educativo, Valquíria Prates é coordenadora pedagógica, Márcio Gabrich, que foi nosso bolsista pela Escola de Arquitetura em 2012, é coordenador junto ao Gabriel da área de Design. A Sara Mattos, também bolsista do mesmo programa em 2013, é coordenadora de comunicação. Daniel Toledo, associado do JA.CA e colaborador em todas as publicações feitas, é coordenador editorial.

com o novo governo e desde o golpe, tudo isso tem sido muito pior. Agora eu queria entender um pouco melhor como vocês conseguiram manter essa programação independente enquanto prestavam serviços a entidades como o Museu da Pampulha, o Centro Cultural do Banco Brasil - CCBB, e que de certa forma terceirizaram o trabalho de mediação a várias outras entidades. Você poderia falar um pouco sobre essa problemática, pois essas instituições também não estão desconectadas da esfera política, certo?

FRANCISCA: Antes de responder, eu vou ler a frase do novo secretário da cultura que relaciona-se a essa questão. Em janeiro, o Ministério da Cultura foi extinto e passou a ser uma Secretaria do Ministério da Cidadania. Há duas semanas atrás, ele foi transferido para o Ministério do Turismo, e isso tem muito a ver com a fala anterior e as conversas que surgiram no último painel¹⁵. O nosso secretário da cultura¹⁶ falou hoje em uma conferência da UNESCO que a arte brasileira servia a “um projeto absolutista”. Anunciou uma “nova geração de artistas”, garantiu que “beleza” voltará com o novo governo, clamou “Glória a Deus”¹⁷ e terminou o discurso. Esse é o contexto de agora! Nós não temos nenhuma segurança de que os projetos continuarão existindo. O próprio CCBB não tem a segurança se ele mesmo vai existir, porque outras [instituições] estatais de políticas culturais foram completamente cortadas e sem muitas explicações. [É verdade que em princípio haverá interesse em manter o] CCBB, pois ele é entendido como uma potência de marketing para o Banco do Brasil. Ele concorre com outros bancos que mantêm centros culturais, como por exemplo o Banco Itaú, o Bradesco ou o Santander. [Mas o fato é que] o CCBB terceiriza tudo. Cada centro tem em média onze bancários, que são pessoas concursadas, na administração. Então, todas as exposições, todos os teatros, todos as peças, todos os cinemas, todas as mostras são escolhidas através de um processo de edital público, e o educativo entra como um projeto patrocinado como qualquer outro. É uma relação complicada porque parece uma terceirização, mas ao mesmo tempo não é uma “terceirização clássica”, na medida em que respondemos ao MinC¹⁸. [É complexo], pois estamos dentro do CCBB, então

respondemos a mais pessoas do que deveríamos responder como projeto patrocinado. De toda forma, temos conseguido fazer muita coisa. O projeto tem um site próprio que é o www.ccbbeducativo.com e documenta todas as ações. Tem relatos dos educadores, muitas aulas são gravadas em vídeo; tem muito material ali e coisa potente que vem dessa rede que construímos durante dez anos. Entendemos a importância política que é o empregar cem pessoas com qualidade de trabalho nesse momento atual do Brasil. Isso é uma das coisas que nos mantém funcionando e que dá fôlego, porque é um projeto muito intenso de manter. E o JA.CA vai ficando em segunda instância no Jardim Canadá, porque o cotidiano não permite. Após um ano sem residência, finalmente conseguimos realizar uma.

TOBI: Mas não há a interferência na sua programação através dos bancários do CCBB? Também estamos cientes de que estamos, no contexto dessa conferência hoje, em uma instituição análoga ao CCBB, que é a própria Culturgest, aqui em Lisboa.

FRANCISCA: No primeiro ano fizemos coisas bem diferentes do que no ano passado... não vem ainda em forma de imposição do banco. Entendemos que pode vir a existir imposições e que também nós podemos entender que não podemos mais ocupar aquele lugar, ou seja, que pode haver em algum momento uma limitação de negociação que já não nos permite realizar um projeto satisfatório. Mas temos uma linha de frente, que é quem atende o público, que é formada por muitos estagiários e educadores que às vezes não têm a experiência para lidar com um cotidiano de trabalho tenso, que aos poucos foi se armando no Brasil. Com episódios de confronto, fomos criando estratégias mais silenciosas para que essas pessoas não ficassem tão expostas com o que foi se desenhando. Por exemplo, exposições como a do Paul Klee trazem um público muito elitizado pra dentro do CCBB.

¹⁵ Nota da editora:

Refere-se ao painel “Tensões e disputas nas estruturas de produção e criação cultural” no âmbito da Conferência Internacional Campos de Colaboração.

¹⁶ Nota da editora:

Refere-se ao ex-secretário da cultura Roberto Alvim, integrante da gestão do presidente Jair Bolsonaro, e que, em janeiro de 2020, foi demitido depois de publicar um discurso com frases semelhantes às do ministro da propaganda nazista, Joseph Goebbels. Alvim permaneceu no cargo entre 7 de novembro de 2019 e 17 de janeiro de 2020.

¹⁷ Nota da editora:

Frases proferidas por Roberto Alvim, então secretário da cultura, no dia 19 de novembro de 2019 em uma reunião anual da UNESCO em Paris.

¹⁸ Nota da editora:

Ministério da Cultura do governo brasileiro extinto em 2 de janeiro de 2019. Atualmente é uma Secretaria.

Quando tem criança dentro da sala, por exemplo, e alguém do público reage “que absurdo! Crianças fazendo ruídos no museu”... como agir? Então esse ano tivemos muito desses pequenos confrontos. Portanto, passamos muito tempo em um trabalho de acolhimento da equipe e de entender como vamos ter força para estar num lugar que é de encontros cotidianos que podem ser bem complicados.

TOBI: De certa forma, o campo de colaboração [nesse caso], que é o título de projeto no qual estamos inseridos, se desdobra mais em uma colaboração com um banco do que com instituições, ou moradores na vizinhança do JA.CA. Eu sei que essa análise é provocadora, mas ela vem da leitura dos projetos apresentados aqui. Vocês sempre trabalharam com a vizinhança, e agora saíram do próprio JA.CA para estar em outro lugar.

FRANCISCA: Sim, entretanto me parece uma experiência mais verdadeira do que o que ocorreu no Museu da Pampulha, no sentido que conseguimos ainda acessar uma vizinhança através do CCBB. O que interessa é entender cada centro e o contexto deles. Então nos relacionamos com as escolas, com as associações de moradores. Tem muito trabalho desse “extramuros do CCBB”. É claro que é um momento de muita novidade institucional para nós, mas existe muita semelhança com as práticas de antes, e são essas práticas que menos interessam ao banco, na verdade - elas quase não aparecem nos relatórios e não são quantificadas. Por exemplo, temos ônibus para poder trazer escolas e entidades públicas que estão muito longe do CCBB, estamos entendendo o que é que vem com um equipamento do [serviço] educativo do CCBB e se debruçando nessas construções de parcerias que são menos próximas. Não são mais as pessoas que nós atravessamos a rua e elas já estão ali. Agora, elas estão do outro lado da cidade. Então temos de aproveitar a potência dessa circulação, que cada vez está mais complexa no Brasil [e que é oferecida devido à estrutura financeira e institucional do CCBB].

MAURA: Mais uma vez agradeço pelo precioso relato. Em mais de um momento em sua fala, você enfatiza a ideia de *rede*. Dessa forma, parece difícil não relacionar a ideia de colaboração, que envolve os mais de dez anos de projeto, com a ideia de comunidade. Ao mesmo tempo, parece-nos que há distintas comunidades que circulam pela instituição. Você poderia comentar um pouco em que medida o JA.CA é um espaço de criação de comunidade, e em que medida isto difere-se ou está intrínseco à ideia de colaboração?



FRANCISCA: É bem bonito pensar em um espaço para criar comunidade, sempre falamos das comunidades como externas ao espaço, as quais acessamos em processos. Mas, talvez, depois de dez anos possamos pensar em comunidades formadas a partir dos processos colaborativos. Será que formar comunidades é o desejo maior de um processo colaborativo? Entendemos que nem sempre esse objetivo é alcançado; o projeto é executado sem o estabelecimento de laços entre os

FIG. 5: O projeto “Praça Viva” propõe uma intervenção e ocupação de uma área pública destinada a ser praça e ainda não construída. 2016
Fotografias pertencentes ao arquivo da instituição.
+info: <https://www.jaca.center/praca-viva/>

participantes e, terminado o projeto, o grupo não segue em proximidade.

Vemo-nos muitas vezes como articuladores de comunidades, uma vez que, em processos distintos, a noção de comunidade se formou, ou se reforçou no processo, de modo que quando o nosso tempo de trabalho no processo termina, as articulações seguem sem nenhuma energia nossa.

Volto ainda a essa questão... Talvez eu tenha me apegado a uma visão pequena de comunidade, quase familiar, territorial, os vizinhos, os amigos, um grupo mais harmonioso. Mas distante dessa visão mais consonante, agora veio a potência de se almejar pequenas reverberações numa comunidade mais ampla, dissonante e maior. Isso me remete ao que me trouxe de volta a Belo Horizonte, ter vivido um momento pouco acolhedor das artes durante a universidade e pensar como poderia retornar com um pequeno projeto laboratorial que propusesse outras formas de pensar a arte e a relação com a cidade.

MAURA: Retomemos um ponto que infelizmente não foi possível ser desenvolvido, a respeito da ideia de *fracasso*. Você poderia aproveitar a ocasião para elaborar quais os fatores mais críticos às estratégias de colaboração? Em sua fala, você apontou duas situações distintas onde o projeto desenvolveu problemas, um em uma esfera mais institucional e outro em um âmbito mais independente.

FRANCISCA: Fiquei pensando muito sobre essa pergunta. Sim! Foram muitos pequenos “fracassos” que permitiram reavaliações, outras posturas e talvez um posterior “sucesso”, ou seja, vários projetos têm momentos de fracasso, mas a liberdade de reconstruir nos deu margem para transformar estes fracassos em processo. Mas há os projetos que sim, foram bem fracassados, do ponto de vista de gerarem uma frustração da qual não conseguimos desvencilhar, e de que não conseguimos realinhar, apesar de todas as tentativas.

O projeto que eu mencionei, que para nós foi um grande fracasso, resultou numa fortalecida comunidade de artistas, que desde então se apoia e colabora em diversas escalas, então talvez não tenha sido um total fracasso [risos]. O projeto

de que falo é o *Almeida*, um prédio abandonado no Centro da cidade que foi reformado para ser ocupado por artistas. Era um projeto de ocupação do prédio muito ambicioso e o JA.CA participava de uma primeira etapa, com essa ocupação dos ateliês por artistas nos três primeiros andares. A ideia era que este grupo de artistas ocupasse por seis meses os ateliês. Havia muita novidade pra nós nesse processo, já era 2017, pós-golpe e o desmonte das políticas culturais no Brasil seguia velozmente. Portanto, pela primeira vez, cobraríamos por algo: uma taxa pela participação. Seria 300 reais por uma sala de ateliê. Todas as atividades anteriores do JA.CA eram gratuitas, ao menos para os artistas.

No início, não havia muitas pessoas que se interessaram e não pudemos fazer uma seleção cuidadosa - sempre prezamos muito pela construção do grupo, e gastamos muito tempo pensando em como o grupo pode se complementar. Já que o convívio nem sempre é fácil, buscamos que ele seja construtivo, e que cada pessoa possa trazer contribuições distintas ao coletivo. Não pudemos desta vez. [No início não houve concorrência], o número de inscritos [era igual] ao número de salas. Após as salas serem ocupadas, logo no primeiro evento público, vários outros artistas quiseram também estar ali. Ampliamos um pouco o número de ateliês, mas o entendimento do grupo era de uma ocupação permanente, no qual os mesmos artistas se beneficiariam do projeto. Enfim, para nós foi uma grande tristeza, porque parecia uma loucura tanto investimento e trabalho para beneficiar apenas 20 artistas de forma constante. Sempre foi o nosso desejo reverberar o máximo possível, muitas vezes, numa inversão de lógica, tentando que mais gente pudesse usufruir das coisas. E participar da construção de uma comunidade que não se ampliava nos pareceu errado numa cidade onde tão poucos artistas conseguem manter um ateliê funcionando. Nesse momento, a força dessa comunidade formada foi muito maior que a do JA.CA, e não vimos outra saída para além da nossa retirada do projeto, que logo depois também se desfez por completo, porque os interesses eram individuais e não comunitários, voltando a pergunta [anterior].

MAURA: Gostaria também que você retomasse alguns pontos de relevância ao corpo de gestão do JA.CA, por exemplo, quando você cita a questão do acolhimento a um outro público, a questão da maternidade e as suas parcerias. Você poderia desenvolver um pouco como essas questões, assim como outras vinculadas ao feminismo e a sororidade, estão presentes no cotidiano colaborativo do trabalho que vocês articulam, tanto no Jardim Canadá, como nas instituições de ampla estrutura?

FRANCISCA: Acho que um pouco da outra pergunta [sobre comunidade] se estende por aqui. É importante dizer que o JA.CA nunca foi um lugar exclusivamente coordenado por mulheres, nem em sua fundação, nem nas gestões posteriores. Existe a minha figura contínua e outras forças que se juntam, mas a energia de trabalho e acolhimento, por ser um espaço quase doméstico, que demanda cuidados cotidianos e que recebe pessoas, talvez emane essa energia anfitriã e materna.

Todavia, para nós sempre foi uma questão muito importante a representatividade de gênero. Muito cedo, nos processos de seleção, observamos uma discrepância nas inscrições femininas e masculinas. Nunca conseguimos nos debruçar sobre isso, a não ser buscando sempre pela representatividade. Há uma vontade de pensar um projeto exclusivamente para artistas mulheres, para artistas mães, mas ele nunca veio a se materializar, foram muitos “quases”... Mas acho que a nossa forma de fazer tudo isso misturado, e de sempre ter crianças em espaços de adulto, cria uma transparência da vida profissional e pessoal que nem sempre é praticada. Foram muitas exposições montadas com neném no carrinho, muitas reuniões com bebê mamando, e quase sempre seminários e palestras com crianças correndo. Elas estão lá, e elas aprendem a conviver nesses espaços pouco lúdicos e tudo segue bem.

Neste último projeto externo de residência, em parceria com o Museu da Pampulha, propusemos um processo em que todos os profissionais convidados ao processo fossem mulheres, a comissão de seleção, as curadoras que fariam acompanhamento, as artistas convidadas, a estagiária que documentava, a produtora, enfim, todas as funções que não

eram realizadas pelo JA.CA, foram convidadas mulheres. O resultado disso foi um grupo tão diverso de artistas, que para eles não parecia ser relevante o fato de estarem cercados exclusivamente por mulheres, outras representatividades começaram a ser demandadas, enfim, seguimos tentando criar comunidades onde mais pessoas se sintam acolhidas. Dessa forma, estamos sempre atentas a acolher públicos distintos, e, principalmente, a criar espaços e processos formativos que possibilitem acolher corpos que antes não ocupavam os lugares das artes.

Esta atenção existe nos projetos no JA.CA e dentro das outras instituições, na equipe formada para os Centro Cultural Banco do Brasil, enfim, temos tido anos de intenso aprendizado, mas entendo que a abertura para se reformular e para acolher com mais naturalidades estas questões é feminina.

TOBI: Eu gostaria de agradecer à Francisca pela apresentação e parabenizar pelo trabalho no JA.CA! Espero que o JA.CA tenha muitos anos ainda e que tenhamos outras possibilidades de intercâmbio e colaboração.

MAURA: Obrigada ao Tobi, obrigada à Francisca!

FRANCISCA: Obrigada. Normalmente, disponibilizo o meu email, se alguém quiser escrever: francisca@jaca.center / info@jaca.center. Obrigada a todos!

PARTICIPANTES

FRANCISCA CAPORALI, fundadora e coordenadora artística do coletivo JA.CA, apresenta uma leitura dos dez anos do projeto, partindo da construção da sua sede própria em terreno não próprio. Um projeto que resulta de experimentações em dois eixos: 1) Atividade de Formação e Educação em Artes - Realização de projetos envolvendo a estadia de artistas e investigadores no JA.CA, assim como encontros e colaborações com artistas e estudantes e a comunidade envolvente; 2) Reinvenções para existência - estratégias de gestão - Projetos de fomento e debate crítico sobre políticas públicas para a continuidade de iniciativas artísticas independentes, que envolvem tanto a investigação de técnicas de reaproveitamento de materiais e processos construtivos, quanto o fortalecimento de redes com outros espaços autônomos.

O JA.CA - CENTRO DE ARTE E TECNOLOGIA realiza pesquisas, projetos e experimentações artísticas no seu espaço, no Jardim Canadá, bairro de Nova Lima, na Região Metropolitana de Belo Horizonte e noutras localidades e instituições parceiras. A iniciativa começou em 2010 com um projeto de residências artísticas internacionais, tendo sido consolidada e constituída formalmente como associação civil sem fins lucrativos, com objetivos de promoção e disseminação da cultura e da arte, em 2013. Atualmente, além de se dedicar às dinâmicas do Jardim Canadá, o JA.CA realiza o Programa Educativo das quatro sedes do Centro Cultural Banco do Brasil e o Bolsa Pampulha, em parceria com a Fundação Municipal de Cultura e o Museu da Pampulha.

TOBI MAIER (1976) é crítico de arte, curador e docente. Foi curador no Frankfurter Kunstverein (2006-2008) e no MINI / Goethe-Institut Curatorial Residencies Ludlow 38, em Nova Iorque (2008-2011). Foi curador associado da 30a Bienal de São Paulo (2011-2012). É mestre em Estudos Curatoriais pelo Royal College of Art (Londres) e doutor em Poéticas Visuais (ECA-USP). Colabora com várias revistas de arte contemporânea. É co-fundador do espaço expositivo SOLO SHOWS em São Paulo (2015-2018). Desde março de 2019 é Director das Galerias Municipais de Lisboa, Portugal.

MAURA GRIMALDI é artista e vive entre Lisboa (Portugal) e São Paulo (Brasil). Completou os seus estudos de licenciatura e mestrado na Universidade de São Paulo, no Brasil. A sua primeira exposição individual, intitulada "Esquinas", decorreu no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - MAC/USP. Em 2018, a Galeria Virgílio, também em São Paulo, realizou a sua exposição individual "The work appearing in your memory is not mine". Participou em várias exposições coletivas no Brasil, em Portugal, e noutras países, inclusive no EAC - Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo - no Uruguai, em 2017 com "Periscópio". No mesmo ano, foi artista residente no Hangar, em Lisboa. Actualmente, está a desenvolver o seu projeto de doutoramento na Universidade Nova de Lisboa com mobilidade na Freie Universität Berlin, Alemanha e na Universidade de São Paulo, Brasil.

DOSSIER

37

WOMEN-ONLY COLLECTIVES IN 1970S ITALY. TRACING THE GENEALOGY OF COLLECTIVE AND ART-LED THINKING THROUGH THE RECENT HISTORY OF ITALIAN FEMINISMS
CAMILLA PAOLINO

46

ENSAIO AUDIOVISUAL A PARTIR DA CONFERÊNCIA PERFORMATIVA *GIRLSCHOOL: PROCESSO E PRÁTICA DO COLECTIVO GIRLSCHOOL*
ALICE GEIRINHAS E
SUSANA MENDES SILVA

53

A COLABORAÇÃO NAS ARTES DO PONTO DE VISTA DA PRODUÇÃO E GESTÃO CULTURAL: ENTRE A INVISIBILIDADE E O DESEJO DE MUDANÇA
VÂNIA RODRIGUES

63

***THE MILL STORIES*, MANAGEMENT AS AN (UN)ARTISTIC PRACTICE**
CARLA CRUZ

72

ON PUBLIC USE: THE PRACTICE OF NOT AN ALTERNATIVE (IN THE SCIENCE MUSEUM'S CONTACT ZONE)
ALEXANDRA DO CARMO

86

INTERCESSORES E AUTORES NO CINEMA SEGUNDO DELEUZE
SUSANA VIEGAS

94

A PRÁTICA ENQUANTO RELAÇÃO: JIM CARREY, ROGER RABBIT, ART & LANGUAGE E MUSA PARADISIACA
MIGUEL FERRÃO

106

PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS – JOGOS DE CONFRONTO OU JOGOS DE ENCONTRO?
SÍLVIA PINTO COELHO

WOMEN-ONLY COLLECTIVES IN 1970S ITALY TRACING A GENEALOGY OF COLLECTIVE AND ART- LED THINKING THROUGH THE RECENT HISTORY OF ITALIAN FEMINISMS

CAMILLA PAOLINO

camilla.paolino@gmail.com

PhD Candidate at the University of Geneva;
Co-curator at one gee in fog, Geneva, and
Kunsthalle Bern.

PEER REVIEWERS

GIULIA LAMONI

IHA/NOVA FCSH

CRISTIANA TEJO

IHA/NOVA FCSH

ABSTRACT

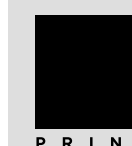
This article aims to trace a genealogy of collective and art-led thinking throughout the recent history of Italian feminisms. It unearths and reflects on the legacy of a plurality of feminist group subjects emerging against the still male-dominated sociocultural and artistic landscape of 1970s Italy, and engaging with creative processes. Focusing on the context of Rome, the article will explore the practices, strategies, and methodologies of three women-only collectives in particular, which integrated a number of artists within their bodies and whose actions targeted the world of art and culture. It will investigate some performative and visual strategies implemented by these collective bodies, from the way they employed typography in order to undo authorship and authority (ultimately power) to the occupation of art spaces and galleries, and the way the dialogical practice of *autocoscienza* was employed to elicit content for theoretical reflection as much as for artistic production.

KEYWORDS: WOMEN-ONLY COLLECTIVES, ART-LED FEMINIST THINKING, COLLETTIVO POMPEO MAGNO, COOPERATIVA DI VIA DEL BEATO ANGELICO, RIVOLTA FEMMINILE

RESUMO

Este artigo propõe traçar a genealogia do pensamento coletivo e guiado pelas artes ao longo da história recente dos feminismos italianos. Procura trazer à luz e refletir sobre o legado de uma pluralidade de sujeitos coletivos feministas que emergiram em reação a um panorama artístico e sociocultural ainda dominado por homens, na Itália dos anos 1970, através do seu envolvimento em processos criativos. Focando-se no contexto de Roma, o artigo explora as práticas, estratégias e metodologias de três coletivos exclusivamente constituídos por mulheres, dos quais faziam parte diversas artistas, e cujas ações tinham como alvos os mundos da arte e da cultura. O artigo investiga algumas estratégias performativas e visuais implementadas por estes coletivos, do modo como empregavam a tipografia para desfazer a autoria e a autoridade (em última análise, o poder) à ocupação de espaços artísticos e de galerias, até à forma como a prática dialógica da *autocoscienza* foi empregue para extrair conteúdos tanto para a reflexão teórica quanto para a produção artística.

PALAVRAS-CHAVE: COLETIVOS DE MULHERES, PENSAMENTO COLETIVO E ARTÍSTICO FEMINISTA, COLLETTIVO POMPEO MAGNO, COOPERATIVA DI VIA DEL BEATO ANGELICO, RIVOLTA FEMMINILE



Introduction

I first encountered the women of Rivolta Femminile on October 11th, 2018¹. On that day, with a small group of womxn brought together by different degrees of implication and affinity with the theories and practices of the neo-feminist collective, I sat in a room and listened to their voices, caught on audiotape about 50 years before. This is how the research project *b-side feminism: a transcription marathon* began².

By means of collective listening and transcription, the project sought to unpack a set of tapes recorded by the members of Rivolta Femminile between 1970 and 1972, while practising *autocoscienza*³. By performing such labour, we would unearth and reflect together on the meaning and necessity of *autocoscienza* as a political practice, as well as on the legacy of Rivolta Femminile, which was one of many women-only collective subjects emerging against the still male-dominated sociocultural and artistic landscape of 1970s Italy.

By listening to their voices and to the stories they would tell one another, we could acquire a better understanding of the challenges of living and operating as women at the margins of a patriarchal society and against a patriarchal culture, which had excluded them up until then. In fact, although the previous decade had seen the rise of different liberation movements and anti-authoritarian struggles, including a range of feminisms⁴, in the 1970s the social order of the peninsula was still coping with the oppressive heritage of Catholic morality and the Fascist family code, reinforcing a traditional family model that would relegate the majority of women to subordinate positions of wives, mothers and carers, and segregate them within the household⁵. The result was the perpetuation of these women's isolation and exclusion from the public sphere and public office, still inaccessible to them by law, as much as by entrenched norms⁶.

The same system of exclusion was at work at a cultural level, where the names of women artists and cultural producers recognised by the establishment were still very few⁷. In the art system, in particular, despite their increasing involvement in art-making, women kept facing difficulties in having their work exhibited in galleries, museums, and other institutional

venues, as well as in gaining collectors' interest and trust, and the recognition of their fellow male artists⁸.

The condition of marginalisation experienced by women at the time, together with their urge to break free from isolation, build a collective subject, and affirm their agency as such, was made clear by the members of Rivolta Femminile, which in the beginning also included a considerable number of visual artists⁹. Thus, by listening to their voices, within the framework of the *b-side feminism: a transcription marathon* project, we would also learn about the political and cultural practices, strategies, and methodologies they developed to counter such a state of affairs and fight back against oppression.

The project sparked an epistemic process that led us to confront a form of embodied and situated knowledge, emerging from the lived experiences of women who had been long omitted from the dominant historical narratives, and especially from Art History and the history of culture¹⁰. Moreover, this experience triggered my curiosity about the activity of other women-only collectives coming together against the same sociocultural framework and engaging in parallel struggles at the same time. Thus, my quest continued.

Many of the feminist and neo-feminist groups coming together in the 1970s were not necessarily art collectives. However, some of them included artists within their bodies and often adopted visual means to support and potentiate their struggle. Consequently, they happened to deal with aesthetic concerns, questions of representation and creativity, conditions of artistic production, and so on. The strategies they conceived to call into question the dictates of institutionalised

¹ Rivolta Femminile (literally "female revolt") is a neofeminist women-only collective founded in Rome in 1970 by artist Carla Accardi, journalist and activist Elvira Banotti, and former art critic Carla Lonzi, with the aim of reimagining women's liberation and fostering the emergence of a different consciousness by processes of "deculturation" and disidentification from traditional gender roles. The practices, strategies, and objectives of Rivolta Femminile are further discussed in this article.

² *b-side feminism: a transcription marathon* is a practice-based research project initiated in Geneva in 2018 by artist Angela Marzullo and myself. The project aimed to explore a set of audio archives from Rivolta Femminile through listening and transcription. These archives had been entrusted to Angela a couple of years previously. The archives contained a number of audiotapes recorded between 1970 and 1972 by the members of Rivolta Femminile while practicing *autocoscienza* together. The listening and transcription "marathon" took place in three legs and was performed collectively by a transversal, transnational and transgenerational group of womxn invited to join the project. The first leg was performed in October 2018 at the artist-run space one gee in fog (Chêne-Bourg, Geneva); the second in November 2018 at the Bern Kunstmuseum; and the third in March 2019 at the off-space Sonnenstube (Lugano).

³ As further addressed in this article, the practice of *autocoscienza* (literally "self-consciousness") can be understood as an Italian inflection of the feminist exercise of consciousness-raising, which took hold across the USA in the 1960s and 70s. For more on *autocoscienza*, I refer the reader to Rivolta Femminile, "Significato dell'auto-coscienza nei gruppi femministi," in *Sputiamo su Hegel, La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, ed. Carla Lonzi and Rivolta Femminile (Milan: Scritti di Rivolta Femminile, 1977), 141-147; and to Milan Women's Bookstore Collective, *Sexual Difference: A Theory of Social-Symbolic Practice*, trans. Patricia Cicogna and Teresa De Lauretis (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990).

⁴ Postwar Italian feminism is a complex phenomenon that expressed itself in a plurality of thoughts and approaches, difficult to condense in a footnote. To provide just a few guidelines, I will limit myself to introduce a fundamental distinction between feminism and neo-feminism, the latter designating a feminist current of thought that took hold in the 1970s as a critique or reaction to historical feminism. While historical feminism promoted the struggle for equal political and civil rights and claimed women's *emancipation*, neo-feminism called for the *liberation* of women from patriarchal sociocultural models and for the emergence of a different subjectivity, through processes of consciousness-raising. For more about Italian feminisms and, notably, the origins of Italian neo-feminism,

culture and unveil the power relations on which they rested often sought to infiltrate existing institutional spaces devoted to art. Moreover, they aimed to re-appropriate and subvert the normative functioning of technologies operating as pillars of that same culture, such as language, which was challenged by means of both spoken and written word.

This article intends to unpack precisely the entanglement of feminist politics, art-led thinking, and group practices. In order to do so, it will address three women-only collectives whose actions frequently targeted the world of art and culture: Collettivo di via Pompeo Magno (Rome, 1971), Cooperativa di via del Beato Angelico (Rome, 1976), and Rivolta Femminile (Rome, 1970). For the purposes of concision, after introducing the general aims and practices of the three collectives, the article will focus on one single intervention or production each, selected according to four criteria. First, the selected operation confronted the art world and institutionalized culture. In the second place, it was performed in separatist settings, meaning by women-only collective agents. The third point, which connects to and expands the scope of the second, is that the selected operation was performed in a group, fostering processes of collective subjectivation in line with the inclination of 1970s Italian feminism, which manifested itself in a proliferation of groups and collectives united in the conviction that processes of disidentification from existing gender roles and subjectivation could be undertaken by women only in group¹¹. Fourthly and lastly, each selected operation was based on written or spoken word, consisting of either dialogical practices or typographical experimentations performed against the silencing dynamics that were historically considered to be at the basis of women's oppression¹².

The ultimate aim of this study is to demonstrate the importance of group-making and art-led thinking within feminist politics and practices in the context of 1970s Italy. On one hand, it intends to underline the centrality of art and creativity for feminist and neo-feminist groups, countering the rooted belief that art and Italian feminism were historically irreconcilable¹³. On the other, it seeks to set forth the vital necessity of togetherness and relational practices for those women subjects in the making.

To do so, the article will reconnect with the theories of a few Italian artists and thinkers such as Cloti Ricciardi, Carla Accardi, and Carla Lonzi, who, between the 1960s and the 70s, adopted their women's perspective and the nascent feminist theories to unveil and dismantle a set of myths that up to that moment had supported male artistic production and the art system in general¹⁴. Their operation inaugurated a different approach to art-making, as well as to art criticism and the discipline of Art History, which has been rediscovered and actualised by militant art historians and researchers who recently became interested in the entanglements between art and feminism in 1970s Italy, such as Giovanna Zapperi (2012, 2015, 2017a, 2017b, 2020), Katia Almerini (2008), Leslie Cozzi (2011, 2020), and Marta Seravalli (2013), among others. Their work unearthed meaningful expressions of a different way to make art and think about creativity beyond the dominant canon, while at the same time providing precious analytical and theoretical tools to study them¹⁵.

Collettivo di via Pompeo Magno

Collettivo Pompeo Magno was a wide-ranging collective that gathered and included a series of smaller collective bodies and working groups, dealing with a range of political and cultural struggles¹⁶. Its prominent concerns included abortion, contraception, and maternity, but also education, psychoanalysis, art and culture, with a specific focus on performance and theatre¹⁷.

Since its founding in 1971, the group met every Wednesday at via Pompeo Magno in Rome to discuss its plans and programmes, plotting interventions in public space that often took the form of actual artistic productions

I refer the reader to Anna Rita Calabrò and Laura Grasso, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso: storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80* (Milan: Franco Angeli/Fondazione Elvira Badaracco, 2004), 27–28; Rosalba Spagnoletti, *I movimenti femministi in Italia* (Rome: Savelli, 1971); Simonetta Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazzi e ragazze nel miracolo economico* (Milan: Franco Angeli, 1993); Anna Rossi-Doria, *Dare forma al silenzio*, (Rome: Viella, 2007); and to Fiamma Lussana, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie* (Rome: Carocci, 2012).

⁵ In the 1960s and 70s, Italian women were still fighting for the reform of the family law granting equal rights to both spouses, only obtained in 1975, as well as for other basic rights such as the right to divorce, legalised in 1970 and only confirmed via referendum in 1974, and to abortion, only ratified in 1978.

⁶ By law, until 1963 women could be legally fired from their jobs if they got married. The norm was for women to have no access to many public offices, including the judiciary – which is not surprising considering that Italian women only gained the right to vote in 1945.

⁷ With some exceptions – including Carla Accardi, the only woman to sign the Gruppo Forma 1's Manifesto in 1947, Titina Maselli, who for some time frequented the Scuola Romana expressionist circle, and Giosetta Fioroni, who was the only woman within the so-called Scuola di Piazza del Popolo – the names of women artists recognised as such by the establishment at the time were still very few.

⁸ For a detailed mapping of the situation based on the testimony of Carla Accardi, Giosetta Fioroni, Ida Gerosa, Cloti Ricciardi, and Suzanne Santoro, I refer the reader to Marta Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta* (Rome: Binklink editori, 2013), 143–152.

⁹ Besides the aforementioned Carla Accardi, the group initially included artists such as Valentina Berardinone, Anna Maria Colucci, Elisabetta Gut, Elisa Montessori, Ritva Raitsalo, Suzanne Santoro, and Silvia Truppi.

¹⁰ In line with the position set out by Rozsika Parker and Griselda Pollock, this article intends to “distinguish the history of art as the domain of study from Art History as the formalized discipline that studied that domain and in doing so, selectively shaped our understanding of what art had been and who the artist was”. Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: I.B. Tauris & Co Ltd, 2013), xviii–xix.

¹¹ Among the very first groups to come together in Italy between the end of the 1960s and the early 70s, there were the Demau (Demystification Authoritarianism) and Anabasi in Milan, the Cerchio Spezzato in Trento, as well as Rivolta Femminile and Lotta Femminista in Rome. Other groups and collectives gathered around

performances, theatre pieces, and exhibitions. This was the case with the collective exhibition *La donna e la pubblicità oppressiva* (The woman and oppressive advertising), featured in Piazza Navona on May 9, 1971, and the exhibition *Chi sei veramente* (Who you really are) at the Piazza del Parco Tiburtino on November 12, 1972. Moreover, collages, comics, photographs and other visuals were often produced to infiltrate mass media and mainstream communication platforms. The creative impulse of the group was nourished by the practices of a few visual artists who operated in the collective and occasionally provided occasions of encounter with the art system.

Among them was Cloti Ricciardi. After an early debut as a visual artist recognised by the art establishment – as demonstrated by the institutional exhibitions the artist participated in from a very young age – she focused on feminist practices and theoretical-political research, without ever putting aside her constant reflection on creativity¹⁸. On the contrary, Cloti Ricciardi's militancy among the ranks of Collettivo Pompeo Magno generated some significant episodes of mediation between the artistic and the political spheres.

In 1972, Ricciardi participated in the exhibition cycle *Mappa 72* (Map 72), organised as part of the *Incontri internazionali d'arte* (International art meetings) by art critic Achille Bonito Oliva at Palazzo Taverna in Rome. Every day of the cycle, a different artist was asked to show his or her work. Ricciardi was invited to do so on November 29, 1972, which happened to be a Wednesday. But Wednesday was also the day of the Pompeo Magno's weekly meeting. How could she do both? The artist decided to transpose the meeting of her collective to the rooms of Palazzo Taverna and titled the operation *Vietato l'ingresso agli uomini* (Men are forbidden to enter). As the title suggests, the meeting was held in a women-only framework. The prohibition was signalled by a set of decal stickers affixed outside the entrance. Featuring women's silhouettes, they were similar to the signs used to differentiate public toilets. The gesture of bringing separatist feminist politics into a place designated for art generated a huge fuss and elicited protests from men, who were not allowed to access the gallery space while the meeting was taking place.

“The image of women talking and all the men outside, watching... the impact was incredible!” comments Cloti Ricciardi on the episode (SERAVALLI 2013, 239. Translation from Italian by the author).

The very simple gesture of women taking up space and speaking with one another, imposing the separatist order for the timeframe of one day, made visible and subverted at once the hegemonic cultural norm, which until that moment had relegated women to the margins of art and a culture made by men for men only¹⁹.

Cloti Ricciardi's irreverent approach towards the art system frequently surfaced in her writing, too. In the mid-1970s, amid the artist's political engagement with Collettivo Pompeo Magno, Ricciardi insistently denounced entrenched cultural myths and art's support structures, such as the autonomy of art, the concept of genius, the authority of the Author, and so on, experimenting with form as much as with content across the pages of the Rome-based feminist magazine *effe* (RICCIARDI 1974, 1975a, 1975b)²⁰. One of the strategies she implemented to challenge power relations in her writing was to dismiss capital letters and give way to a poetic of lowercase letters. “To us, women – she writes – they left a world of lowercase letters, they left us preparing marmalades, lullabies, crochets, tapestry. [...] Supported by our feminist consciousness, we now claim our creativity back, taking a cue from our world of lowercase letters” (SERAVALLI 2013, 32. Translation from Italian by the author). The dialectic of capital and lowercase letters has punctuated the history of art and design ever since the experiences of the avant-gardes²¹. But when it comes to feminist practices, typography becomes yet

magazines such as *Sottosopra*, founded in Milan in 1973, and *Effe*, founded in Rome in the same year. The tendency towards group forming also filters through the lines of the *Manifesto di Rivolta Femminile*, which opens with a quote from Olympe de Gouges reading as follows: “Will women always be divided one from another? Will they ever form a single body?”. The manifesto and the programmatic intents it puts forward, written in the first person plural, serve as answers to this question. *Rivolta Femminile*, “Manifesto di Rivolta Femminile”, in *Sputiamo su Hegel, La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, ed. Carla Lonzi and Rivolta Femminile (Milan: Scritti di Rivolta Femminile, 1977), 5. Translation from Italian by the author.

¹² The understanding of language as a site of women's oppression has been set forth by many. Particularly relevant to the debate has been the contribution of Barbara Casavecchia, who, unpacking a set of practices by Italian women artists working with language throughout the 1970s, writes: “In order to change things, undo exclusion, and to shake the very foundations of Italian society, it was imperative at this time to start from the primary site of repression of all otherness: language”. Barbara Casavecchia, “Taci, anzi parla,” *South as a state of mind* 7, dOCUMENTA14, no. 2 (spring/summer 2016): https://www.documenta14.de/en/south/463_taci_anzi_parla.

¹³ The rejection of art by early feminism must be attributed to the totalising priority given to the ongoing political struggles and urgencies, as well as to its exponents' determination to avoid any adherence to existing cultural, epistemological, and aesthetic models, which were seen as the fruit of patriarchal culture and its institutions. For more on this, I refer the reader to Marta Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, 8. Such a divide between art and feminism has been handed down and stressed within the academic framework ever since, as also pointed out in Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita* (Rome: DeriveApprodi, 2017), 5.

¹⁴ As Giovanna Zapperi points out, among the great founding myths of the discipline of Art History is that of the “figure of the artist as a unique, universal and masculine individual,” legitimated by his “mastery (the genius)” and “virility”. Giovanna Zapperi, *L'artista è una donna. La modernità di Marcel Duchamp*, trans. Giovanna Zapperi (Verona: Ombre corte, 2014), 7-14. This theory can be traced back to the 1970s, when a number of seminal essays on the subject came to light, such as Linda Nochlin's “Why Have There Been No Great Women Artists?” (1971), or Rivolta Femminile's “Assenza della donna dalle momenti celebri della manifestazione creativa maschile” (1971), which expands upon the ideas formulated the previous year in the first *Manifesto di Rivolta Femminile*: “Behind us is the apotheosis of the age-old masculine

another tool to debunk the prestige of those words that are granted the initial capital letter (Art, Genius, Author...) and to reckon with capital-P Power, as claimed by many voices at the time²². Artist Carla Accardi was one of them, and she was not alone²³. Ten other women joined her in adopting a similar typographical strategy to proclaim their statement loud and clear. They were the women of the Cooperativa di via del Beato Angelico.

Cooperativa di via del Beato Angelico

The Cooperativa di via del Beato Angelico was one of the first women-only art cooperatives formed in Italy to open and direct an art space. It was founded in 1976 at via Beato Angelico 18 in Rome, by Carla Accardi, Nilde Carabba, Franca Chiabra, Anna Maria Colucci, Regina Della Noce, Nedda Guidi, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro, and Silvia Truppi. Its overall objective was to support the work of living women artists by means of regular exhibitions, while also conducting and sharing research about Italian women artists from the past, such as Artemisia Gentileschi, Elisabetta Sirani, and Regina Bracchi, through the so-called *mostre-ricerca* (research-exhibitions), claiming a place for women in Art History and tracing a feminine genealogy to ground their own practices²⁴.

The curatorial practice of the cooperative was collaborative and non-hierarchical, based on collective decision-making processes involving the entire group at all times. This approach was rendered manifest by means of typography in what is commonly considered to be an important trademark for an artist: the signature.

Every invitation card and leaflet issued by the cooperative included the names of the 11 members in alphabetical order, with no capitals, spaces or punctuation marks in between, merged into a single illegible word. This simple yet meaningful gesture set out the group's political stance.

As mentioned, the use of lowercase letters refers to a long tradition of anti-hierarchical writing, patented by the avant-garde as a declaration of disinterest for the degree or role of importance. By aligning itself with this position, the cooperative asserted its anti-authoritarian posture and

dismissed the aura of prestige that, according to Carla Accardi, allegedly cloaked the masculine creative gesture, no matter how trivial or banal. "Art has always been the realm of man. As soon as we enter this masculine field of creativity, we feel the need to dispel all the prestige that surrounds it and that has made it inaccessible," the artist told the (former) art critic Carla Lonzi back in 1966²⁵, in a conversation published on *Marcatré* (LONZI 2012, 477. Translation from Italian by the author). Moreover, by reducing the plurality of names to a single word and a very long signature, the group expressed its anti-individualist approach and the programmatic intent to build a collective subject. That is, a subject coming together in the rejection of the logic of competitiveness according to which the patriarchal art system operated²⁶, along with the mechanisms of commodification at work in the art market, where the Author's name and signature are essential factors in the value production process (DREW 2007, 97–98). Authorship and the dynamics of recognition and valorisation it entails were hindered by means of illegibility. So too was the concept of uniqueness, to which authorship is inextricably bound and which is instrumental in the cultural myth of the creative Genius, legitimising the work of some while arbitrarily dismissing that of others.

The collective, lowercase, illegible signature thus posed a challenge not only to the power relations and economic mechanisms scaffolding the system of institutionalised art and culture, but also to the ideological and epistemological foundations underlying it – two structures that interpenetrate and feed one another. To deconstruct such foundations was the cooperative's ultimate goal, as it was

supremacy. Institutionalised religions have been its firmest pedestal. And the concept of 'genius' has constituted its unattainable step". Rivolta Femminile, "Manifesto di Rivolta Femminile," 16. The reflection on the division of roles implied by the creative process, opposing the creative genius of the man-subject (the artist) to the woman-object (the muse, the model, the ideal spectator), kept occupying Carla Lonzi throughout the 1970s, culminating in her work *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra* (Milan: Scritti di Rivolta Femminile, 1980). Among other women deconstructing the Genius's cultural myth within the Italian framework, it feels important to indicate the work of the editors of *effe* (Grazia Francescato et al., "Creatività. Riscopriamola insieme," *effe* II, no. 7/8 (1974): 7), the art historian Maria Grazia Paolini (Maria Grazia Paolini, "Note della storica dell'arte," *DWF*, no. 4 (1976): 158–168), and the already mentioned Cloti Ricciardi (Cloti Ricciardi, "Ma il genio chi è?," *effe* II, no. 7/8 (1974): 11; "8 marzo: vi aspettiamo!," *effe* III, no. 2 (1975): 23; "...e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!!," *effe* III, no. 6/7 (1975): 24–25. In more recent studies, Zapperi returns to the question, providing an outline of other myths supporting creativity, for which I refer the reader to Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, 240–245. Translations from Italian by the author.

¹⁵ For more on the encounter between feminism and the canon in relation to the discipline of Art History, I also refer the reader to Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London & New York: Routledge, 1999).

¹⁶ The Movimento Femminista Romano di Via Pompeo Magno, mostly just called Collettivo Pompeo Magno, derives from the pre-existing Collettivo Lotta Femminista, which abandoned its first venue and name in 1973 with the arrival of women from MLD and FILF (Italian Women's Liberation Front) who disagreed with the non-separatist practices of their respective organisations. The appellation Pompeo Magno comes from the name of the street where the collective's weekly meetings were held. This naming practice followed a widespread trend among the feminist collectives of the time, as Andrea Hajek points out: "Initially, the various groups met up in women's homes and, in doing so, adopted the name of the street where the meetings took place". Andrea Hajek, "A Room of One's Own. Feminist Intersections between Space, Women's Writing and Radical Bookselling in Milan (1968–1986)," *Taylor & Francis Journal (Italian Studies)*, 73, 1 (2017): 88–89.

¹⁷ Many interest grounds were created under the Collettivo Pompeo Magno and then gave rise to other groups or collectives: the Gruppo scuola (School Group), which organised interventions in schools; the Gruppo di San

– to different extents – for the third and last collective this article will discuss: Rivolta Femminile.

Rivolta Femminile

Rivolta Femminile was a neo-feminist women-only collective founded in Rome in the summer of 1970 by artist Carla Accardi, journalist and activist Elvira Banotti, and former art critic Carla Lonzi. Its goals were to raise awareness among women and disrupt existing sociocultural roles that were arbitrarily distributed on the basis of gender both in the public sphere and in the household. Rivolta Femminile fought not for equality and emancipation, but rather for women's liberation from objectifying positions and for the emergence of a female autonomous subject – what Carla Lonzi called *soggetto imprevisto* (unexpected subject). The collective refused to adhere to existing cultural, epistemic, and aesthetic models, which they deemed to be overly embedded within the patriarchal order to be capable of authentic change. Instead, the women of Rivolta Femminile aimed to undo institutionalised culture and shift to another plane of existence. That would be the site where one could reimagine culture from a gendered perspective (BOCCIA 2014, 88–89). To these ends, they devoted themselves to the *pratica della relazione tra donne* (practice of relationships between women) and to *autocoscienza*, practised in oral and written form in separatist settings.

Autocoscienza can be described as an Italian inflection of the feminist exercise of consciousness-raising that took hold across the USA in the 1960s and 70s. It consisted of a dialogical practice involving small groups of women who met and talked together about topics they established at the beginning of every session. The debated subjects ranged from excerpts of everyday life – marriage, abortion, sexuality, culture and education, the household and housework, etc. – to autobiographical accounts of traumatic events, such as rape and other forms of violence and abuse.

There were two main outcomes of *autocoscienza*. Firstly, by sharing accounts of their lived experiences with the group, women would figure out the commonality of what they believed to be personal or private. In doing so, they discovered that their oppression did not depend on themselves alone,

as individuals, but rather on wider sociocultural, political, and historical constructs that encompassed society at large. The mechanisms of a shared oppression based on gender were exposed, together with the systemic and systematic nature of the violence to which they were daily subjected²⁷. Once the reflections emerged during *autocoscienza* were processed collectively, they ended up informing both Rivolta Femminile's political and theoretical production, and the artistic production of some of the artists who were part of the group. Works such as *Mount of Venus* (1971), *Mount of Venus and Beyond* (1971) and the artist book *Per una espressione nuova / Towards New Expression* (1974) by Suzanne Santoro seem to have emerged from the artist's *autocoscienza* and the discussions held within the group²⁸. The same could be said of Carla Accardi's *Origine* (Origin) (1976), which is considered to be her most explicitly feminist work, as it deals with the retrieval of a feminine genealogy and the figure of the mother – topics frequently addressed in *autocoscienza* sessions²⁹. These works seem to demonstrate the importance of *autocoscienza* for the development of certain creative processes and artistic productions, a hypothesis also confirmed beyond the circle of Rivolta Femminile³⁰. Cloti Ricciardi, for instance, in describing the creative process leading to the work *Expertise* (1972), writes: “Certainly, feminist *autocoscienza* played a role in the production of works of this kind. [...] For us, the reflection on what we lived was constant. *Autocoscienza* led us to be analytical; the relationship between words and images was fundamental, a daily reflection” (SERAVALLI 2013, 234–238. Translation from Italian by the author).

Lorenzo which distributed surveys on contraception; the Gruppo giuridico (Law Group), which in 1974 worked on abortion and family law; the Gruppo Teatro Le streghe (The Witches Theatre Group); and the Gruppo psicoanalisi (Psychoanalysis Group). For more on the collective's activities, I refer the reader to <http://www.herstory.it/movimento-femminista-romano>, consulted on May 20, 2020.

¹⁸ Cloti Ricciardi (b. 1939) began practising as a visual artist at the age of 18, operating in the field of environmental art and art design (*arte progettuale*, in Italian). Her work was recognised and praised early on by critics including Achille Bonito Oliva, who covered her installation *Respiro* at the Teatro La Fede, Rome, in 1968 and the Modern Art Agency in Naples in 1969. The precocious frequentation of feminism soon led the artist to become partially estranged from the artistic framework in favour of an almost total adherence to political commitment. From the 1980s on, Ricciardi's work continuously featured in exhibitions. Marta Seravalli, “Intervista a Cloti Ricciardi (Roma, 15 febbraio 2011)” in *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, 233–239; Achille Bonito Oliva, “Cloti Ricciardi. Respiro,” *Marcatré* no. 43, 44, 45 (1968): 248–251; Simonetta Lux and Stella Santacatterina, *Cloti Ricciardi* (Rome: Gangemi Editore, 2004).

¹⁹ A concern shared by many women at the time, as the words of Rivolta Femminile reveal: “We have become aware that in the patriarchal world, that is, in the world made by men and for men, creativity, which is a liberating practice, is implemented by men. The woman, being a subsidiary human being, is denied any intervention that implies the recognition of her as a subject: no liberation is foreseen for her”. Rivolta Femminile, “Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile” in *Sputiamo su Hegel, La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, ed. Carla Lonzi and Rivolta Femminile (Milan: Scritti di Rivolta Femminile, 1977), 63. Translation from Italian by the author.

²⁰ The magazine *effe*, founded in Rome in February 1973 as a women's counter-information platform, was the main organ for spreading feminist thinking and coordinating the political struggle on the national level. Born within the cultural association La Maddalena in Rome, its editorial group was composed, among others, by Gabriella Parca, Adele Cambria, Vanna Vannuccini, and Grazia Francescato, with the collaboration of the artist Cloti Ricciardi, who used to meet on Sundays in the editorial office of Piazza Campo Marzio 7. The magazine declared itself to be explicitly feminist and was unique in being sold from newsstands like any other newspaper. For more on *effe*'s editorial activities, I refer the reader to <http://ef-ferivistafemminista.it/>, consulted on May 20th, 2020.

²¹ Bauhaus, to name one example, notoriously advocated for the exclusive employment of lowercase letters as a

Secondly, by practising *autoscienza* together, women would undergo a process of subjectivation enabled by the reciprocal recognition of one another as subjects or active agents³¹. This felt as unprecedented, as previously women had generally been confined to objectifying roles and positions both in society and in the household not being granted the status of subjects. From a neo-feminist perspective, this is why the collective approach was essential to women. On an operative level, it was easier to face certain challenges and come up with solutions by acting as a group, given the strategic advantages of the collaborative *modus operandi*. On a conceptual and political level, creating group subjects was a necessity, as their process of subjectivation could only take place within a relational dimension, in the in-betweens and interstitial spaces of inter-subjectivity³².

The three approaches in comparison

By shedding light on the experiences of Collettivo di via Pompeo Magno, Cooperativa di via del Beato Angelico, and Rivolta Femminile, this article contributed to uncover the nexus between feminism and art-making in 1970s Italy. At the same time, it has provided three examples of the different approaches and modes in which this combination occurred within the political and cultural practices of women-only collectives active at the time.

Collettivo Pompeo Magno often employed art and creativity as expressive tools in support of its struggle, with the purpose of conveying its political message and making the greatest number of women aware of their shared condition of oppression. The squares and streets of Rome, theatres and schools, and, occasionally, institutional spaces devoted to art, became the stage upon which the collective performed its political agenda, which targeted society at large. In other terms, public space was designated as the arena of its feminist militancy, while visual means were mostly employed as operative instruments, rather than constituting the group's primary concern.

By contrast, the Cooperativa di via del Beato Angelico focused on creativity and made the art establishment its main target. The cooperative's declared intent was to intervene in

the field of institutional art and culture and transform it from within by situating its practices in the hybrid art space founded in Rome, at via Beato Angelico 18. This space worked alternately as an intimate hub where the cooperative could meet, conduct research, and discuss its plans in private, and as an exhibition space open to the public. In this way, the cooperative attempted to undo women's exclusion from the artistic field and from Art History both by exhibiting the work of its members and by making and sharing research on the work of women artists from the past.

The third approach presented in the article seems to counter the second one. In fact, Rivolta Femminile would not seek to add the names of forgotten women to a "ready-made history", but rather to redefine history itself from a gendered perspective – a position recently discussed by Giovanna Zapperi, on the basis of Griselda Pollock's theories³³. According to Carla Lonzi, in a system deemed to be overly entangled with the patriarchal order, it was not actually possible to foster any meaningful change from within. On the contrary, it was necessary to dismantle and dismiss that very system, along with its ideological and epistemological foundations, and to transpose oneself to another plane, from where one could reimagine an entirely different culture. All this would be done mainly by means of *autoscienza*, practised within the intimate separatist settings of private studios and apartments. The act of publishing via the autonomous publishing house Scritti di Rivolta Femminile constituted the group's sole public interface.

The radicality of Carla Lonzi's rejection of the art establishment and culture at large resulted in the disaffection and detachment of

matter of functionality and rejection of decoration, but also as a declaration of disinterest in the degree or role of importance.

²² This anti-authoritarian strategy also pertained to other cultural producers operating in Rome at the time, alongside the rise of feminist thinking. Reading the book *La Città Frontale* by artist Pietro Consagra (1969), one frequently encounters the word *Potere* (but also *Razionalismo*, *Architettura*, *Collezionismo*, etc.) categorically spelled with a capital P. Pietro Consagra, *La Città Frontale* (Bari: De Donato Editore, 1969). It is no coincidence that Consagra had been working alongside Accardi in Gruppo Forma 1 for many years and was in a relationship with Lonzi at the time. Over the same years, the lowercase policy was adopted by other anti-authoritarian and feminist thinkers from different socio-political and geographical contexts. A meaningful example I feel compelled to mention is that of bell hooks, who has been so committed to her decision to lowercase her own name (in order to differentiate it from her grandmother's, among other reasons), that the Chicago Manual of Style reports it with no capital letters today.

²³ Carla Accardi (1924–2014) was an established visual artist who had been a member of Gruppo Forma 1 with Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, and Giulio Turcato since 1947, and who had presented her work in a considerable number of institutional exhibitions, including a solo show at the 1964 Venice Biennale. This all occurred before she joined Rivolta Femminile from 1970 to 1974, and then the Cooperativa di Via del Beato Angelico di Roma 1976 to 1978, as discussed in this article.

²⁴ For an extensive study of the Cooperativa di via del Beato Angelico and its practice, I refer the reader to Katia Almerini, *Arte e femminismo nell'Italia degli anni '70. Il caso della cooperativa del Beato Angelico* (Rome: Università Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2008).

²⁵ Carla Lonzi (1931–1982) has been an Italian poet, art critic, writer, and feminist thinker. She co-founded Rivolta Femminile with Accardi and Banotti in 1970, after a decade spent at the heart of the Italian art scene, as a critic and curator. The first *Manifesto di Rivolta Femminile*, written and issued in the spring of the same year, marked a definitive break with the art world, which Lonzi left for good to dedicate herself entirely to feminism. Carla Lonzi is today recognized to be one of the most influential voices of Italian neo-feminism and the *pensiero della differenza* (theory of sexual difference), which was one of the currents of feminist thought to emerge in the 1970s.

²⁶ A rejection already expressed by Accardi and her fellows in the first *Manifesto di Rivolta Femminile*: "We detest the mechanisms of competitiveness and the blackmail exercised in the world by the hegemony of efficiency".

some of the artists who had been active in Rivolta Femminile since the beginning, Carla Accardi included, causing them to leave the group in 1974. Nevertheless, the collective practices and reflections that emerged from Rivolta Femminile seem to have nourished the artistic practices of its members. Moreover, despite appearances, creativity remained at the center of Carla Lonzi's concerns throughout her life, as one can infer by reading her diary, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* (1978) and her last book *Vai Pure. Dialogo con Pietro Consagra* (1980).

The analysis and comparison of the three collectives' approaches to art and culture reveal fundamental differences, making their positions irreconcilable. However, it is possible to pinpoint a common trait: the crucial role of togetherness as the sine qua non for grounding their thinking and actions, as well as for shaping a form of art-making beyond the canon.

Conclusions

The epistemic process initiated within the framework of *b-side feminism: a transcription marathon* led us to confront a form of embodied and situated knowledge that did not come from textbooks or abstract sets of precepts passed on by the Academy, but rather from contingency and material conditions. A form of knowledge emerging from the lived experiences of women operating at the margins of culture and society. A form of knowledge long silenced and neglected through the narratives of the capital-H History of art and culture, and that felt urgent to unearth and share.

The quest that this project set me upon led me to think through the experience of Rivolta Femminile and, subsequently, on those of Cooperativa di via del Beato Angelico and Collettivo di via Pompeo Magno, among others. By reflecting on the legacy of these three women-only collective bodies formed against the sociocultural and artistic landscape of 1970s Italy, I could understand the meaning and the historical necessity of group-making for women, as well as the constant reckoning between feminist thinking and institutionalised art and culture occurring within that context. By unearthing a set of practices and methodologies generated at the intersection of art-making and feminist politics, my

research questioned the widespread belief in the historical irreconcilability of the two. At the same time, it demonstrated the centrality of collectivity and relationships in women's creative processes, as well as in their subjectivation. Ultimately, it laid the groundwork for tracing a genealogy that is yet to be expanded further. The quest is far from over.

BIBLIOGRAPHY

- ACCARDI, CARLA, and CARLA LONZI. 1966. "Discorsi: Carla Lonzi e Carla Accardi". *Marcatré* 23-25: 193-197.
- ALMERINI, KATIA. 2008. *Arte e femminismo nell'Italia degli anni '70. Il caso della cooperativa del Beato Angelico*. Rome: Università Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- BOCCIA, MARIA LUISA. 2014. *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*, Rome: Ediesse.
- BREMER, MARIA. 2019. "'From Woman to Woman.' Exhibiting Genealogy - Carla Accardi's Origine, 1976". *Palinsesti*, 8: 95-106.
- BUSSONI, ILARIA, and RAFFAELLA PERNA. 2014. *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*. Rome: DeriveApprodi.
- CALABRÒ, ANNA RITA, and LAURA GRASSO. 2004. *Dal movimento femminista al femminismo diffuso: storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*. Milan: Franco Angeli/Fondazione Elvira Badaracco.
- CASAVECCHIA, BARBARA. 2016. "Taci, anzi parla". *South as a state of mind* 7, 2.
- CONSAGRA, PIETRO. 1969. *La Città Frontale*. Bari: De Donato Editore.
- COZZI, LESLIE. 2011. "Spaces of self-consciousness. Carla Accardi's environments and the rise of Italian feminism". *Women & Performance. A journal of feminist theory* vol. 21, 1.
- DREW, JESSE. 2007. "The Collective Camcorder in Art and Activism". In *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, edited by Blake Stimson and Gregory Sholette, 95-113. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ELLENA, LILIANA. 2011. "Carla Lonzi e il neofemminismo radicale degli anni 70: disfare la cultura, disfare la politica". In *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, edited by Lara Conte, Vinzia Fiorino and Vanessa Martini, 128. Pisa: Edizioni ETS.

Rivolta Femminile, "Manifesto di Rivolta Femminile," 15. Translation from Italian by the author.

²⁷ While Carla Lonzi writes extensively on the second result of *autocoscienza*, introduced later in the present article, my understanding of its first function and the direct effects of such practice comes from the American context. In this regard, I refer the reader to Faith Wilding's report of her experience at the FAP and in the framework of *Womanhouse* (Los Angeles, 1971-1972), and notably to her essay "The Feminist Art Programs at FRESNO and CalArts, 1970-75," in *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, eds. Norma Broude and Mary D. Garrard (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994), 35.

²⁸ As Suzanne Santoro testifies, sexuality and female orgasm were two central themes in the group meetings, widely discussed in the *autocoscienza* sessions before becoming the object of theoretical elaboration. Marta Seravalli, "Intervista a Suzanne Santoro (Capranica, 9 dicembre 2010)," in Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, 218-219. In particular, as Liliana Ellena and Giovanna Zapperi have argued, the artist book *Per una espressione nuova / Towards new expression* seems to constitute the visual response to *La donna clitoridea e la donna vaginale*, written by Carla Lonzi in 1971, putting in formal and figurative terms the question of women's sexual autonomy and the representation — both visual and symbolic — of the female sex. Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, 202; and Liliana Ellena, "Carla Lonzi e il neofemminismo radicale degli anni 70: disfare la cultura, disfare la politica," in *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, eds. Lara Conte, Vinzia Fiorino, Vanessa Martini (Pisa: Edizioni ETS, 2011), 128.

²⁹ Actually, *Origine* was produced and displayed only in 1976, at the Cooperativa di via del Beato Angelico, about two years after Accardi had left Rivolta Femminile for good. However, the work shows a deep concern for topics frequently discussed in *autocoscienza* sessions, which is why it may be connected to the artist's previous experience within Rivolta Femminile.

³⁰ This was true even beyond the Italian context, as can be inferred from Faith Wilding's testimony: "During the first six weeks [of the Fresno Feminist Art Program] we met in each other's houses for consciousness-raising, reading, discussion and sharing our first art pieces. Once, after an emotional consciousness-raising session about street harassment, Chicago suggested we make a piece in response. [...] We came back the next week with poems, scripts, drawings, photos and performance ideas". And again, "By fortuitous accident, it seemed, we had stumbled on a way of working: using consciousness-raising to elicit content, we then worked in any medium or mixture

- FRANCESCATO, GRAZIA ET AL. 1974. "Creatività. Riscopriamola insieme". *Effe* II, 7/8: 7.
- HAJEK, ANDREA. 2017. "A Room of One's Own. Feminist Intersections between Space, Women's Writing and Radical Bookselling in Milan (1968-1986)". *Taylor & Francis Journal (Italian Studies)*, 73, 1: 88-89.
- LONZI, CARLA. 1977. "La donna clitoridea e la donna vaginale" (1971). In *Sputiamo su Hegel, La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, edited by Carla Lonzi and Rivolta Femminile, 77-140. Milan: Scritti di Rivolta Femminile.
- 1978. *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*. Milan: Scritti di Rivolta Femminile.
- 1980. *Vai Pure. Dialogo con Pietro Consagra*. Milan: Scritti di Rivolta Femminile.
- 2012. *Scritti sull'arte*, edited by Lara Conte, Laura Iamurri and Vanessa Martini. Milan: Et al. Edizioni.
- LUSSANA, FIAMMA. 2012. *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*. Rome: Carocci.
- LUX, SIMONETTA, and SANTACATTERINA, STELLA. 2004. *Cloti Ricciardi*. Rome: Gangemi Editore.
- MILAN WOMEN'S BOOKSTORE COLLECTIVE. 1990. *Sexual Difference: A Theory of Social-Symbolic Practice*. Translated by Patricia Cicogna and Teresa De Lauretis. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- NOCHLIN, LINDA. 1971. "Why Have There Been No Great Women Artists?". In *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, edited by Vivian Gornick and Barbara Moran. New York: Basic Books.
- OLIVA, ACHILLE BONITO, 1968. "Cloti Ricciardi. Respiro". *Marcatré* 43, 44, 45: 248-251.
- PAOLINI, MARIA GRAZIA. 1976. "Note della storica dell'arte". *DWF* 4: 158-168.
- PARKER, ROZSIKA, and GRISELDA POLLOCK. 2013. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.
- PICCONE STELLA, SIMONETTA. 1993. *La prima generazione. Ragazzi e ragazze nel miracolo economico*. Milan: Franco Angeli.
- POLLOCK, GRISELDA. 1999. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London & New York: Routledge
- 2007. *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space, and the Archive*. London & New York: Routledge.
- RICCIARDI, CLOTI. 1974. "Ma il genio chi è?". *Effe* II, 7/8: 11.
- 1975. "8 marzo: vi aspettiamo!". *Effe* III, 2: 23.
- 1975. "...e-to-cche-re-bbe-pre-ci-sa-me-nte-a-TE!". *Effe* III, 6/7: 24-25.
- Rivolta Femminile*. 1977. "Manifesto di Rivolta Femminile" (1970). In *Sputiamo su Hegel, La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, edited by Carla Lonzi and Rivolta Femminile. Milan: Scritti di Rivolta Femminile.
- 1977. "Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile" (1971). In *Sputiamo su Hegel, La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, edited by Carla Lonzi and Rivolta Femminile, 63-65. Milan: Scritti di Rivolta Femminile.
- 1977. "Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi" (1972). In *Sputiamo su Hegel, La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, edited by Carla Lonzi and Rivolta Femminile, 146-147. Milan: Scritti di Rivolta Femminile.
- ROSSI-DORIA, ANNA. 2007. *Dare forma al silenzio*. Rome: Viella.
- Santoro, Suzanne. 1974. *Per una espressione nuova / Towards New Expression*. Rome: Rivolta Femminile.
- SERAVALLI, MARTA. 2013. *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*. Rome: Biblink editori.
- 2013. "Intervista a Suzanne Santoro (Capranica, 9 dicembre 2010)". In *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, 217-224. Rome: Biblink editori.
- 2013. "Intervista a Cloti Ricciardi (Roma, 15 febbraio 2011)". In *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, 233-239. Rome: Biblink editori.
- SPAGNOLETTI, ROSALBA. 1971. *I movimenti femministi in Italia*. Rome: Savelli.
- VENTRELLA, FRANCESCO, and GIOVANNA ZAPPERI. 2020. *Feminism and Art in Postwar Italy: The Legacy of Carla Lonzi*. London: Bloomsbury.
- WILDING, FAITH. 1994. "The Feminist Art Programs at FRESNO and CalArts, 1970-75". In *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, edited by Norma Broude and Mary D. Garrard, 35-38. New York: Harry N. Abrams Inc.
- ZAPPERI, GIOVANNA. 2012. "L'autoportrait d'une femme". In *Autoportrait*, Carla Lonzi, 7-35. Translated by Marie-Ange Maire-Vigueur. Paris: JRP|Ringier.
- 2014. *L'artista è una donna. La modernità di Marcel Duchamp*. Translated by Giovanna Zapperi. Verona: Ombre corte.
- 2015. "Il tempo del femminismo. Soggettività e storia in Carla Lonzi". *Studi culturali*, 1: 63-82.
- 2017. "Challenging Feminist Art History. Carla Lonzi's Divergent Paths". In *Feminism and Art History Now. Radical Critiques of Theory and Practice*, edited by Victoria Horne and Lara Perry. London: I.B. Tauris.
- 2017. *Carla Lonzi. Un'arte della vita*. Rome: DeriveApprodi.

of media – including performance, roleplaying, conceptual- and text-based art, and other non-traditional tools – to reveal our hidden histories". Faith Wilding, "The Feminist Art Programs at FRESNO and CalArts, 1970-75," 34.

³¹ This concept was expanded upon and repeatedly stressed by Carla Lonzi throughout her work, both in her theoretical and political writings and in her diary, which opens with the following theory: "August 1-4. Macari (Trapani). Another woman, a clitoral, recognised me as a woman, a clitoral, while I recognised her in the same terms. [...] I manifested myself in feminism because of the sudden intuition that the unrecognised nothingness I had taken refuge in before was now revealed as the new field of woman's subjectivity. But recognition, from which the subject originates while expressing another subject who can be recognised in turn, was the operation that brought my process to the goal of self-consciousness (*autocoscienza*). She also writes, "I have made self-consciousness possible for her [Sara a.k.a. Ritva Raitsalo] and she makes it possible for me in this identification between clitorals as new women. [...] This is the recognition for which we reciprocally become subjects, in the act itself, that is to say, de facto and no longer only in intentions". Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* (Milan: Scritti di Rivolta Femminile, 1978), 13-14. Translations from Italian by the author.

³² Picking up on the theories of Carla Lonzi and Rivolta Femminile's, for women the process of subjectivation isn't a given. It is something to be attained and must be attained in common, as one cannot become a subject alone. The process of becoming-subject depends on reciprocity and mutual recognition, in that it requires two subjects to recognise each other as such. For that reason, relationships are considered to be essential in the process of subjectivation for women, on the condition that such ties are not hierarchical and do not obey the logic of functionality. For further reflections on the specific function of group-making and the practice of relationships and *autocoscienza*, I refer the reader to Rivolta Femminile, "Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi," 141-147. For more on the process of subjectivation through relations between women, I refer the reader to Maria Luisa Boccia, *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita* (Rome: Ediesse, 2014).

³³ Giovanna Zapperi, "L'autoportrait d'une femme," in Carla Lonzi, *Autoportrait*, trans. Marie-Ange Maire-Vigueur (Paris: JRP|Ringier, 2012), 10; and Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space, and the Archive* (London & New York: Routledge, 2007), 9-25.

**ENSAIO AUDIOVISUAL A
PARTIR DA CONFERÊNCIA
PERFORMATIVA
GIRLSCHOOL: PROCESSO
E PRÁTICA DO COLECTIVO
GIRLSCHOOL**

ALICE GEIRINHAS

CIEBA/FBAUL/ CEIS 20/UC

SUSANA MENDES SILVA

DPAO/UEVORA/ CEIS 20/UC

PEER REVIEWERS

GIULIA LAMONI

IHA/NOVA FCSH

MARGARIDA BRITO ALVES

IHA/NOVA FCSH



clique no botão direito do rato e seleccionar 'desactivar o conteúdo' para suspender a reprodução do vídeo

Saída de palco da conferencista anterior, a Camilla Paolino, que apresentou a interessantíssima comunicação "Mapeando a genealogia do pensamento colectivo e impulsionado pela arte na história do neo-feminismo italiano".

A sala do pequeno auditório é escurecida.

Começa o vídeo "C'mon let's go" das Girlschool, com a música bem alta, enquanto isso entramos em palco, mudamos subtilmente a posição das últimas duas cadeiras e instalamo-nos.

Uma vez sentadas, esperamos um pouco, termina o vídeo e começa o slideshow.

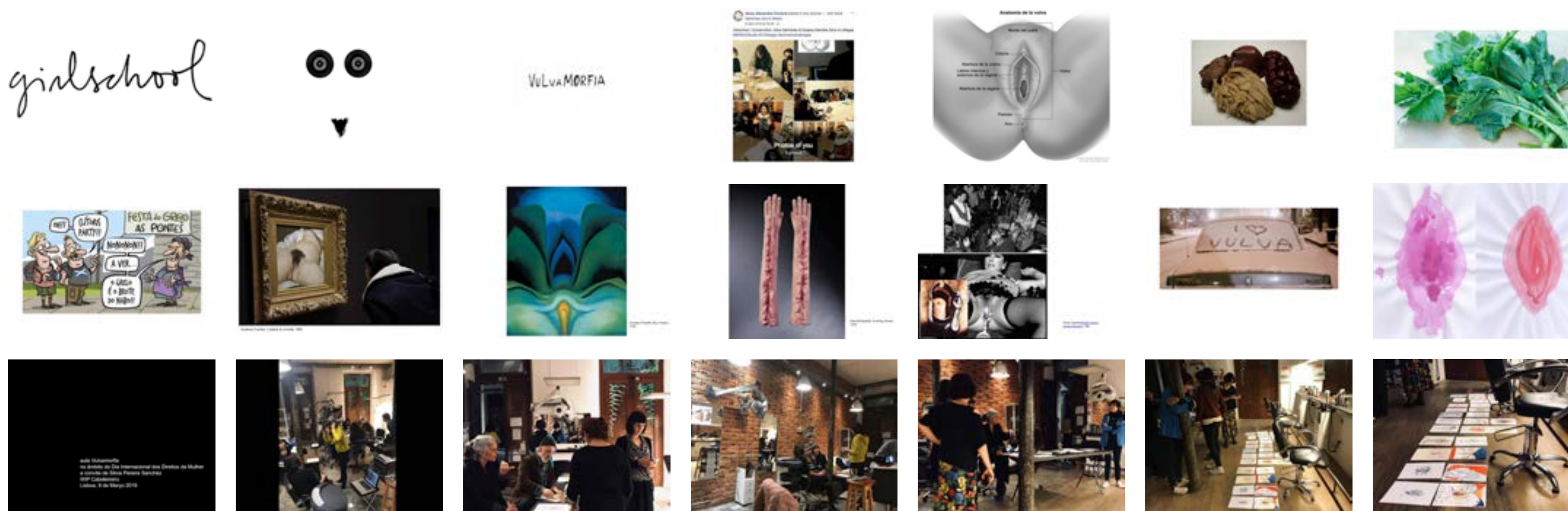
Acendem-se apenas os projectores que nos iluminam

i
INDEX

E
EDITORIAL

d
DOSSIER

PRINT



Introdução

SUSANA: Boa tarde! Nós somos a Girlschool: Alice Geirinhas e Susana Mendes Silva.

A Girlschool é um espaço de liberdade, uma escola sobre o belo, sem propinas nem créditos, um espaço inclusivo e igualitário.

Começámos, em 2016, com um projecto de aulas performativas sobre temas ligados à arte e à sexualidade.

ALICE: Desde então já apresentámos as nossas aulas no âmbito de várias exposições, festivais e na Rádio Quântica; editámos um fanzine, uma t-shirt e temos colaborado em exposições colectivas e publicações.

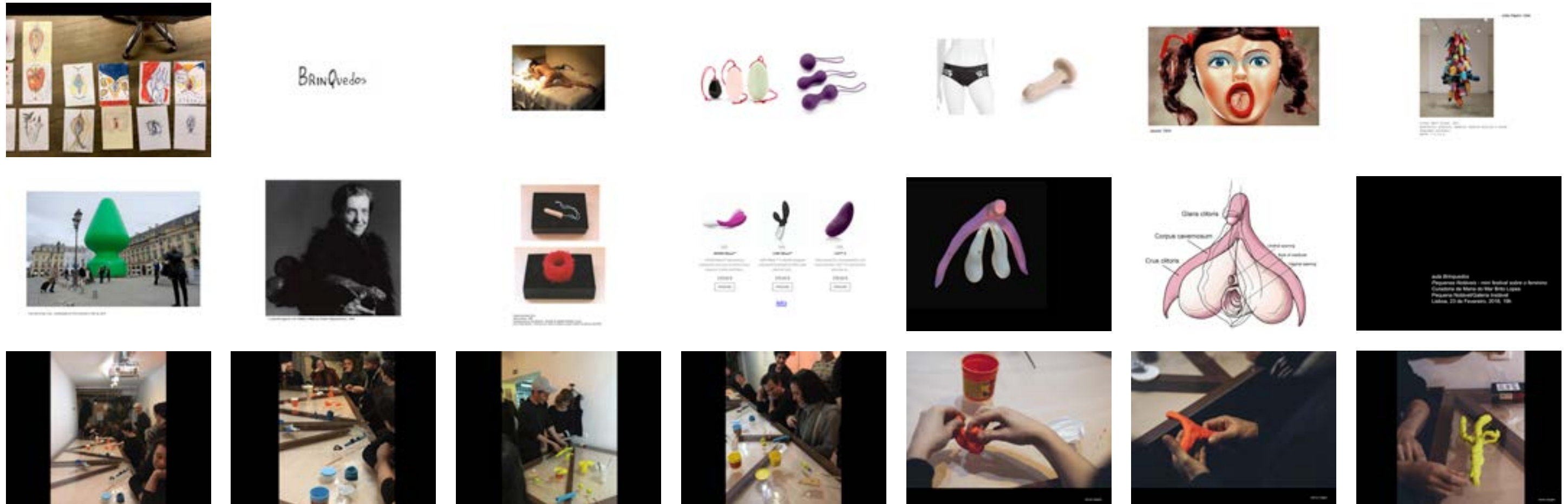
SUSANA: O nosso colectivo é uma homenagem às *Girlschool*, uma banda hardrock do sul de Londres formada em 1978 por Kim Mcauliffe, Enid Williams, Denise Dufort e Kelly Johnson.

ALICE: Nas nossas aulas há sempre uma mesa comum, um projector de vídeo, material de trabalho e vinho (ou moscatel se for à tarde).

Dado que cada uma tem uma prática artística autónoma queremos explorar o que nos liga e como operamos enquanto colectivo.

Assim pedimos a um conjunto de pessoas e colectivos para nos fazerem perguntas que permitissem revelar o processo de trabalho da *Girlschool*.





Perguntas e respostas

Atrás de nós continua a passar o slideshow com imagens das várias aulas e actividades da Girlschool. A Susana pega no telemóvel. Coloca-o junto ao seu microfone e Alice anuncia:



clique no botão direito do rato e seleccionar 'desactivar o conteúdo' para suspender a reprodução do vídeo

JOCLÉCIO AZEVEDO, Coreógrafo e Programador:

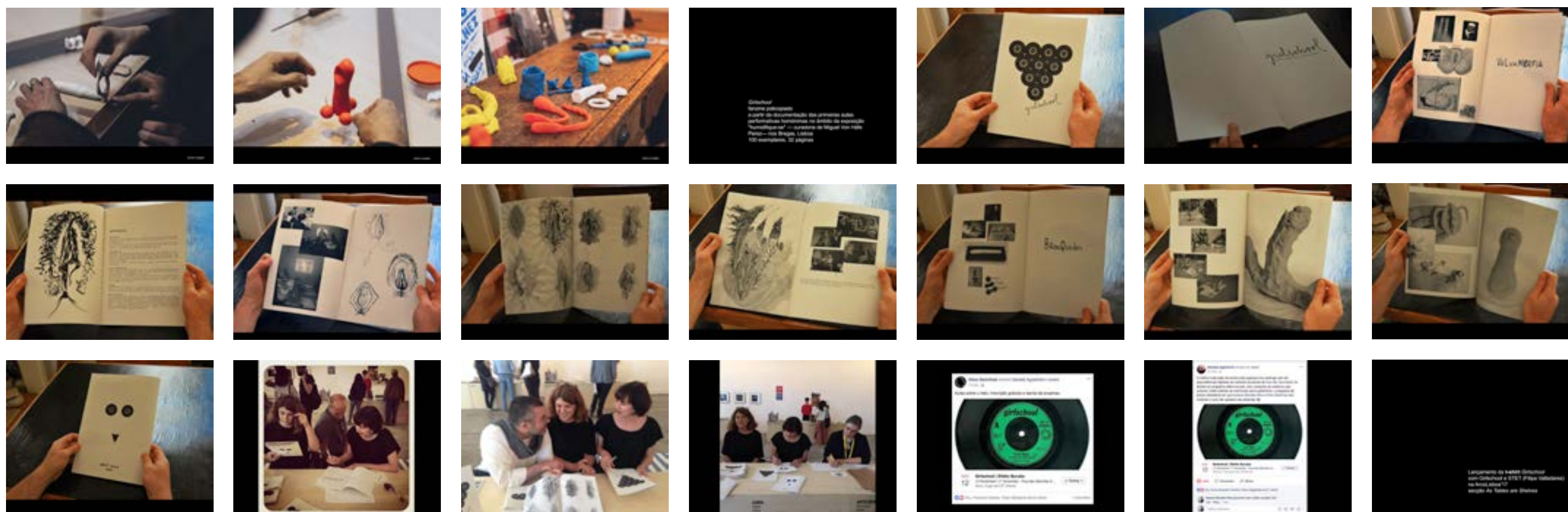
Ouve-se o ficheiro de voz previamente gravado pelo Joclécio (e assim vai acontecer com todas as perguntas daqui para a frente):

“Girlschool é um projecto que se desenha a partir de uma relação muito particular entre duas artistas. Como é que esta colaboração afectou o processo de pesquisa e os formatos de apresentação?”

GIRLSCHOOL: Conhecíamos-nos, mas devido a termos feito juntas o doutoramento no Colégio das Artes em Coimbra, vivermos nessa altura perto uma da outra, estarmos ambas solteiras e por isso com bastante disponibilidade para convivermos, criou-se uma situação de aproximação que resultou na “Girlschool”.

A partir do surgimento desse **“espaço experimental”** — que era o formato *escola* — todas as ideias para o que iríamos fazer foram muito fluídas.

A *Girlschool* forma-se em 2016, durante a exposição colectiva *Humidifique-se*, com a curadoria de Miguel Von Hafe Pérez, no espaço Bregas em Lisboa, na qual cada uma de



nós participava com obras relacionadas com sexo e erotismo, que era o tema genérico da exposição.

A partir daí, o processo artístico da *Girlschool* mimetizava a nossa amizade: reuniões de trabalho em bares glamorosos de hotéis, jantar fora, dançar.

ANA CRISTINA CACHOLA, Curadora e membro do colectivo *Pipi Colonial*:

“Porque é que encontraram necessidade que este projecto artístico-colaborativo de base feminista tivesse uma predisposição pedagógica (apesar de não se esgotar nela)?”

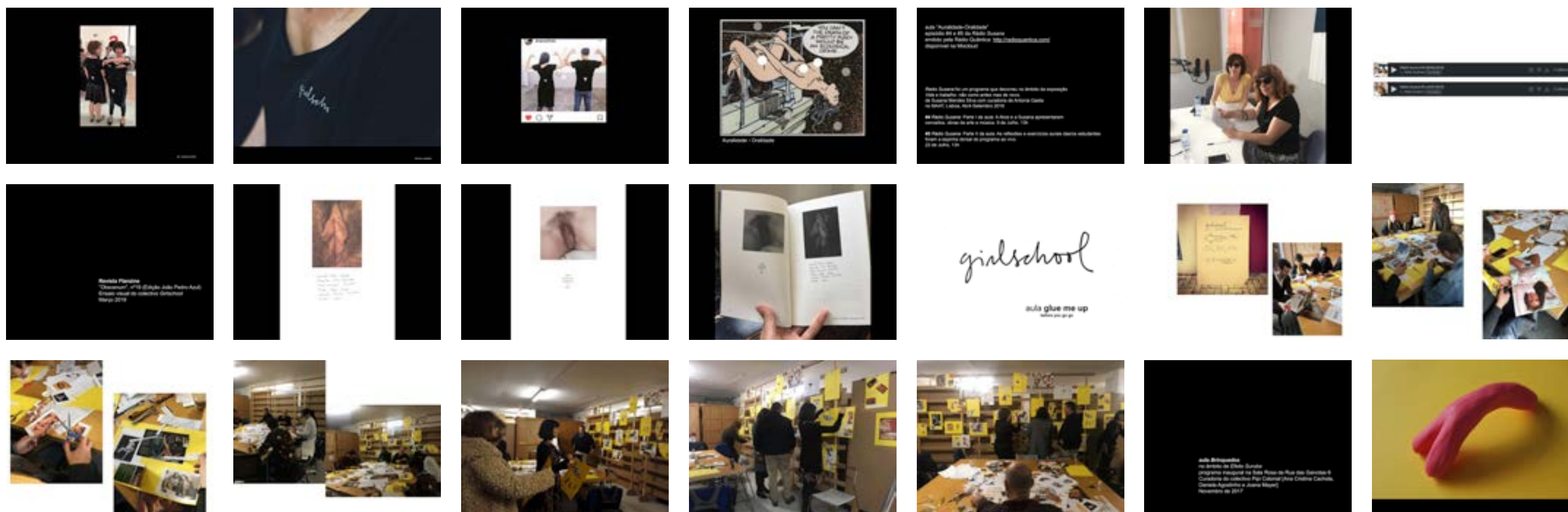
GIRLSCHOOL: A predisposição pedagógica é auto-referencial. Ambas somos artistas, professoras universitárias e feministas. As acções performativas da *Girlschool* decorrem num espaço que se pretende inclusivo, livre, onde numa forma lúdica, se aborda arte e artistas, a sexualidade, o belo e o feio, o prazer, sem dogmas.

FILIPA VALLADARES, Editora e Directora da STET:

“De que forma encaram o trabalho dos alunos, das aulas performativas, como parte do processo de co-autoria colectiva?”

Por exemplo, como funcionou a passagem das aulas performativas para o fanzine *Girlschool*, a t-shirt e o programa de rádio?”

GIRLSCHOOL: Na verdade, isto são duas perguntas! (Risos). É claro que existe sempre uma troca e uma dose de generosidade no processo de co-autoria, bem como não há uma definição rígida na relação professoras e alunas/os. Normalmente, as nossas turmas são constituídas por pessoas que vêm e que gostam de arte, o que facilita a comunicação e transforma as aulas numa troca interactiva entre nós e as/os participantes. É importante criarmos um ambiente em que há um fazer/pensar colectivo, ou seja as aulas constroem-se sempre em conjunto. Mas, também, é um ambiente onde as/os estudantes têm um nome e um rosto — não são pessoas anónimas e para além disso trazem as suas experiências e fantasias.



A passagem para o fanzine foi a resposta à pergunta: como vamos documentar o que se passou aqui? O fanzine foi lançado durante a feira ARCOLisboa 2016, incluído na programação paralela *As Tables are Shelves* na mesa da STET. No ano seguinte, foste tu Filipa, que nos desafiaste a fazer uma t-shirt! Esta acabou por ter o logótipo da *Girlschool*, na frente, posicionado sobre o coração e, na parte detrás, a imagem da contracapa do fanzine.

Pensamos que a estrutura do programa de rádio reflecte, talvez, de uma forma mais clara, o nosso processo participativo. No primeiro programa é transmitida a parte "teórica" e a apresentação do enunciado do trabalho. E o segundo é composto pelos trabalhos enviados pelos nossos/as ouvintes/participantes.

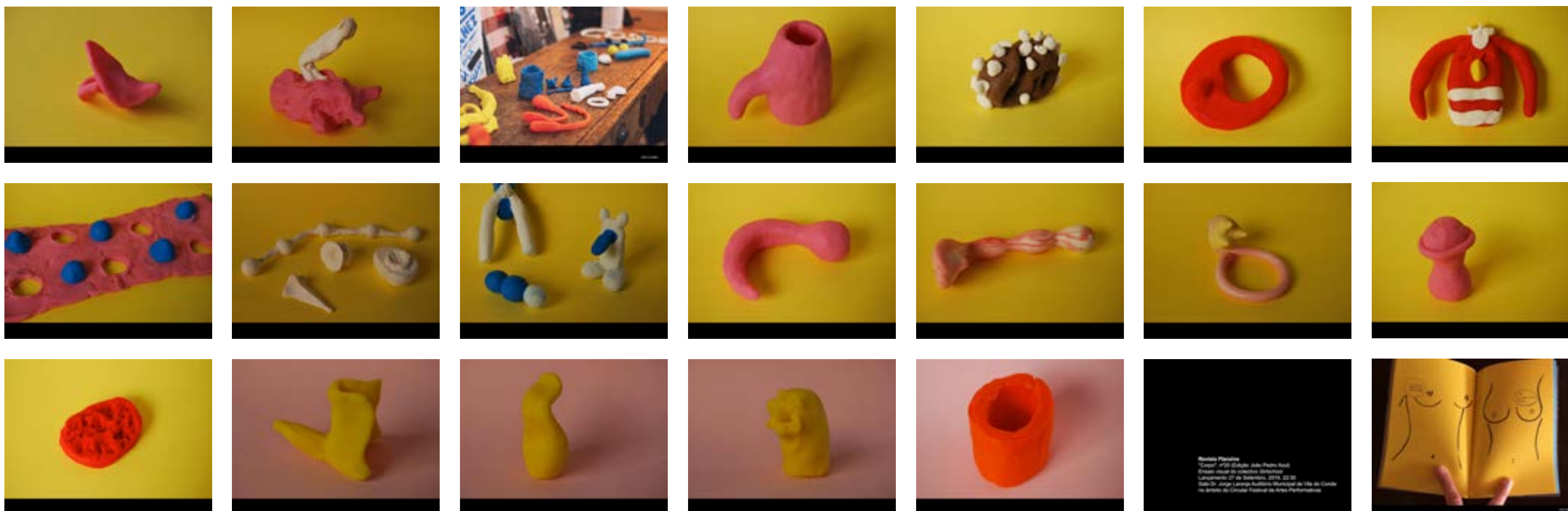
RUI MIGUEL LEITÃO FERREIRA, Artista Plástico:

“A minha aula preferida da *Girlschool* foi a dos *Brinquedos*. Para mim foi libertador fazer um objecto que fala do desejo e da fantasia de ser penetrado fisicamente numa sala de aula.

Como têm observado a participação dos alunos nas vossas sessões e qual a vossa evolução nesta viagem? Algum episódio catártico que queiram partilhar?”

ALICE: Não tenho nenhum momento catártico mas, tal como nas minhas aulas, gosto de ser surpreendida pelas/os alunas/os, do modo como respondem às minhas propostas de trabalho, re-inventando novas regras. Esse momento foste tu, Rui, quando vendaste os olhos para fazeres a colagem durante a aula *Glue me up*, que foi construída a partir do conceito *Cut up* de William Burroughs. Foi divertidíssimo e além do mais, acrescentaste uma nota disruptiva e sexy ao processo proposto. Nota máxima!

SUSANA: Para mim foi a reacção da equipa da reprografia que nos produziu o fanzine. No dia em que fui levantar as cópias, o responsável da loja disse-me: "Sabe gostámos muito da vossa publicação está muito gira! E acho que até aprendemos algumas coisas! Bom, não é que já não soubéssemos mas ficámos a ver de outro ponto de vista".



JOÃO PEDRO VALE E NUNO ALEXANDRE FERREIRA, Dupla de Artistas Plásticos e dinamizadores do Bregas:

“É preciso ter vagina para ser mulher?”

GIRLSCHOOL: Não! São mais interessantes, para nós, a vulva e o clítoris enquanto centros de prazer do que propriamente a vagina que tem, na verdade, muito menos sensibilidade. É preciso não esquecer que o *hardware* humano é todo o mesmo. Ou seja, basta pensar nas pessoas intersexo ou alterações e percepções do corpo e do prazer quando se começa a fazer terapia hormonal.

A nossa escola é um espaço inclusivo, mas, por isso mesmo, interessa-nos abordar questões de uma forma que parece ter ainda muito pouco lugar na sociedade, e de como hoje as raparigas — ou quem se identifica enquanto rapariga — sabe tão pouco sobre o seu clítoris e como ele funciona.

Antes de mais, a sexualidade está no cérebro, no coração e na pele — que é o maior órgão humano — não esquecendo a importância do cheiro [para a Alice] e da voz [para a Susana].

MARGARIDA MENDES, Curadora e Activista:

“De que forma é que os vossos workshops — que eu vejo enquanto formas colaborativas de *storytelling* — podem ser uma ferramenta activista para narrar os corpos?”

GIRLSCHOOL: O fundamental é criar formas lúdicas de expressão erótica e estética para todas as pessoas independentemente do seu género, idade, gostos eróticos, formação e sensibilidade artística, ou posição política. Cria-se um *storytelling* através de todas as narrativas. Como, por exemplo, com os *storytellings* da aula dos brinquedos onde, no final, cada pessoa partilhava com toda a sala para que serve o seu objecto e como este funcionaria. Ou então, através de expressões individuais como aconteceu na segunda sessão da aula radiofónica *Auralidade/ Oralidade* que foi apresentada na Rádio Quântica e que reunia as participações das/os nossas/os estudantes. Ou seja, essa sessão foi totalmente criada com o que entenderam acerca do tema proposto.

Acabámos por criar espaços activistas de partilha sobre arte e sexualidade onde se dá voz a corpos que procuram os prazeres de se estar viva/o.

Agora dizemos ao público que invertemos o processo e, para terminar, fizemos nós uma pergunta à Antonia Gaeta.

GIRLSCHOOL: "Como entendes o nosso processo criativo?"

ANTONIA GAETA, Curadora:

"Existe em cada prática artística uma relação entre o contexto e o modo (ou a forma) das coisas—e por coisas entendo projectos, obras, ideias, etc.

No trabalho, enquanto colectivo, das vossas aulas vocês nomeiam contextos e ao interpretar esses espaços de referência constituem o primeiro acto de uma colaboração. Ela resulta de um engajamento pessoal, intuitivo, ou ideológico, de um reposicionamento do olhar e do discurso, face a uma tradição cultural e um entendimento erróneo da sexualidade, do aparelho reprodutor feminino e do seu funcionamento *lato sensu*. A Girlschool acaba por criar o contexto e é denominador comum de três elementos, a saber: espaço, tempo, e corpo".

Final

GIRLSCHOOL: Queremos agradecer a todas e todos os participantes nas nossas aulas, a todas as pessoas que nos convidaram para os seus espaços e ateliers e a quem nos desafiou para criarmos objectos e obras para além das aulas!

Obrigada!

Ouvimos palmas.

Saída de palco.

A sala é recomposta e iluminada para a dupla Madalena Lobo Antunes e Renata Ferraz.

Nota:

Este texto foi escrito ao abrigo do Acordo Ortográfico de 1990.

Alice Geirinhas é artista plástica e professora auxiliar da FBAUL, Departamento de Desenho.

Estudou Escultura na FBAUL, mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas da FBAUP com a dissertação, *O sentir sexual da diferença: o legado de Luce Irigaray na nova subjectividade* e doutorada em Arte Contemporânea, pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra com a tese, *Como Eu Sou Assim, Mapeamento Visual na Primeira Pessoa: Documento e Índice*, sobre autobiografia visual, arte e feminismo. No campo da criação e investigação artística tem desenvolvido um corpo de trabalho a partir da teoria feminista interseccional sobre identidade, sexualidade, igualdade de género, resistência ao histórico, da ideia o pessoal é político e da poética do político.

Está representada em diversas coleções públicas e privadas e o seu trabalho é regularmente publicado em livros e revistas especializadas.

Susana Mendes Silva é artista plástica, performer e professora auxiliar no mestrado de Arquitectura Paisagista, no mestrado integrado de Arquitectura e na licenciatura de Artes Visuais e Multimedia na Universidade de Évora. Estudou Escultura na FBAUL e frequentou o programa de doutoramento em Artes Visuais (Studio Based Research) no Goldsmiths College, Londres, tendo sido bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. É Doutorada em Arte Contemporânea, pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, com a tese baseada na sua prática performativa – *A performance enquanto encontro íntimo*.

O seu trabalho integra uma componente de investigação e de prática arquivística, que se traduz em obras cujas referências históricas e políticas se materializam em exposições, acções e performances através dos mais diversos meios de produção. A sua intimidade psicológica ou a sua voz são inúmeras vezes veículos de difusão e recepção de mensagens poéticas e políticas que convocam e reactivam a memória das/os participantes e espectadores.

A COLABORAÇÃO NAS ARTES DO PONTO DE VISTA DA PRODUÇÃO E GESTÃO CULTURAL: ENTRE A INVISIBILIDADE E O DESEJO DE MUDANÇA

VÂNIA RODRIGUES

Investigadora Principal no projecto "Modes of Production - Performing Arts in Transition", com sede no Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra. Doutorada em Estudos Artísticos (FLUC) vaniamariarodrigues@uc.pt

PEER REVIEWERS

ALEXANDRE MELO
ISCTE-IUL

LÍGIA AFONSO
ESAD-IPL

RESUMO

É usual dizer-se que o trabalho nas artes é, por natureza, colaborativo. Indagamos: essa asserção inclui os trabalhadores da cultura que não são artistas? De que modo é que produtores e gestores culturais experienciam, no seu trabalho, o desígnio colaborativo?

Neste artigo, o nosso propósito é iluminar discrepâncias discursivas e práticas na área da cultura; especificamente, no domínio da gestão e produção de artes performativas. Procuramos, igualmente, relacionar as dinâmicas de colaboração analisadas com o contexto de crise pandémica, que marca, indelevelmente, o tempo actual. Questionaremos se essa situação aguda de crise e de incerteza poderá funcionar como acelerador de mudança nos modos e nas práticas de produção e gestão cultural, para tal perscrutando, necessariamente de forma preliminar, alguns sinais nos discursos públicos emergentes.

PALAVRAS-CHAVE: GESTÃO CULTURAL; ARTES PERFORMATIVAS; COLABORAÇÃO; MODELOS ALTERNATIVOS DE ORGANIZAÇÃO.

ABSTRACT

It is often said that artistic work is naturally collaborative. Here, we examine whether that affirmation includes art workers who are not artists. In what ways do producers and cultural managers experience collaboration?

In this article, we aim to shed light on practical and discursive inconsistencies regarding collaboration in the field of performing arts, with a special focus on production and management. We will also attempt to establish links between the collaborative dynamics in focus and the inescapable context of the Covid-19 pandemic. Through a close examination of emergent public discourses, we will discuss whether the extraordinary circumstances brought about by the pandemic could eventually lead to an acceleration of change in established ways of producing and managing performing arts.

KEYWORDS: CULTURAL MANAGEMENT; PERFORMING ARTS; COLLABORATION; ALTERNATIVE WORK MODELS.



1. Introdução

Integrado num projecto de investigação mais amplo dedicado à análise da intersecção entre criação artística e produção cultural nas artes performativas, este artigo discute a ‘colaboração’ entre a esfera artística e a sua produção e gestão. Fá-lo através da escuta aprofundada das/os produtoras/es e gestoras/es culturais, cujas perspectivas estão muitas vezes ausentes das investigações realizadas sobre o campo das artes performativas, e cujo papel no ecossistema criativo está em acelerada transformação, da qual convém dar conta. Assim, uma vez que a investigação que informa este texto assumiu o desígnio de colmatar a lacuna relativamente ao olhar dos produtores e gestores culturais, relacionar-se-ão as dinâmicas de colaboração com o lugar que ocupam as profissões de mediação (Ferreira 2009; Chiapello 1998). Este ponto de partida justificará uma opção metodológica fundamental (a ancoragem nas entrevistas semi-biográficas) que explicitaremos adiante.

Com efeito, a experiência e as perspectivas de produtores e gestores culturais, intermediários dotados de qualificações específicas para agir no sector cujo impacto junto das organizações artísticas está por aferir, provavelmente fruto da sua inscrição tardia no tecido teatral português (Gomes e Martinho 2009; Vasques 1999). Se a sociologia já reconheceu abundantemente o papel crucial que se deve atribuir a estes ‘agentes de intermediação’ (Ferreira 2009; Chiappello 1998), a verdade é que rareiam os casos de articulação crítica desses estudos com a realidade concreta das artes performativas em Portugal, e faltam análises aprofundadas sobre as profissões de suporte à actividade artística, especialmente produtores e gestores. Como confirma Borges (2014), predominam estudos que incidem sobre estruturas estabelecidas, em detrimento de projectos experimentais e modos de funcionamento variados, bem como sobre determinadas funções: programadores (Madeira 2002; Lopes 2010), mediadores (Martinho 2013 e, já referido, Ferreira 2009), curadores, actores e encenadores (Borges 2008; Borges e Costa 2012; Especial 2012)¹. Também Kirchberg & Zembylas (2010) apontam o défice de trabalho científico consolidado sobre esta matéria, sublinhando que existe pouca investigação sobre

gestão cultural (*arts management*) e menos ainda sobre gestores culturais (*arts managers*). A subtil distinção que assinalam (gestão cultural/gestores culturais) será importante no enquadramento deste trabalho. Não apenas a sociologia, mas o próprio campo dos estudos de teatro parece reconhecer a necessidade de integrar esta área. Em publicação recente, Brilhante é absolutamente certa na identificação da urgência de um debate em torno da dimensão específica da produção, propondo que comece “(...) a desbravar-se o tópico dos modos de ligação entre criar e produzir com a finalidade de fazer o reconhecimento da diversidade das práticas e das maneiras de entender em que consiste a produção, qual o seu lugar na actividade artística, quais os seus contornos no actual contexto do teatro em Portugal e não só.” (Brilhante 2018, 6). Mais à frente, diagnostica mesmo a contradição evidente de, por um lado, “a produção continua[r] de alguma maneira invisível” mas ter, “(...) nas estruturas dos teatros, um papel e uma responsabilidade cada vez maior” (*ibidem*, 25). A expressão ‘invisível’, usada por Brilhante é um termo a que daremos atenção ao longo deste artigo.

É, pois, no quadro deste cenário de relativo défice e urgência, aqui sumariamente descrito, que entendemos ser relevante relacionar a análise das dinâmicas de colaboração no domínio da produção e da gestão cultural com a análise dos discursos produzidos pelos próprios produtores e gestores, e cruzá-los com literatura que, em Portugal e no estrangeiro, se lhe vai dedicando, oriunda tanto da academia como de publicações profissionais especializadas. Para além desta justificação epistemológica e documental, guiam-nos também razões de ordem prática: a colaboração entre artistas e produtores e gestores acontece sobretudo no quadro das organizações/projectos (companhias, associações culturais, etc.) em que estes se cruzam, pelo que é relevante tentar situar esta discussão no seu contexto concreto de trabalho. No último segmento deste texto, ocupar-nos-emos, por isso, da dimensão organizacional que o desígnio colaborativo pode implicar, tentando perscrutar sentidos de mudança. Se aceitarmos a premissa de que as dinâmicas de colaboração

¹ Para além disso, as análises existentes têm sido maioritariamente produzidas a partir de contextos institucionais específicos, geralmente de grandes instituições culturais, como por ex. o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian ou o Serviço Educativo ou Remix Ensemble da Casa da Música – cf. teses de Vieira, A. (2016), Quintela, P (2010), ou Fesch, G. (2020), ou de grandes eventos (como, por exemplo, a Expo 98 – cf. tese de Ferreira, C. (2006), ou a Guimarães 2012 – cf. tese Correia, M. (2010). 019.

nas práticas artísticas têm particular impacto em épocas de incerteza social, económica e política, constituindo-se como força de resistência às imposições neo-liberais (Kester 2011), será que tal tem paralelo na dimensão organizativa e de produção? Dito de outro modo: será que o momento de crise pandémica que vivemos e a extraordinária incerteza que se alinha no horizonte poderão funcionar como aceleradores de mudança nos modos, práticas e concepções de produção e gestão cultural?

Naturalmente, a circunstância de este artigo estar a ser redigido a meio de uma pandemia ainda por superar não deve convidar a leituras precipitadas. Não se trata de encarar a pandemia à luz do estafado mantra da ‘crise como oportunidade’, nem de uma sobrevalorização optimista – e ingénua – da crise como hipótese de redenção do capitalismo, quando não mesmo como oportunidade revolucionária (Badiou 2020); apesar de se avolumarem, desde a crise financeira de 2008, defesas lúcidas dos momentos de crise como ocasiões para levar a cabo transformações desejadas (Donato e Bonet 2011; Holden 2020; O’ Connor 2020). A hipótese da crise, não como oportunidade, mas enquanto *circunstância particular* aceleradora de mudanças, que temporariamente admitiremos para efeitos desta análise, tem como horizonte a mudança social, um quadro demasiado alargado para estar dentro do escopo desta investigação. Parece-nos, todavia, possível relacionar alguns *sinais fracos* (Birney, 2014) e *discursos emergentes* com as possibilidades de mudança e formas alternativas de organização e relacionamento projectadas pelo olhar dos produtores e gestores culturais activos no terreno das artes performativas em Portugal.

2. Considerações metodológicas

Como ficou dito anteriormente, este artigo e a investigação que integra assumiu o desígnio de perspectivar a anatomia da relação entre criação e produção a partir do olhar de produtores e gestores activos no terreno, um olhar que não estava, como ficou explícito, devidamente documentado. É a partir da constatação dessa lacuna, e da consideração das suas implicações tanto para a compreensão do tema como

para a construção da memória histórica das artes performativas em Portugal, que se decide criar, no contexto desta investigação, um amplo espaço de escuta dos produtores e gestores culturais. Opta-se, por isso, por privilegiar uma inquirição profunda no terreno, através da realização de entrevistas individuais, de forma a conhecer e registar as descrições que os próprios agentes fazem do seu campo e reconhecer o contributo que os seus relatos aportam a um conhecimento ainda incipiente dos modos de trabalho e motivações destes profissionais. Esta opção metodológica assenta nos contributos da História Oral, composta por histórias de vida, biografias e análise narrativa, na medida em que se valorizam as ‘histórias vivas’, contadas na primeira pessoa, a exploração de aspectos normalmente não documentados e, sobretudo, “a história a partir de baixo” – a que é construída a partir de uma perspectiva micro e não macro, que considera a experiência de pessoas comuns e não apenas os discursos dos ‘protagonistas’. Evidentemente, não se assumem esses relatos como verdades absolutas, mas antes como interpretações e diferentes pontos de vista. De forma a garantir um enquadramento metodológico equilibrado, a parcialidade das suas visões é juxtaposta à pesquisa bibliográfica, e cruzada, especificamente, com trabalhos semelhantes realizados noutros contextos geográficos (em particular, Kay 2014 e Silva 2018).

Concretamente, entre Julho de 2018 e Outubro de 2019 foram realizadas, transcritas e analisadas vinte e seis entrevistas individuais, feitas a partir de um guião semi-estruturado, e com uma duração média de uma hora e meia. Os entrevistados são profissionais activos na produção e gestão cultural, com percursos bastante diversificados. Do total de entrevistados, cinco são homens e vinte e um mulheres, seis trabalham actualmente a partir da cidade do Porto, dezasseis a partir de Lisboa e seis a partir de outros pontos no território. Nove deles trabalham em organizações culturais no sector público, dezassete em estruturas privadas/independentes, todos trabalham predominantemente em teatro e dança, tendo um ou outro uma actividade mais abrangente do ponto de vista da disciplina artística a que se dedicam. Correspondem, igualmente, a produtores e gestores com tipos de inscrição profissional diversas: uns são produtores

independentes, outros produtores com um histórico longo numa companhia, outros ainda reivindicam identidades mais híbridas entre o artista e o produtor. Esta diversidade de perfis de entrevistados pretendia que a análise da relação e das transformações que têm vindo a produzir-se entre as esferas na criação e da produção não ficasse refém da visão de um grupo particular de profissionais, mas pudesse antes ser alimentada por um conjunto heterogéneo de contributos, fruto de um corte longitudinal do universo específico da profissão, sempre no contexto das artes performativas. As entrevistas, gravadas em áudio e posteriormente transcritas para análise, foram realizadas presencialmente, a partir de um guião estruturado com 17 perguntas/tópicos, que incluía a abordagem das etapas de formação e entrada na profissão, os trabalhos considerados mais marcantes, as questões formais e contratuais, a relação com os artistas e directores artísticos, a identidade profissional e a perspectiva evolutiva relativamente às profissões de produção e gestão cultural. A quantidade e a amplitude dos dados recolhidos excedem significativamente a análise possível neste artigo, pelo que nos concentrámos em alguns ângulos que consideramos relevantes para a matéria aqui tratada, a saber: papel e relações de trabalho dentro da estrutura que integram; distribuição das funções e de poder; sinais evolutivos da profissão. Naturalmente, o facto de se privilegiar uma abordagem qualitativa e em profundidade não permite fazer extrapolações que se traduzam num ‘panorama’ destas profissões no sector; no entanto, o recorte dos inquiridos é extenso e diversificado, pelo que os resultados da pesquisa constituem indicadores com significado para o conhecimento do campo.

A análise de conteúdo destas entrevistas é complementada pela análise documental de uma selecção de discursos públicos acerca dos mesmos temas, com particular ênfase para os discursos emergentes no contexto da pandemia. Analisaram-se publicações nas redes sociais, entrevistas e artigos surgidos nos órgãos de comunicação social, bem como textos e manifestos. O cruzamento destas duas dimensões, uma mais profunda, outra de carácter mais imediato, é o que nos permite relacionar os pontos críticos identificados na análise de conteúdo das entrevistas com aquilo que Birney

(2014) designa por *sinais fracos* – discursos e iniciativas aparentemente isolados, mas que podem pré-sinalizar mudanças significativas.

Por último, importa sublinhar que as metodologias adoptadas não podem, em rigor, dissociar-se da idiosincrasia da investigação no campo da produção e da gestão cultural: sem relevante corpo de produção científica dedicado; sem estabelecimento de um campo teórico próprio; com défice de problematização e com várias filiações disciplinares possíveis, desde logo, na gestão, na sociologia, na ciência política e nos estudos artísticos, teatrais e performativos (Devereaux 2009; DeVeraux and Vartianien 2008; Castiñera 2006; Orozco 2012). A presente investigação tem em conta esta situação de indefinição, e, considerando as suas implicações em termos das referências mobilizadas e da problematização que suscitam, optou por uma abordagem indutiva, progressivamente produzida, e por desenvolver e aprofundar conceitos utilizados em pesquisas recentes de investigadores-pares. É o caso dos conceitos de *invisibilidade*, *pragmatismo* e *subordinação*, que Susan Kay (2014) apresenta para caracterizar o papel dos gestores culturais em micro-organizações teatrais britânicas; conceitos cuja pertinência nos levou a transformar numa tríade analítica.

3. Contradições e fissuras: analisando o lugar da produção e da gestão cultural

Conforme pudemos explorar em publicações recentes (Rodrigues 2019; Rodrigues 2020), a pesquisa que conduzimos no território das artes performativas revelou fortes indícios de contradições importantes no que diz respeito à ideia omnipresente de ‘colaboração’. Com efeito, a análise que então fizemos da inquirição individual aponta para uma “relação mais complexa e assimétrica do que a retórica da colaboração entre artistas e produtores deixaria antever” (Rodrigues 2020, 7), e sinaliza elementos recorrentes nos relatos da vida profissional dos produtores, entre eles a “excessiva configuração hierárquica”. Não é possível aqui recuperar uma análise exaustiva dos contextos e causalidades que se deduzem, mas importa que nos foquemos em alguns dos argumentos principais, concentrados em três categorias analíticas:

invisibilidade, pragmatismo e subordinação (a partir de Kay 2014). É possível afirmar que estas três características qualificam de forma certa a situação actual das profissões de produção e gestão cultural, a despeito da sua trajectória de profissionalização e legitimação. Mais interessante ainda é o facto de essa tríade de características ser discernível tanto no domínio da literatura especializada como no da prática profissional. De modo sintético, tentemos descrever a situação a que nos referimos, a partir das três categorias analíticas adoptadas.

3.1 Invisibilidade

Pode dizer-se que a literatura especializada ignora o campo específico da produção e da gestão cultural, mesmo quando lhes reconhece importância crescente (Brilhante 2018; Summerton e Hutschins 2005; Kay 2014), com isso contribuindo para reforçar os *traços de invisibilidade* a que estão associadas estas profissões, na opinião de quem a desempenha. A questão da invisibilidade é declinada de forma muito particular por produtores e gestores: por um lado, apontando ‘os bastidores’ como a sua ‘zona de conforto’, por outro, assinalando que o reconhecimento que mereceriam pelo seu contributo para os projectos em que estão envolvidos está muito aquém do que considerariam justo. Diversas nos seus contextos e detalhadas nas experiências que reportam, as entrevistas revelam, no entanto, alguns padrões de reposta agrupáveis:

Sentido da resposta	Respondentes (acrónimos)
Invisibilidade enquanto desvalorização	ARO; AR; CA; EF; IM; MIA; NR; PV; PCO
Invisibilidade enquanto défi- cite de profissionalização	ARO; CVP; MS; SM; TG;
Invisibilidade na dificuldade de associação ao ‘sucesso’ de um projecto	AR; AC; JCS; MOA; PT

3.2 Pragmatismo

Nas raras ocasiões em que a literatura especializada aborda as dimensões da produção e da gestão cultural fá-lo maioritariamente a partir de uma perspectiva *pragmática*, tratando sobretudo de aspectos operacionais, e com isso contribuindo para reduzir estas profissões à sua dimensão utilitária e instrumental, aparentemente dispensando problematização e a formulação de discursos teórico-críticos (Carvalho e Pires 2019; Kuesters 2010; Rodrigues 2020). A (escassa) literatura dedicada a esta área parece ter cumprido as tarefas documentais mínimas associadas às etapas de emergência e consolidação destas profissões, traduzidas em algumas publicações que sistematizam as competências técnicas e interpersonais que devem ser mobilizadas para o exercício da profissão². Porém, não acompanhou a incorporação dessas competências nas estruturas artísticas existentes no país, as dinâmicas daí resultantes, nem se expandiu ao ponto de gerar uma rotina de problematização ou de discussão pública acerca da constituição de um campo de reflexão dedicado³. No mesmo sentido, os produtores e gestores culturais entrevistados no contexto desta investigação denunciam o seu desconforto com a ‘colagem’ da profissão às tarefas administrativas e burocráticas, ou a sua redução à dimensão financeira.

² Os próprios títulos (‘Manual de’, ‘Guia para’) das esparsas publicações que se lhe têm dedicado em Portugal denunciam a inclinação operacional, para o ‘como-fazer’. A título exemplificativo, refira-se o *Manual de Produção Cultural: Algumas Reflexões Sobre o Tema*, por Conceição Mendes, em 2007; o *Manual de Produção das Artes do Espectáculo*, por Patrícia Castelo Pires, em 2017; ou o *Guia das Artes Visuais e do Espectáculo*, coordenado por Miguel Abreu em 2006 (sucessor actualizado e expandido do *Guia das Artes do Espectáculo – Teatro e Dança* produzido pela Cassefaz em 1995, trabalho verdadeiramente pioneiro).

³ Não se trata de uma particularidade portuguesa: noutros países estas profissões desenvolveram-se igualmente através de ‘colagens’ à sua dimensão pragmática, seja por referência à sua proveniência (a gestão empresarial), noutros a reboque da ‘economização da cultura’ produzida pela agenda das indústrias criativas, noutros ainda como resultado do seu desenvolvimento a partir da necessidade de resolução de problemas concretos colocados pela implementação de políticas públicas (Bolán 2019) e do crescimento do seu aparato administrativo.

Sentido da resposta	Respondentes (acrónimos)
Pragmatismo enquanto redução à esfera financeira	MOA; PT; PV
Pragmatismo enquanto subvalorização da complexidade inerente ao exercício da profissão	ACV; ARO; AR; CA; EF; JCS; MS; PR; SM; PR;
Pragmatismo enquanto redução a tarefas administrativas/burocráticas	ACV; ARO; AR; AC; CA; JCS; MOA; TG; XS;

3.3 Subordinação

Por último, sublinhe-se que, quando ocorrem, as referências à dimensão da produção na literatura especializada remetem genericamente para os modos e contextos de produção material de um espectáculo/projecto (o que pode incluir tudo, desde especificidades de montagem, ao financiamento ou mesmo às políticas culturais); ou surgem de forma subsidiária: o objecto a tratar é quase invariavelmente o espectáculo, a companhia, o projecto, ou seja, o olhar sobre a produção está sempre subordinado a um outro foco de análise. O paralelo correspondente nos relatos da prática profissional dá conta da existência, no contexto das organizações culturais, de relações marcadamente hierárquicas, com produtores a trabalharem numa lógica de subordinação directa dos artistas bastante pronunciada, relatando baixos níveis de autonomia.

Sentido da resposta	Respondentes (acrónimos)
Subordinação enquanto discrepância de poder entre artistas/direcções artísticas, e produtores/gestores	AC; CVP; IM; MIA; PCA; PV; PCO; TG;
Subordinação enquanto excesso de organização vertical	ARO; CA; NR; PCA; XS

Numa e noutra dimensão, o sinal mais evidente deste lugar de subordinação da produção é o que resulta da formulação recorrente da produção como oposta/antagónica à criação, uma redução binária que está longe de fazer justiça à complexa actividade destes profissionais (Bilton & Leary 2002; Kay 2014; Rodrigues 2020; Silva 2018). Fazendo parte do mesmo ecossistema e sendo largamente interdependentes, as profissões de suporte como a produção e gestão cultural permanecem, portanto, relativamente *invisíveis, subvalorizadas e sub-problematizadas*. Esta condição de invisibilidade dá-se a vários níveis: o da literatura especializada (como verificou a nossa revisão bibliográfica) e o da prática profissional (como dão conta os respondentes das entrevistas realizadas).

4. Sinais fracos e discursos emergentes

Neste segmento, propomo-nos procurar nos discursos públicos informais, emergentes no contexto da crise pandémica, exemplos que dialoguem com a tríade de características que identificámos e, simultaneamente, ‘sinais fracos’ que possam antecipar mudanças face ao *status quo* descrito.

Desde a eclosão da pandemia, têm-se sucedido iniciativas de denúncia da precariedade em que o sector largamente assenta, bem como reivindicações de auxílio face à crise que a situação sanitária espoletou, circulando diversas petições e manifestos. A análise (necessariamente incompleta, porque em curso, e preliminar, porque recente) dos discursos produzidos por estas iniciativas revela sinais contraditórios: de conservadorismo e de mudança. Por um lado, as velhas questões continuam a marcar presença – fricções entre os que optam por designações mais ‘clássicas’ (“sector teatral”, “artistas”) e os que adoptam uma linguagem mais inclusiva (“profissionais ou trabalhadores da cultura”, “agentes culturais”). Um exemplo (aqui anonimizado) das discussões numa rede social⁴, a propósito de um documento que se centrava, na sua redacção inicial, no ‘sector teatral’ e nos ‘actores’.

Intervenção 1: “E produtores, organizadores? Por exemplo eu sou produtor na área de festivais e festas e não vejo nada sobre nós, tudo sempre só sobre artistas e teatro? Porque não usam simplesmente setor cultural e profissionais do setor cultural?”

Intervenção 2: “Para mim não faz sentido nenhum qualquer documento que comece com ‘nós atores’, ou qualquer outra coisa que não seja inclusiva.”

Intervenção 3: “O sector cultural é feito apenas de artistas (...)? Uma das batalhas é precisamente esta... O sector cultural é composto por diversas profissões e neste momento só faz sentido para mim referir-me a todas elas (como “profissionais da cultura”) quando falamos no “sector”. Penso que somos os primeiros que devemos ter uma noção e um discurso sobre isto.”

⁴ Publicações no Grupo Privado de Facebook (que integro) “Acção Cooperativista de Apoio - Artistas, Técnicos, Produtores”, consultada a 11 de Maio de 2020.

A par destas controvérsias, detectamos alguns sinais que parecem introduzir alterações importantes face ao que vinha sendo habitual em épocas recentes de tumulto no sector cultural e que, no nosso entender, são já reflexos – ainda que limitados – de uma maior consciência das dinâmicas colaborativas que efectivamente sustentam e compõem o tecido cultural e artístico. Desde logo, são perceptíveis algumas mudanças na nomenclatura utilizada, que parece agora ser mais ampla, mais reveladora da diversidade e interdependência dos vários agentes: onde, há apenas dois anos, se lia, nos meios de comunicação social, acerca da ‘contestação dos artistas’, lê-se, hoje acerca “dos trabalhadores da cultura”, ou, de forma ainda mais expressiva, acerca dos “invisíveis da cultura”⁵. No mesmo sentido, se, no passado, os movimentos que se organizaram se autodenominaram, por exemplo, “Comissão Informal de Artistas”, há agora vários que aludem, no título, a questões laborais – “Intermitentes Porto Covid” e pelo menos um que tem um nome explicitamente mais abrangente: “Acção Cooperativista de Apoio – Artistas, Técnicos, Produtores.” Esta maior abrangência de designação é um dado relevante, mesmo que não chegue a abarcar a miríade de profissões em que o campo de desdobra, o que seria, em todo o caso, impraticável num título. É oportuno sublinhar que não nos parece muito relevante a não inclusão da expressão ‘gestores’: tanto os inquiridos pela presente investigação como a literatura dedicada (Avelar 2008) confirmam que as fronteiras entre as atividades de produção e gestão são muito ténues, e que é o contexto de cada projecto, e a necessária distribuição de competências, que vai justificando uma designação ou outra, mais do que uma efectiva distinção. Silva alude brevemente à suposta hierarquia existente entre gestores “normalmente considerados num status superior, e produtores, frequentemente associados aos que executam o trabalho” (Silva 2018, 100) mas, no mesmo sentido, dispensa um aprofundamento da distinção entre as duas designações, atribuindo-a mais ao contexto, especificidades e escala de cada projecto, do que a diferenças substantivas.

Atentando ainda no título do movimento (Acção Cooperativista), a própria inclusão da expressão ‘cooperativista’ é digna de nota, e fez-se acompanhar de algumas

discussões, nos fóruns de grupo nas redes sociais, acerca de ‘alternativas cooperativistas ou horizontalistas’, indícios de que a discussão pode ter ramificações na dimensão organizacional.

5. Implicações organizacionais

Se a nossa pesquisa de campo iluminou, ainda que parcialmente, algumas zonas em que a colaboração parece não estar a funcionar em pleno, designadamente nas relações entre artistas e produtores ou gestores, convém termos em conta que a esmagadora maioria dessas relações se dá no quadro de organizações, pelo que a última etapa da nossa análise será dedicada aos modelos de trabalho, estabelecendo uma análise cruzada com a aparente reemergência do interesse por modelos ‘alternativos’ de organização.

Se, como afirma Marianne von Kenkhoven (citada por Janssens 2019, 6), “a estrutura do trabalho também determina o trabalho, a forma como queremos trabalhar não é apenas uma expressão das crenças artísticas, mas pressupõe um posicionamento na sociedade, uma forma de estar no mundo”. É nesse sentido que nos parece relevante considerar a interdependência entre criação e produção – e as contradições que fomos assinalando – face aos modelos organizativos em que se inscrevem. Trata-se de olhar mais aprofundadamente para o que se passa dentro das estruturas culturais e artísticas, valorizando a dimensão organizacional desta área, na linha do que defende Jonathan Paquette (2019).

Importa, portanto, estarmos atentos aos tais os sinais fracos e discursos emergentes, uma vez que podem revelar, justamente, uma atenção renovada à dimensão organizacional. No Dia Mundial do Teatro, a 27 de Março de 2020, Pedro Sobrado⁶ escreve no jornal Público:

“Descidos os panos de ferro, comemora-se este Dia Mundial do Teatro com um teste à maturidade dos teatros (...). Sem espectáculos, cada teatro faz prova da sua credibilidade como organização e – passe a blasfémia – empresa.”

⁵ Cf: No Jornal Público: a) “Os Invisíveis da Cultura”: <https://bit.ly/2X6k6MG>, publicada a 5 de Maio de 2020; b) “Pouco ou nada é quanto estão a receber os ‘invisíveis’ que fazem a música acontecer”: <https://bit.ly/2Xb9Lzb>, publicada a 1 de Maio de 2020; No Jornal Expresso: c) “Os Invisíveis da Cultura”: <https://bit.ly/2Z9ZO7E>, publicado a 3 de Maio de 2020; No Gerador: d) “Cultura na Pandemia: Invisíveis da Cultura”: <https://bit.ly/2X6ul3v>, publicado 29 de Abril de 2020; No Jornal Observador: e) “Covid-19. Trabalhadores da cultura reclamam fundo que abranja ‘os invisíveis’ do sector”: <https://bit.ly/2X4Spony>, publicada a 4 de Abril de 2020;

⁶ Presidente do Conselho de Administração do Teatro Nacional São João.

Que alguém, mais ainda no dia mundial do teatro, com particular simbolismo, se refira à importância do teatro *enquanto organização* será um sinal dos tempos extraordinários que vivemos, mas não deixa de ser surpreendente e pode, defendemos, sinalizar esta aproximação progressiva à compreensão dos diversos papéis e interdependências dos agentes e instâncias no ecossistema cultural e criativo.

Como já ficou dito, é cedo para se poder analisar cabalmente se estes sinais darão origem a novas tendências e à emergência de discursos mais diferenciados no que aos modelos organizativos das artes diz respeito, bem como a uma expressão sistematicamente mais complexa dos trabalhadores do sector cultural e artístico do que as eram até agora dominantes. Mas consideramos que vale a pena atentar nestes sinais como eixos de articulação com debates que, noutros países, já têm mais maturidade. De tal modo o interesse por formas mais colaborativas de organização e trabalho se tem renovado que Delphine Hesters (2019), por exemplo, fala já de uma transição do ‘DIY’ (Do It Yourself) para o ‘DIT’ (Do It Together) – de ‘faça você mesmo’ para ‘faça em conjunto’.

Com efeito, nos últimos anos ter-se-á tornado evidente a fragilidade de um sistema quase exclusivamente baseado no trabalho *freelance*, e são hoje sobejamente conhecidos os argumentos que co-responsabilizam a classe artística por uma adesão ao modelo neo-liberal. Destacadamente, Boltanski e Chiapello (1999, reed.2017) deixaram claro que os anseios por menos hierarquia, mais flexibilidade, combinados com a *crítica artística* que colocou ênfase nas questões identitárias e de autonomia, contribuíram para o enfraquecimento da crítica social da exploração, e para a reprodução da lógica neo-liberal, interessada no sucesso de trabalhadores individuais/empreendedores competitivos, altamente motivados e auto-geridos. Em todo o caso, a circunstância actual provocada pela crise pandémica ‘revelou’ a situação de extrema vulnerabilidade económica e social em que todo o sector efectivamente está assente, pelo que é admissível que essa situação, não sendo de modo nenhum desconhecida, seja agora um dado completamente indisfarçável, e possa constituir uma alavanca fundamental para a revisão dos modelos de trabalho em que está disponível para operar.

No que diz respeito aos modelos de trabalho verticalizados, por exemplo, no universo dos inquiridos da nossa pesquisa, 74% manifestavam algum tipo de desconforto e/ou crítica pela manutenção de hierarquias excessivas dentro das organizações em que trabalhavam, mas apenas um número reduzido (22%) tinha confiança de que o futuro passaria por estruturas menos marcadamente hierárquicas. Se a maioria parece não ter dificuldades em confirmar o diagnóstico...

“Parece ser sempre benéfico para a hierarquia que o produtor tenha uma posição subalterna.”

“Todas as direcções artísticas com quem trabalhei acabam em determinados momentos por me fazer sentir que estou a ameaçar o seu poder.”

“Quem tem as rédeas do poder é o artista. É ele quem decide, quer do ponto de vista artístico, quer técnico-financeiro”

“Em muitas estruturas há uma lógica de subserviência que não é saudável.”

... poucos antecipam mudanças:

“Temos de sair desta verticalidade.”

“O futuro será mais horizontal”

“A nova geração fará tendencialmente um caminho mais paritário”⁷

Alguns autores (como Sandoval 2016) avançam que as artes performativas poderiam, eventualmente, aprender com os modelos de outras áreas, designadamente o activismo. A reflexão de Irit Rogoff (2015, 2) vai no mesmo sentido: “[d]ou por mim tentando pensar de que modo é que as Organizações Não Governamentais (ONGs) poderão ser um modelo”. A partir da análise de vários projectos de ONGs de intervenção cultural informal em situações de conflito, Rogoff extrai algumas das características desse trabalho que lhe parecem úteis para transpor para o campo da cultura (“[têm] estruturas menos lineares e mais laterais”), convidando-nos a considerar a forma como os modos de trabalho das ONGs parecem ser capazes de ligar uma ‘sociabilidade informal’ à eficácia (Rogoff 2015, 2).

Não são apenas os modelos de outras áreas que parecem despertar entusiasmo no seio das artes performativas. Segundo Hesters (2019), Jannsens (2019) e Sandoval (2016), são já várias e variadas as

⁷ Excertos do conjunto de entrevistas pessoais, aqui anonimizadas, referido no Capítulo 2.

experiências com formas alternativas de organização. Uma delas, que Jansens e Hesters denominam de “W.A.T. Working Apart Together” (Trabalhar Juntos Separadamente) materializa-se em colectivos que partilham recursos (administrativos, de gestão, de produção e até financeiros) mas seguem percursos artísticos autónomos. São estruturas novas, que já não seguem o anterior modelo de companhia ou de “grupos-projectos” (Borges 2002, 92) – ‘um artista, uma estrutura’ / ‘um artista, uma carreira’ (Menger 2001, citado por Borges 2002, 92) – mas antes parecem tentar navegar um mundo mais fragmentado e inseguro criando novas plataformas, que põem em causa as divisões tradicionais entre criação e produção e encerram novas possibilidades e sentidos para a palavra ‘colaboração’.

6. Considerações finais

A trajectória inequívoca de ‘profissionalização’, ‘normalização’ ou ‘legitimação’ das profissões de produção e gestão cultural nas artes performativas parece ter-se feito a despeito do reforço de um conjunto de características negativas – invisibilidade, pragmatismo e subordinação –, sem que tenham sido consideradas nem as alternativas, nem as consequências da aplicação deste ‘regime de colaboração’ entre criação e produção.

A realização de entrevistas semi-biográficas durante a presente pesquisa – consideradas como momentos de “ruptura com o sentido prático do quotidiano” (Caetano 2016, 45) – proporcionam um contexto favorável à reflexividade individual, o que parece ter facilitado uma tomada de consciência, por parte dos produtores e gestores, da dimensão colaborativa do trabalho que executam, bem como das suas contradições e insuficiências. Nos seus discursos, essa análise desencadeou um conjunto de afirmações com implicações significativas em termos do *status quo* das relações entre estes e os artistas. Verifica-se a emergência de subjectividades que se acrescentam às dos artistas na caracterização do campo cultural, que podem vir a reconfigurar convenções organizativas e de poder e desafiar as estruturas dominantes. Também em alguns discursos públicos (emergentes no contexto da pandemia) encontramos sinais, embora ainda

ténues e contraditórios – os *sinais fracos*. Estes sinais podem apontar para desejos de reconfiguração das relações entre criação e produção e do lugar das profissões de produção e gestão cultural, ou mesmo constituir pontos de articulação com importantes debates em curso acerca de modelos alternativos de trabalho.

BIBLIOGRAFIA

- AVELAR, RÓMULO. 2003. *O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: DUO Editorial.
- BADIOU, ALAN. 2020. “Sobre a situação epidémica”. *Tracts de Crise* nº20, <https://www.revistapunkto.com/2020/04/sobre-situacao-epidemica-alain-badiou.html>.
- BILTON, CHRIS & LEARY, RUTH. 2002. “What can managers do for creativity? Brokering creativity in the creative industries”. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), 49-64.
- BIRNEY, ANNA. 2014. *Cultivating System Change. A practitioner's companion*, Londres: Routledge.
- BOLÁN, EDUARDO. 2019. “A gestão cultural no México: tensões e compromissos”. *Gestão de Pessoas em Organizações Culturais*, Revista Observatório Itaú Cultural n. 26 (dez 2019-Jun 2020). São Paulo: Itaú Cultural.
- BOLTANSKI, LUC. e CHIAPELLO, EVE. 1999, reed. 2017. *The New Spirit of Capitalism*, Londres: Verso Books.
- BORGES, VERA. 2002. “Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 40, pp. 87-106.
- BORGES, VERA. 2008 *Teatro, Prazer e Risco. Retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses*. Lisboa: Roma Editora.
- BORGES, VERA ET AL. 2014. “Trabalhar n(os) grupos de teatro: das potencialidades e desafios de uma investigação nas artes”. *Análise Social*, 213, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- BRILHANTE, MARIA JOÃO, e MARTINS, LEVI, ed. 2018. *Criar e produzir*, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro e Companhia Mascarenhas-Martins.
- CAETANO, ANA. 2016. *Pensar na vida: Biografias e Reflexibilidade Individual*. Lisboa: Editora Mundos Sociais/CIES, ISCTE-IUL.
- CARVALHO, RICARDO, e PIRES, SANYO. 2019. “Dados e tendências das organizações culturais e de seus profissionais no Brasil”. *Gestão de Pessoas em Organizações Culturais*, Revista Observatório Itaú Cultural n. 26. São Paulo: Itaú Cultural.
- CASTIÑEIRA, JOSÉ LUIS. 2006. *Crítica de la gestión cultural pura*. Aportes para el Debate, n. 23, p. 79-92, <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/07.pdf>.
- CHIAPELLO, EVE. 1998. *Artistes versus managers: le management culturel face à la critique artiste*. Paris: Métailié.
- DEVEREAUX, CONSTANCE. 2009. “Practice versus a Discourse of Practice in Cultural Management”. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 39:1, 65-72.
- DEVEREAUX, CONSTANCE, e VARTIAINEN, PEKKA, ed. 2008. “The Science and Art of Cultural Management”. *Series E. HUMAK Publications 1*. HUMAK University of Applied Sciences.

- DONATO, FABIO, e BONET, LLUIS. 2011. "The Financial Crisis and its Impact on the Current Models of Governance and Management of the Cultural Sector in Europe". *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy* 4-11.
- ESPECIAL, ANA LUÍSA. 2012. "Os curadores em exposição: um grupo profissional no mundo da arte contemporânea". Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE-IUL.
- FERREIRA, CLAUDINO. 2009. "Intermediários culturais e cidade", in Carlos Fortuna e Fortuna, Carlos, e Leite, Rogério Proença, org. *Plural de cidade: novos léxicos urbanos*. Coimbra: Almedina.
- GOMES, RUI TELMO, e MARTINHO, TERESA. 2009. *Trabalho e Qualificação nas Atividades Culturais: Um Panorama em Vários Domínios*. Lisboa: OAC.
- HERAS, GUILLERMO. 2012. *Pensar la gestión de artes escénicas. Escritos de un gestor*. Caseros: RGC Libros.
- HESTERS, DELPHINE. 2019. *D.I.T(Do It Together) - The position of the artist in today's art world*. Brussels: Flanders Arts Institute.
- HOLDEN, JOHN. 2020. *Crises can bring out our best selves: let's not waste yet another one*, <https://www.artsprofessional.co.uk/magazine/333/feature/crises-can-bring-out-our-best-selves-lets-not-waste-yet-another-one>.
- JANSSENS, JORIS. 2019. *Self-organisation of Artists. From Buzzword to Revolution?*. Copenhagen: Flanders Arts Institute e Dansehallerne.
- KAY, SUSAN. 2014. "Organising, sensemaking, devising: Understanding what cultural managers do in micro-scale theatre organisations" Tese de doutoramento, Universidade de Exeter.
- KESTER, GRANT. 2011. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press.
- KIRCHBERG, VOLKER e ZEMBYLAS, TASOS. 2010. "Introduction - arts management: A sociological inquiry". *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 40:1, 1-5.
- KUESTERS, IVONNE. 2010. "Arts managers as liaisons between finance and art: A quantitative study inspired by the theory of functional differentiation". *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 40(1), 43-57.
- LOPES, ELIANA. 2010. "Programação cultural enquanto exercício de poder". Tese de doutoramento. FCSH-UNL.
- MADEIRA, CLÁUDIA. 2002. *Novos notáveis. Os programadores culturais*. Oeiras: Celta Editora.
- MARTINHO, TERESA. 2013. "Mediadores culturais em Portugal: perfis e trajetórias de um novo grupo ocupacional". *Análise Social*, 207, xviii, 2.º. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- MCRORBIE, ANGELA. 2016. *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge/Malden: Polity.
- MENGER, PIERRE. 2005. *Retrato do Artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.
- O'CONNOR, JUSTIN. 2020. *Art and Culture after Covid-19*, <https://wakeinalarm.blog/2020/04/09/art-and-culture-after-covid-19/>.
- OROZCO, JOSÉ LUIS MARISCAL, coord. 2012. *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica: Estado, universidades e asociaciones*, México: UDG Virtual.
- PAQUETTE, JONATHAN. 2019. "Organizational Theories in Arts Management Research". *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 49:4, 221-223.
- PAQUETTE, JONATHAN, e REDAELLI, ELEANORA. 2015. *Arts Management and Cultural Policy Research*. London: Palgrave.
- QUINTELA, PEDRO. 2017. "A obscuridade do trabalho na "agenda" criativa em Portugal". *Livro de Atas do IX Congresso Português de Sociologia*.
- RODRIGUES, VÂNIA. 2019. "Um artista, um produtor e um político entram num bar: modos e modelos de trabalho nas artes performativas". *Revista Estudos do Século XX*. Coimbra: CEIS20.
- RODRIGUES, VÂNIA. 2020. "Gestão cultural: um repto pela desobediência civil". *Actas do Colóquio "Que Culturas para o Séc. XXI?"*, Covilhã: Universidade da Beira Interior [no prelo].
- ROGOFF, IRIT. 2016. "Starting in the Middle: NGOs and Emergent Forms for Cultural Institutions". *Public Servants Art and the Crisis of the Common Good*. MIT Press.
- SANDOVAL, MARISOL. 2016. "Fighting Precarity with Co-operation? Worker Cooperatives in the Cultural Sector". *New Formations: a journal of culture/theory/politics*, Nr.88. London: Lawrence and Wishart.
- SILVA, DANIELE SAMPAIO DA. 2018. "Agentes Invisíveis e modos de produção nos primeiros anos do Workcenter of Jerzy Grotowski". Tese de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas.
- SUMMERTON, JANET, e Hutchins, Madeline. 2005. *Diverse voices, personal journeys*. Brighton: All Ways Learning.
- VASQUES, EUGÉNIA. 1999. "O teatro português e o 25 de abril: Uma história ainda por contar". *Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Nr. 5. Lisboa: Instituto Camões.

THE MILL STORIES, MANAGEMENT AS AN (UN)ARTISTIC PRACTICE

CARLA CRUZ
i2ADS.FBA.UP

PEER REVIEWERS

ALIX SARROUY
CICS.NOVA/NOVA FCSH

CRISTINA PRATAS CRUZEIRO
IHA/NOVA FCSH

ABSTRACT

Between February and June 2016, I was involved, as a researcher, artist, and volunteer at the Northeast London community hub The Mill. During that period, I investigated the genesis of The Mill and the impact that this hub has on the community in terms of the reception and production of art and culture. The community hub emerged through a local initiative following a campaign to save a public library when it became financially unviable. This paper looks into my role as an artist and researcher in the life of this community hub, its potential and its limits, and the apparent failure to produce an artistic gesture in this context. My experience questions not only artistic criticality but also art as a social practice.

KEYWORDS: COMMUNITY ART; SUPPORT STRUCTURES; ORGANISATION; SOCIAL RESPONSIBILITY; ARTISTIC CITIZENSHIP.

RESUMO

Entre fevereiro e junho de 2016, fiz parte do centro comunitário The Mill, no nordeste de Londres, como pesquisadora, artista e voluntária. Durante esse período, investiguei a gênese do The Mill e o impacto que esse centro tem na comunidade local em termos da produção e recepção de arte e cultura. O centro comunitário surgiu por iniciativa local após uma campanha para salvar uma biblioteca pública quando esta se tornou financeiramente inviável, e fechou. Este artigo analisa o meu papel como artista e pesquisadora na vida do The Mill, o seu potencial, os seus limites e o aparente fracasso em produzir um gesto artístico neste contexto. A minha experiência questiona não apenas a criticidade artística, mas também a arte como prática social.

PALAVRAS-CHAVE: ARTE COMUNITÁRIA; ESTRUTURAS DE APOIO; ORGANIZAÇÃO; RESPONSABILIDADE SOCIAL; CIDADANIA ARTÍSTICA.



Introduction

In *The Mill Stories*, Management as an (un)Artistic Practice, I will revisit the time I spent working and volunteering in a community hub, The Mill, as a citizen, as a researcher and as an artist, and I will critically examine some of the questions and anxieties that emerged then about the role of the artist in such a setting. In the *My Community Hub: The Mill* section, I will briefly describe The Mill's genesis and its mission, and the different roles I took within it. I will also look at my failure to implement changes at The Mill that I thought were vital and that I imagined being my artistic contribution. In doing so, I hope to bring to light some of the issues and difficulties that I encountered in the role of artist in a community context. To set the scene, let me begin with some excerpts from the journal I wrote back then.

Dear Diary

Wednesday 9 March 2016.

Today, I was to sit at the reception desk from 2 to 3 pm. During that period two activities would take place: Waltham Forest Community Radio Group - which happens every second Wednesday of the month - and Mindfulness Training, which is run by Robert every week.

But before that, I was sitting in the main room, the Living Room, observing Elektra quietly re-filling the shelves of the Honesty Library with this week's donations. Liam and Jade had been running the reception desk and the Laughter Club was meeting in the Garden Room at the very back of the building. A couple of women with toddlers were playing in the Children's Room; Allison, one of The Mill's Trustees, was having a meeting regarding funding; and Natasha, the Centre Manager, was coming around every 20 minutes to check on Jade - who is doing her internship at The Mill - and asking about the internet, which was very sluggish today. This was a regular day at the Mill. I was recapping my notes and summoning up the courage to interview Natasha, who has been in the role since the very beginning, 2011.

Friday 11 March 2016

I arrived at The Mill at 10 am. Janet was on Reception, Isabel was leading the Knitting Club in the Living Room and Debra was running the Confidence Booster Workshop in the Garden Room. Natasha was at home as her son was ill.

I've decided to start the day by sharpening the colouring pencils, which are available at all times for children to use.

Later, the Ukulele workshop started. Morgan, who is doing some work training at The Mill, joined them. Without Natasha in, no one knows which tasks to give him. Isabel was going through the new book donations and recommended a book to me: *Aunt Julia and the Scriptwriter* by Mario Vargas Llosa. Isabel used to be a librarian at the British Library. Now retired, she is one of the most active volunteers at The Mill. In the Meeting Room, the Ukulele Group played and sang "We all live in a yellow submarine".

After my shift on Reception, from 1 to 3 pm, I sat with the card players and played trumps, winning 2 out of 3 games. I was so lucky with my last set of cards that the players kept congratulating me throughout the day. I often sit next to them and type away for whole afternoons, while conducting research into Big Society and the volunteer sector in the UK.

Wednesday 30 March 2016

I sat at Reception while Norman went outside for something to eat. I chatted with Mo, who had brought her artwork for the next exhibition, *Sketched and Drawn*. The submission date hasn't passed yet, but she is going away on a holiday. Mo runs The Mill's Art Works. This will be the first exhibition I will help to install. Artists pay £5 or £10 for each piece of work submitted, according to their occupation - unemployed people pay less. Later, I decided to buy a mosaic frame from the exhibition that is about to end, *Step Up*. Since the beginning of this research residency, I have become more aware of The Mill's finances and the extent to which it is dependent on fundraising. The frame cost me £10.

Norman came back. While I was in the Living Room, a woman lowered the papier-mâché piggy bank for a little girl with butterfly wings to insert a coin. Tea and coffee are always available at The Mill for a donation.

The Laughter Club ended. Some people left, uplifted as usual, and others stayed for the following activity, the Mindfulness Workshop. Hassam calls in to say he will be late, at 4 pm instead of 3 pm, to keep me at the desk. I asked if I could interview him for my research project. (Cruz, unpublished journal, 2016)



My community hub: The Mill

The Mill, fig.1, is a community hub in Northeast London that came about through local efforts following a campaign to save a public library when it became financially unviable. The community campaigned to save the library for four years, but the local council of Waltham Forest put the building up

for public auction. This mobilised local activists to ensure the building would remain open for community purposes. In 2011, their actions led to the opening of The Mill to provide space and resources for local people to come together and organise interest groups, events and activities in a friendly environment. (Cruz 2017, 62).

Between February and June 2016, I was involved with The Mill, my local community hub, as a researcher¹. During that period, I investigated the genesis of The Mill and the impact of the hub on the community in terms of the reception and production of art and culture in Walthamstow, Waltham Forest. My research also looked at the relationship between austerity measures and funding policies for the arts and culture in the UK. To get a fuller picture of The Mill's history, I interviewed activists, volunteers, staff, activity leaders and users. This resulted in a website, a scientific paper, a deeper collaboration with the community hub and my own integration as a member of its governing bodies². During my research, I also commissioned a short video about Art Works at The Mill, the team I eventually supported as a Trustee (Fig. 2)³.



FIG. 1: The Mill's Window. Photo: Carla Cruz

FIG. 2: Mo Gallaccio at The Mill. Photo: Carla Cruz

¹ I was an associate researcher for Goldsmiths University of London Department of Art, funded by the Cultural Engagement Fund of the Arts and Humanities Research Council, UK.

² The Mill Stories, last modified September 2016, <http://the-mill-stories.carlacruz.net/>

³ Art Works, accessed 16 May 2020, <https://youtu.be/av17UykvvZA>

We don't teach anybody anything, we just make materials available and they have a good time.

- Mo Gallaccio

The question that emerged during that research was: what is the role of an artist in a community setting? This was my community, and I am an artist. How could I contribute to The Mill as an artist?

Community art vs. Artist in the community

In 2012, I set up a community art project – *Rastilho* – for the Guimarães European Capital of Culture, which engaged a group of people from Pevidém, Guimarães⁴. The project looked at the relationship between authority and authorship in collectively produced artistic gestures and culminated in the establishment of a temporary cultural hub run by and for the community. Following this experience, I felt the need to collaborate with people closer to home. Together with The Mill, I expected to develop a socially engaged artistic gesture. A gesture produced with the community I felt I belonged to, not a community one gets parachuted into when invited by arts organisations. Thus, the method most appropriate seemed to be full engagement with The Mill and its mission.

Artist and academic Stephen Pritchard (2018) asks, “have you been caught doing social work?” And he continues by saying, “as artists, we can help people self-organise, cooperate and reignite our understanding of ourselves as individuals who are stronger collectively, but we must never get caught doing social work” (Pritchard 2018). This seems an important critical comment, especially in times when the state is disinvesting in culture and care and placing essential services in the hands of volunteers. In the UK, initiatives led mostly by volunteers were briefly called “Big Society”, an initiative championed by the then Prime Minister, David Cameron. Big Society aimed to give communities more power, encourage people to take an active role in their communities, transfer power from central to local government, and support co-ops, mutuals, charities and social enterprises (Cruz 2017, 67-68). Since then, the concept of Big Society has become “inexorably

linked in the public mind with ‘deficit reduction’, the delivery of services ‘on the cheap’ and the rolling back of the welfare state to a residual role where consumers with resources have more access to quality choices whilst services for the poor become poor services.” (McCabe 2010, 14). The “Big Society” slogan was thus short-lived, but the effect of its rhetoric and accompanying cuts to public spending is alive and well in the form of social capital and the expectation of individual “responsibility, in which ‘people’ take ownership of tasks that they might previously have assumed to be the responsibility of government.” (Rowson 2012, 20). This phenomenon is not unique to the UK, but rather a trend in many European countries. Cultural sociologist Pascal Gielen identifies similar measures in The Netherlands:

The government stimulates community art in precisely those areas from which it withdrew crucial social services ten years ago. Community art becomes a cheaper form of social work, especially as it is usually offered on a project basis, whereas social services, including local schools and hospitals, call for a more serious, structural investment. (Gielen 2011, 30).

Wary of being a participant of Big Society, like Pritchard, I had to ask, was I doing social work? Was my practice socially engaged, or rather was it I who was socially engaged, but my artistic practice had vanished?

To better express my concerns, I should clarify what I expected my artistic practice within a community setting to be. I did not have an end product in mind. I hoped it would be the result of a conversation, a product with different meanings, interpretations and points of view. I agree with community artist and researcher François Matarasso that we have to “stop identifying art as a taxonomy of things – forms (visual art) and objects (sculptures) – and think of it instead as an act with specific intentions. The act is creative because it brings into being (creates) something that did not previously exist.” (Matarasso 2019, 36). In this sense, we come to understand that art is in the act, not the thing. The act I had in mind is best described

⁴ My project, *Rastilho*, led to the formation of “*RASTILHO*”, a self-managed artistic collective based in Pevidém, Guimarães, with the vision of creating an artistic gesture with shared authorship and production, within the scope of *Reakt – Views and Processes* (Guimarães 2012, European Capital of Culture). (Cruz and Midori, 2020, 17).



by art historian and critic Grant Kester (2003) as “dialogical aesthetics”. For Kester, “the semantic productivity of these works occurs in the interstices between the artist and the collaborator.” (Kester, 2003, 154). Additionally, Kester states that “a dialogical aesthetics suggests a very different image of the artist; one defined in terms of openness, of listening and a willingness to accept dependence and intersubjective vulnerability.” (Ibid.). Finally, for Kester, dialogical practices require “a common discursive matrix (linguistic, textual, physical, etc.) through which their participants can share insights, and forge a provisional sense of collectivity.” (Kester 2003, 161).

As artists we can help people self-organise, Pritchard says. But The Mill, at its core, is already self-organised people with a strong sense of collectivity, so what could my intervention be? I had immersed myself in The Mill to build our common discursive matrix and find a way to contribute to its mission. At times, however, I feared that I loved The Mill too much to be able to have the necessary critical distance to relate to it in artistic terms. Matarasso affirms that “art and culture both express human values and meanings but art’s difference lies in its self-consciousness. [...] The artistic act is a deliberate response to a felt need.” (Matarasso 2019, 40). Adhering to The Mill’s ideal and role as a platform, that is, as a structure that supports the community – as Mo Gallaccio says in the aforementioned video, not teaching but having space and materials available for those who want to engage with it – I fundraised and commissioned The Mill’s Art Cart (Figs. 3-5). This was my first intervention in conversation with The Mill. The Art Cart is a piece of mobile furniture with dry materials and paper for people of all ages to engage with drawing. The cart was designed by a local carpenter, Alex Fisher. It is always available at The Mill and it is specially activated

FIG. 3-5: The Flyer for the launch of the Art Cart, posted at The Mill, and documentation of the still-life drawing session during the launch. Photos: Carla Cruz, 2017.

⁵ The Mill, accessed 16 May 2020, <https://themille17.org/events/get-drawing-5-2019-09-08/>

every second Sunday by retired art teacher David Hughes, at the *Get Drawing club*⁵.

So there I was at my local community hub, as an artist and as a trustee. My relationship with The Mill was becoming more and more managerial, strategic and concerned with the politics of the organisation and organising. I was looking for a way to intervene as an artist, an artist who is not interested in organising yet another exhibition or producing another artwork but to think about the structures that allow us to produce and exhibit/share our artworks. Miwon Kwon discussed this trend in her germinal work *One Place After Another*: “The artist as an overspecialised aesthetic object-maker has been anachronistic for a long time already. What they *provide* now, rather than *produce*, are aesthetic, often ‘critical-artistic’ services.” (Kwon 2002, 50). Most of my previous artistic practice, heir to conceptual art, institutional critique, and feminist theory, has been challenging artistic canons, such as what can be understood as an artistic practice and who is an artist.

i

How to do community inspired art
 How to do inspired community art
 How to do art inspired community
 How inspired community to do art
 How art inspired to do community
 How community inspired to do art
 How community art inspired to do
 How art community inspired to do
 How inspired to do art community
 How community to do inspired art
 How community to do art inspired
 How art to do inspired community
 How art to do community inspired
 How inspired art to do community
 How inspired to do community art
 ?

As such, I realised that my contribution to The Mill as an artist would have to be in that “critical-artistic” vein (Fig. 6).

Supporting the support structure

The Mill is a platform, a support structure for its community.

In her publication *Support Structures*, artist Celine Condorelli affirms that “support’s first operational feature is its proximity. No support can take place outside a close encounter, getting entangled in a situation and becoming implicated in it.” (Condorelli 2009, 15).

As a Trustee for The Mill, managing the Art Works team, which delivers eight exhibitions by the community or of community interest every year and promotes the Kids Art Club weekly, with a small team of volunteers, I was deeply involved in the Mill. I was immersed in Art Works, providing support despite its contradictions. I curated, produced and installed exhibitions, managed volunteers, gave workshops, liaised with artists and The Mill’s staff on the sale of artworks, and fundraised, all the while thinking how far this was from the path I wanted for my artistic practice and wondering how we could do things differently and in a way that was closer to The Mill’s mission. By this I mean that the work I was doing at The Mill was very close to the work one would do at a commercial gallery – focused on showcasing and selling the work of individual artists to create revenue for the organisation. In his influential book *Storming the Citadels, Community, Art and the State*, Owen Kelly affirms that the primary role of community artists is to “engage in projects which explore alternative models of cultural production, distribution and reception.” (Owen in Matarasso 2019, 144). Likewise, I aspired to do more, to think critically about what form a social art practice could take when the artist has a sense of belonging to the community and an investment in it.

The Mill is a support structure for its community. It does not deliver a programme of activities; it provides a platform for the community to create their own activities. In essence, The Mill is a building open six days a week, with electricity,

FIG. 6: How to do community inspired art? Carla Cruz, 2017. Cover image from Maria Sossai’s book *Vivere Insieme: L’arte come azione educativa*.

heating, water, a public bathroom accessible to people with disabilities, and a friendly face to greet you on arrival.

We don't run services or decide what goes on here. We provide the space, the resources and support to help make things happen. All our groups, events and activities are developed by local people who want to provide something for the benefit of the community.⁶

By comparison, Art Works felt like an activity provider.

Art Works coordinates creative and cultural activities, exhibitions, workshops and events at The Mill, and engages local people in making, showing and experiencing all kinds of art.⁷
The Mill is a support structure and I was supporting The Mill.

On the subject of support structures, Condorelli states:

But this intimacy entails some violence as well, the violence of support: providing support and being supportive implies not only being in contact, but being right up against the subject of concern, and taking it on board, making common cause with it. To work in support also means working towards the hypothetical disappearance of a lack, of the need for support. (Condorelli 2009, 15)

I was supporting The Mill, finding my role as an artist within it while at the same time looking for a way to detach myself from it, to have the necessary critical distance. I thought then my possible artistic input was to question the status of Art Works as a programming body, content provider and curating team within an organisation whose core mission is not to programme but to support. My Art Cart initiative was the first attempt at getting Art Works closer to The Mill's support mission. But as Condorelli (2009, 15) states, "to be this close is never objective, nor impartial; it develops implication, too close to be innocent and too messy to be clear".

Effecting change within an organisation we are busy organising is messy, and the idea of practising art as management is even messier. The proximity needed to work at

an organisational level seemed too close to operate a "critical-artistic" gesture. My positioning as an artist – still seen as a special-kind-of-person, even though the emphasis is now less on her skills than her sensibility – seemed a place of incapacity in the face of the new role of the artist as manager.

As Barnaby Drabble points out, "the word 'organisation' has two applications: on the one hand the process of bringing things into order, and on the other a group of subjects engaged in a common endeavour." (Drabble 2013, 19). In the light of these dual meanings, my position was both an attempt to bring Art Works closer to The Mill's mission and at the same time to make it a common endeavour, to make Art Works a support structure. In other words, to do things differently we would have to change ourselves. I had discussions about this endeavour with the Board of Trustees and with Art Works team members, and we decided to do a public consultation with Art Works volunteers and the artists involved with our programme.

On the subject of support, Celine Condorelli writes:

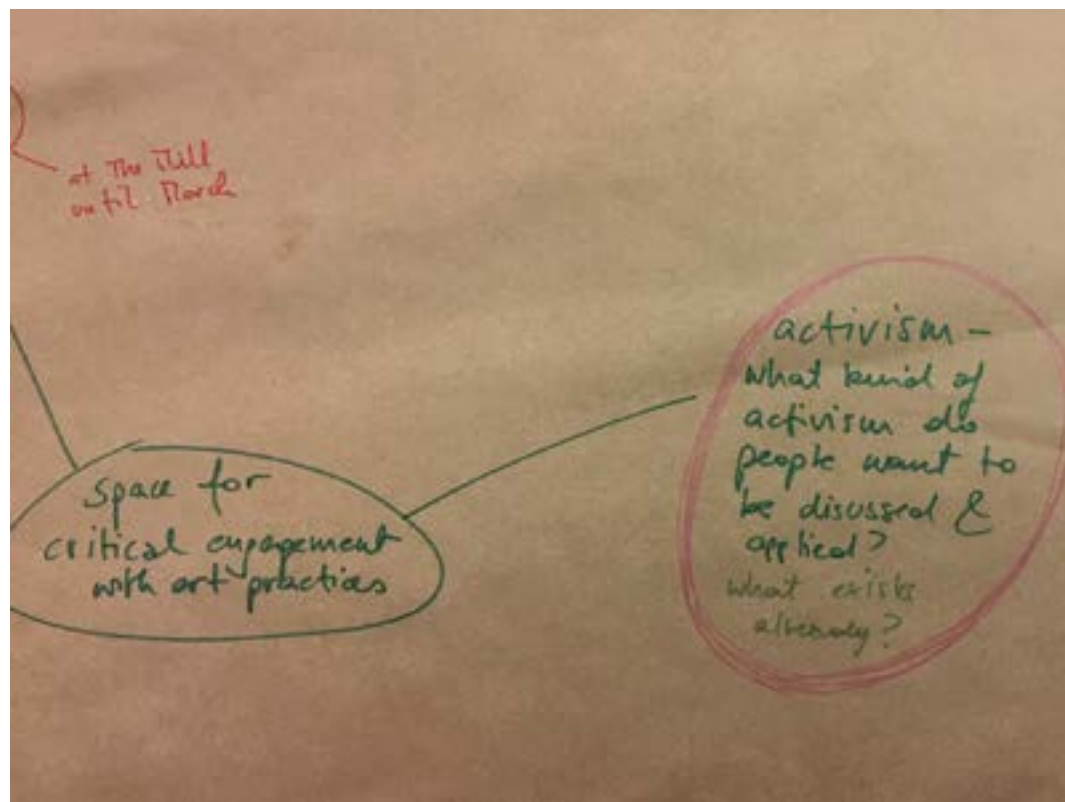
The implication of support is that of the politics of friendship, for to give or receive support is an allegiance, and establishes who and what one can count on, and if the political is to exist, one must know who everyone is, who is a friend and who is an enemy, and this knowing is not in the mode of theoretical knowledge, but in one of a practical identification. (Condorelli 2009, 15)

Organising Art Works was about changing how we acted together. However, the change had to be willed and not imposed. I was going to lead the consultation on how we could do things differently, but I could not convince my friend and founder of Art Works that we needed to work differently. Needless to say, I failed. Without her agreement and support, I could not bring myself to initiate the consultation, which I devised to get her on board. Eventually, I left London and my local community and wondered if I was too enmeshed, if I lacked clarity. Was I afraid of the dissent my proposal caused? Tom Finkelpearl (2013, 6) affirms that

⁶ The Mill, accessed 16 May 2020, <https://themille17.org/who-we-are/about/>

⁷ The Mill, accessed 17 May 2020, <https://themille17.org/get-involved/art-works-at-the-mill/>

socially engaged art is where social interaction is, at some level, the art. Still, there is always some material evidence of the interaction that occurred. Moreover, Pascal Gielen states that this type of practice has a relationship with people at its centre. “In order for a work to be considered community art, the bottom line is that it actively involves people in an artistic process or in the production of a work of art. [...] In short, the community is at least as crucial as the art. (Gielen 2011, 20). Regarding my organisational practice at The Mill, as an art practice there is very little material to bring forth.



Towards an (un)artistic practice

We had escaped the unbearable weight of being artists, and within the specialisation of art we could separate ourselves from site-specific artists, community artists, public artists, new genre artists and the other categories with which we had little or no sympathy.

- Critical Art Ensemble, 2001

My final actual contribution to The Mill was a call to assemble a Creative Hub, a pool of artists and creatives in



FIG. 7-8: Collective mapping, photo: Barbara Gamper, graphic design by Valero Doval.

general, neighbours to The Mill, that would congregate at The Mill, to form a support structure. The Hub was a place to socialise, share skills and resources, get involved locally, collaborate and be well together (Figs. 7-8).

To this day I can't answer Pritchett's question: have I been caught doing social work, have I embedded myself too far into the community project that I lost track of what could communicate outside that realm? And why does it matter? Or are we stuck with an understanding of the artistic as "critical", which might be as anachronistic now as the idea of it

being something manufactured was for Miwon Kwon in the early 2000s? Therefore, the question is not so much if we are caught doing social work in a community environment, but whether we are caught doing art? Art, not only in the sense that it is seen as a “taxonomy of things” as Matarasso puts it, but any artistic practice that does not adhere to the radical project that Owen Kelly (in Matarasso 2019, 144) envisioned in the 1980s – an artistic practice in contradiction to capitalism and its systemic oppressions.

Friday 1 April, 1–3 pm

I am on reception duty again. I came to relieve Janet. When I arrived, the Knitting Group was dispersing and Isabel was tidying up yarn and needles. I was early and had my lunch in the Living Room: leftover fish pie with smoked salmon from Arbroath. Isabel and I chatted about an article in the Independent about the possible transformation of the Tate Library in Lambeth into a gym. The article, which took an ironic tone, pointed out the outrageous lack of vision of these libraries failing to charge membership for people to borrow or even consult books. Nine years ago, on this very same day, St James Street Library – now The Mill – closed for the Easter holidays, never to reopen. Today we sat inside its building, which now offers an array of community-led activities, but at what cost? (Cruz, unpublished journal, 2016).

BIBLIOGRAFIA

- CONDORELLI, CELINE. 2009. *Support Structures*. Berlin: Sternberg press.
- Critical Art Ensemble. 2001. *Digital Resistance: Exploration in Tactical Media*. Autonomedia
- CRUZ, CARLA and MIDORI, AMANDA. 2020. “Rastilho: Autoria, Autoridade e Autonomia na produção Artística Coletiva”. Cruz, Carla et al (Eds.). 2020. *A Busca do Comum: Práticas Artísticas para outros Futuros Possíveis*. Porto: i2ADS, 16–20.
- CRUZ, CARLA. 2017. ““Save our Library!” Social Action, Austerity and The Big Society”. *PARSE*. Issue 5, Spring 2017, 60–73.
- DE BRUYNE, PAUL and GIELEN, PASCAL (Eds.). 2011. *Community art: The politics of trespassing*. Amsterdam: Valiz.
- DRABBLE, BARNABY. 2013. “On De-Organisation”. In: Hebert, S. and Szefer Karlsen, A. (eds.) *Self-Organised*. Open Editions, 17–26.
- FINKELPEARL, TOM. 2013. *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*. Durham, London: Duke University Press.
- GIELEN, PASCAL. 2011. “Mapping Community Art”. De Bruyne, Paul and Gielen, Pascal (Eds.). 2011. *Community art: The politics of trespassing*. Amsterdam: Valiz, 16–33.
- KESTER, GRANT. 2003. “Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art”. Kucor, Zoya and Leung, Simon (Eds). 2005. *Contemporary Art Since 1985*. Blackwell, 153–165.
- KWON, MIWON. 2002. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, London: The MIT Press.
- MATARASSO, FRANÇOIS. 2019. *A Restless Art: How participation won, and why it matters*. Lisbon and London: Calouste Gulbenkian Foundation.
- MCCABE, ANGUS. 2010. *Bellow the radar in a Big Society? Reflections on community engagement, empowerment and social action in a changing policy context*. Birmingham: Third Sector Research Centre.
- PRITCHARD, STEPHEN. 2018. “Caught Doing Social Work? – Socially engaged art and the dangers of becoming social workers”. *Colouring Culture*. 15 November 2018, <https://colouringinculture.org/blog/caughtdoingsocialwork>
- ROWSON, JONATHAN et al. 2012. *Beyond the Big Society: psychological foundations of active citizenship*. London: RSA. 2012.

**ON PUBLIC USE: THE
PRACTICE OF NOT AN
ALTERNATIVE**
(In the Science Museum's
Contact Zone)

ALEXANDRA DO CARMO
IHA/NOVA FCSH
alexandradocarmo@gmail.com

PEER REVIEWERS

FILIPE ROCHA DA SILVA
UEVORA

SÓNIA VESPEIRA DE ALMEIDA
CRIA/NOVA FCSH

ABSTRACT

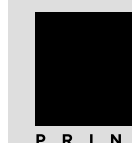
This paper proposes an examination of the work of American art/activist collective Not an Alternative (NAA) as a third phase, or “phase change” - as defined by Brian Holmes - in relation to institutional critique in the arts. It locates their work within different theoretical approaches to socially engaged art pursuant to the domains of collaboration and participation, in relation to their artistic autonomy. The author contends that *The Natural History Museum* (TNHM), an ongoing NAA project, redefines the *modus operandi* of institutional critique through its establishment of temporary *camps* inside two major American science museums, targeting their museological *contact zone* and altering the museums’ functionality. Essential to NNA’s practice is their collaboration with the Native American Lummi Nation of the Pacific Northwest. The article is divided into three parts: first, theoretical contextualisation; second, past projects and relations with the Art Workers’ Coalition, Hans Haacke and activist art of New York City in the 1970s and 1980s; and, lastly, their emancipation from the museological contact zone.

KEYWORDS: ART, ACTIVISM, COLLABORATION, INSTITUTIONS, PUBLIC.

RESUMO

Examina-se o trabalho do colectivo de arte e ativismo Not an Alternative (NAA), no âmbito de uma terceira fase ou *fase de mudança* da crítica de arte institucional (Brian Holmes). No contexto da arte social, expõem-se várias abordagens teóricas da arte participativa e colaborativa relativamente à autonomia artística. Argumenta-se que *The Natural History Museum* (TNHM), um projecto em curso dos NAA, redefine o *modus operandi* da crítica de arte institucional, através do estabelecimento de um *campo* temporário de trabalho no interior de duas instituições científicas Americanas de relevo, intervindo na sua *zona de contacto*, alterando, desse modo, a funcionalidade do museu. Essencial neste processo é a colaboração dos NAA com a comunidade Nativa Americana Lummi Nation do Pacífico Noroeste. Aborda-se, primeiramente, a contextualização teórica, seguida da apresentação de projetos passados, da relação com o Art Workers’ Coalition, com Hans Haacke e a arte activista da cidade de Nova Iorque durante os anos sessenta/setenta, analisando, por último, a emancipação face à *zona de contacto* museológica.

PALAVRAS-CHAVE: ARTE, ATIVISMO, COLABORAÇÃO, INSTITUIÇÕES, PÚBLICO.



Introduction

“The relationship between art and struggle changes according to the historical moment, the place and the issue. There is no clear model for what these artists are trying to do. What follows is the early stages of a social-change art that will be more developed even by the time this book appears. One thing is clear – that systems are changed by challenging their institutions, not by abandoning them to the opposition to do as they will. Thus, the work these artists make exists in a dialectical relationship to the work they and others make in the high art world. They are walking a tight-rope between art world and real world, aesthetic and political effectiveness, trying to deal with the false conflicts on which the dominant culture bases these separations. The contradictions in which they work are part of the art they make.”

Lucy Lippard (1984, *Activist Art Now, a picture essay*)

Not an Alternative (NAA) is a non-profit North American collective that combines art, activism and theory. They use a wide array of traditional artistic and non-artistic instruments, including demonstrations, talks, events, exhibitions, partnerships and collaborations with museums, and engagements with grass-roots community groups, activist pressure groups and Native American communities.¹ Their founding members, Jason Jones (Creative Director) and Beka Economopoulos (Executive Director) have backgrounds in art influenced by the politically oriented art of the Whitney Museum Independent Study Program and the activism of organisations such as Greenpeace and Fission Strategy. Currently, the team’s members includes representatives of Native communities and a special team to address climate issues within the Natural History Museum (TNHM) project.² NAA is also part of the American Alliance of Museum Directors and currently part of the activist Museum

Liberation Movement/#FossilFreeCulture, a coalition pressuring cultural institutions to divest from the fossil fuel industry, which also includes US-based groups like TNHM, G.U.L.F. and Occupy Museums; the UK’s Art Not Oil, BP or not BP?, Liberate Tate, Platform London, Science Unstained, Shell Out Sounds and UK Tar Sands Network; Norway’s Stopp Oljesponsing av Norsk Kulturliv; and others from Brazil, Ireland, Australia and France.

The singularity and complexity of NAA’s project, at the intersection of art and activism in social practice projects, lies in altering the conditions of institutional critique, the authorial means utilised by the art and their consequences for artistic autonomy. This essay focuses on their latest ongoing project – The Natural History Museum (TNHM) – and on NAA’s reassessment of the functionality of natural history museums through its collaboration with the Native American Lummi Nation of the Pacific Northwest and the partnerships established with the Carnegie Natural History Museum of Pittsburgh (CNHM) and the Florida Natural History Museum (FNHM).

I argue that their desire to work with and for the people translates into transforming the conditions of a museological *contact zone* by addressing the current environmental crisis in terms of social, economic, cultural and political justice.³ In the TNHM project, we might identify a degree of *entryism*, in the Trotskyist sense of the word, as it occupies a host museum in order to identify and stimulate support for its own cause, exerting influence on the nature and direction of policy within the host institution (Webber 1981, 34). To establish a “camp” in these museums involves a collective commitment to a relationship of long-term communication with one of many Native American communities disempowered throughout their history, most recently by neoliberal environmental politics. Thus, the project combines arts expertise in the domain of object making, architecture, media installation and the use of a prominent

¹ Not an Alternative website: <http://notanalternative.org/about-us/>

² Also part of the NAA team are Judith Leblanc, Director of the Native Organisers’ Alliance, Cassandra Begay (Diné), Director of Community Engagement with TNHM, Julian Brave Noisecat (Secwepemc/St’at’imc), Narrative Change Director with TNHM, Ruth Miller (Dena’ina Athabaskan), Storytelling Organiser with (TNHM), Kay Bosworth, a PhD student in the department of Geography, Society and Environment at the University of Minnesota, Karina Yager (Quechua), Director of Education with TNHM, Steve Lyons, Director of Research with TNHM, and Mark Auslander, Director of Special Projects with TNHM. TNHM currently has a team of 16 advisors from various fields related to the environment.

³ Drawing from James Clifford’ via Marie Louise Pratt’s definition of contact zones, a “term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today” (Pratt *apud* Boast 1991, 34). Robin Boast, 2011, *Neo-colonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited*, 2 and also in *Museum Anthropology*, 34, n1, 56-70.

symbolic language with porous community relations toward a political assemblage of events and exhibitions within these “occupied” science museums. An unusual symbiosis, where the collective actions and outcomes are ultimately defined by activist planning and organisation – a social aesthetic experience of multiple forms of public political engagement.⁴ Their overall project challenges the arts’ authorial conditions through *extradisciplinary* investigation – a concept involving a new tropism and reflexivity, bringing artists, theorists and activists together to engage with situations beyond the traditional limits of their practice (Holmes 2007, no pagination). I will trace back NAA’s roots to the art-, activism- and community-based organisation of New York in the 1970s and 80s, the institutional critique of the Art Workers’ Coalition (AWC) and the work of the artist Hans Haacke during that same period.

I. Theoretical contextualisation

According to the historian Miwon Kwon, North America witnessed a fundamental transformation in public artistic practice from a physical to a social specificity, as the search for a relation between art, life and community implied a different artistic autonomy.

Her analysis reveals how collective projects can differently interrogate the socio-political conditions, because the public(s) become an authorised element within the production of the work as opposed to the ones individually done (Kwon 2002, 72–85). In this sense, social and political repercussions follow from the artist’s commitment to non-artistic groups. In her analysis of John Ahearn’s casts of Bronx’s residents installed on the facade of Bronx buildings in 1985, Kwon’s affirms that instead of supporting the ideologies of dominant social groups, Ahearn empowered those marginalised by such ideologies (Kwon 2002, 88).

Pablo Helguera reflects on the intersection of different fields of expertise in the conditions of implementing collaborative acts and sees this as crucial for developing long-term relationships with partners outside the artistic community

(Helguera 2011, 28). Hal Foster’s critique of the artist as a quasi-anthropologist is that such a role might abstract the culture of study and confirm the artist’s authority, reducing exchange to a neo-colonial mode of artistic expression (Foster, 1996, 190). For Grant Kester, the interchangeability of the relationship between artist and community is the condition for a political formation in process, where not only does the artist derive his/her identity and legitimacy from the community, but the latter is also empowered through symbolic artistic mediation. Claire Bishop, on the other hand, considers that the contradictions of the social and the political can be articulated in certain collaborative disruptive practices of confrontation. Art’s autonomy would then be exclusively related to the domain of *aisthesis*, applied as an ameliorative promise of change, and on the opposite spectrum to social intervention.⁵ Bishop argues that community projects put art in danger of becoming equivalent to and mixed in with governmental tactical practices for social inclusion that leave structural inequalities uninterrogated, an *ethical turn* whereby ethical criteria replace aesthetic criteria, and an artist’s self-sacrificial duty is to connect art to the real world, where “artistic strategies of disruption, intervention or over-identification are denigrated as ‘unethical’” (Bishop 2006, 8). Sven Lütticken’s aesthetic rearticulation of artistic autonomy portrays a porous relationship between autonomy and heteronomy in aesthetics, which in some cases stages a passage from the artistic to the political. This happened in Andrea Fraser’s institutional critique of the 1990s, where the practitioner became the battlefield upon which artistic autonomy was re-evaluated (Lütticken 2012, 90,104).⁶ Such a critique of the societal function of artwork and of labour is enacted from within, not from an external position.

However, we may ask how distant from the real world of labour and mass culture is Fraser’s performatic practice? On which terms can artistic autonomy be problematised in an

⁴ In Kester’s interpretation of Roland Barthes’s *The Death of the Author*, he reflects on a dissociation of the artwork from a possible function in society: “Barthes will call for forms of writing that refuse the utilitarian demands of conventional signification” (Kester 2011, 46-47).

Reflecting on Tania Bruguera’s concept of *Arte Útil*, its complexity and application through Bruguera’s and other artists’ projects, John Byrne writes: “ projects such as *Arte Útil*, and the whole notion of ‘useful art’, carry with them the means and the necessity to rethink and repurpose the term ‘autonomy’ in order to reactivate the very possibility of a radical alternative (Byrne 2017, 61-69).

⁵ In Bishop’s reflection what is implied is a separation between art’s autonomy and social and political change. For Bishop, in artistic practice, social intervention is on the opposite spectrum to autonomy, understandable in controversial confrontational practices (Bishop 2006, n.p.).

⁶ Through a reflection on Andrea Fraser’s authorial modes of interacting in the art institutional world, Lütticken exposes the artist’s questioning of artistic authorship and autonomy, which is related to the Rancieran *aesthetic regime*, in the passage from the artistic to the political (Lütticken 2012, 90-92).

environment of public collaboration, outside the limits of the museum?

For Grant Kester, either the political works subject to the aesthetic, as in Modernism, where the separation between aesthetic autonomy and the social and the political was clear, or this autonomy must be recalibrated in response to the historical moment and as a challenge to the legitimacy of the aesthetic (Kester 2011, 38).⁷ Confronting two different modes of collaborating, he distinguishes practices where the “experience of collaborative labour is seen as generative, not simply symbolic, improvisationally responsive rather than scripted, and in which the distribution of agency is more reciprocal”, therefore embedded in a collective experience of creative autonomy, and individual practices that miss the complexities of the collective forms of negotiation, possessing an impoverished praxis of textual social discourse (Kester 2011, 76).⁸

John Byrne articulates a historical trajectory of artistic autonomy with his analysis of Tania Bruguera’s Association de Arte Útil (AAU) and Museum of Arte Útil, at Van Abbemuseum, Eindhoven (2013). AAU is an ongoing project to produce international online and offline resources, or a toolkit, that brings together and propagates forms of art practice that seek to have direct and lasting social, political and economic impact (Byrne 2017, 71). Bruguera’s project allows for a re-articulation between autonomy, heteronomy and use value that is able to surpass an irreconcilable art/life dichotomy: “From a use of art that symbolically imagines alternative possible futures within an existing frame-work of production and consumption to a use of art that enables diverse constituencies to reimagine what the work, or labour, of art could be today” (Byrne 2017, 69).⁹

For Brian Holmes, there is an *effectiveness* that comes from “a perceptual, analytic and expressive collaboration, which lends an affective charge to the interpretation of a real-world situation” (Holmes 2012, 78). An exchange between the artist/instigator and the citizen/collaborator happening outside art’s white cube dreamland, within a collaborative act of people resisting together. For Holmes, rearticulating autonomy is adapting it to artistic practice in connection with

collaboration, stating that our existence as ourselves only lives through the *other*, and that giving yourself your own law is a collective adventure (Holmes 2004, 548).

Kate Crehan (2011) traces 40 years of the art English collective Free Form (1970s). Her anthropological investigation reveals how a collaborative art practice of shared authorial means enacts the possibilities of a porous communication, of interchangeability between the artist and the community where he/she includes herself, and how artistic authorship is being constantly re-evaluated throughout such practice.¹⁰ Away from the established gallery circuit, these artists did not dispense with the most fundamental principle in art making, to question its authorial purpose.¹¹

II Past projects and other critical histories

NAA’s name (Not an Alternative) sets out the goals of the group at the very outset – not to separate themselves from the arena of power as an alternative to a prevailing logic, but rather to resist that framework, the tendency to frame dissent in the guise of an alternative status, the pure or utopian possibility that remains on the margin by definition of its status as an alternative, the non-empowered.¹² On the one hand, NAA’s name confronts the position taken by groups engaged in art and social discourse, and which are marginalised for appearing to substitute artist-generated services that are reforming, rather than transforming, neoliberal, politically-generated inequalities (Sholette 2015, 105). On the other hand, their practice validates social relationships

⁷ For Kester, the tension between the site of the political and the site of the aesthetic enables “progress” translated into an ongoing movement – the content of the art is to reflect on its own enabling conditions. For this author, in order to avoid reproducing the dominant power structure by concretely challenging it through action, art still found a tactical withdrawal into the artwork, continuing the process of isolation of the discourse of aesthetic autonomy (Kester 2011, 35-37, 45-46).

⁸ Kester’s writings emphasise the benefits of collaboration, long duration and the necessity of abolishing the segregation involved in the historically created distance between art and social life through Modernism. However, critical of contemporary text-based practices detached from political engagement and compromise, which in his opinion are victims of key characteristics of post-structuralist thought, he measures the benefits and counterproductive aspects of this distant and custodial relationship to the viewer (Kester 2011, 54).

⁹ This author argues that the perspective that sees art as the physical embodiment of non-alienated labour and uses craft as the work’s ethical shield against mass production instrumentalisation “also provides the conceptual framework within which the two seemingly irreconcilable positions of autonomy and heteronomy have traditionally met: the qualitative and ethical bodily function of the work or labour of art that, in turn, underpins the valorisation of authentic labour in art” (Byrne 2017, 65-66).

¹⁰ Crehan’s analysis also reveals how these community artists were marginalised through public institutions armoured with set principles and rules concerning what art is about. Her work shows how Free Form, though removed from the gallery world, were not removed from art, as they were constantly challenging its authorial constitution by further interweaving aesthetics and politics in long processes of field interaction (Crehan 2011, 79-80).

¹¹ Crehan’s analysis shows that by working in collaboration with citizens of a community at risk, Free Form was subject to marginalisation by their art peers, as in New York, art criticism was, during this period, oblivious to the value of community arts for the authorial re-evaluation of art itself.

However, in both cases – Free Form and New York activist artists – as Lucy Lippard writes, the artists were not excluding themselves from art but rather from the elitist art establishment, similarly to Crehan’s observations (See also Lippard 1984, 10-19, 44-49, 193-228, 299-323, 324-331).

¹² Alexandra do Carmo, interview with NAA and John Hawke, Washington DC, August 2018.

of collaborative shared authorship. NAA continues a lineage of art and activist projects critical of the neoliberal practices and consumer-driven expectations of Western societies. It pursues a practice of investigating the public's expectations regarding accommodated institutionalised power, expanding intervention through art.

NAA started their activity out of a space in Greenpoint, Brooklyn, in the mid-2000s: researching, experimenting and building alliances with other artists, activists and community groups, engaging in struggles concerning land use, housing gentrification and displacement.¹³ Lectures and discussions fed the plans for interventionist work, connecting politicised campaigns with artistic tools, in a permanent laboratory scenario. Assuming a political dimension (Lyons and Economopoulos 2015, n.p.), NAA claims propaganda as an open-source visual language, challenging what artist Jonas Stall called a masterful ideological removal operation of propaganda from art in Western capitalist democracies (Stall 2014, n.p.).

In 2009, NAA collaborated with the grassroots organisation for social justice *Picture the Homeless* (PTH) in a project to highlight the Harlem neighbourhood potential use of a vacant lot owned by JPMorgan Chase, the world's ninth-largest banking and investment firm. NAA's theatrical appropriation involved entering a locked vacant lot through a fence and hosting a potluck, music video shoot, dance party and eventually a speak-out by community members.¹⁴ Invited to enjoy the space, people talked about housing, gentrification and the communal potential of privately owned spaces (McKee 2016, 128).

In the project *Building Occupation*, the contradictions and failures of then-New York City Mayor Michael Bloomberg's five-year plan to end homelessness were emphasised by making visible the thousands of city- and bank-owned properties sitting vacant. Members of PTH occupied the inside of a boarded-up, vacant bank-owned building, while NAA made their message visible to supporters and members of the media on the outside.¹⁵ These actions contributed to the effectiveness of their work during Occupy Wall Street (OWS) and post-Occupy, when developing actions during Hurricane



FIG. 1: *Building Occupation*, 2008-2011. Not An Alternative and allies working in collaboration with Picture The Homeless on a building occupation in East Harlem, El Barrio. Part of a campaign to bring attention to the contradiction and failure in Mayor Bloomberg's five-year plan to end homelessness by making visible the thousands of city and bank owned properties sitting vacant in New City. March 19th 2009. Photo credit—Andrew Stern

Sandy in New York in 2012 in a collaboration with Occupy Sandy (McKee 2016, 127-134, 200-215).

Noting the vulnerability of the symbolic dimension of spatial architecture in capitalist democracies, NAA is profoundly interested in redeploying the language already in place, re-orienting its meaning as a visual manifestation of counter-power

During Occupy Wall Street (2011), NAA participated in the construction of a symbolic arena of commonality, frequently using the symbolic tools of forensics and the orange visual language of construction work. This set up a vocabulary of solidarity with activist movements in other places, including Spain's *In Medium* and the *Indignados*, who were themselves dealing with gentrification and displacement, and used yellow and black adhesive tape).¹⁶ NAA also worked in collaboration with the artist John Hawke¹⁷, whose *Orange Work* laid the groundwork and explored the possibilities for agency in the use of the visual language of construction work.¹⁸

¹³ Real estate speculation and privatisation has had a significant impact in unprivileged New York neighbourhoods, where the housing crisis has also been aggravated due to a ferocious bank foreclosure process. Through symbolic markers, NAA found non-governmental communication outlets and explored media interfaces with propaganda to develop a language of their own (McKee 2016, 127-135)

¹⁴ A potluck is a communal dinner for unexpected guests, from the North American indigenous communal meal *potlatch*.

¹⁵ Appropriating an ad campaign sponsored by the local Business Improvement District (BID) which encouraged investment in the community, postering slogans on the plywood blanks of construction sites, such as "*El Barrio means history*" or "*El Barrio means home*," or "*El Barrio means new opportunities*", accompanied with photos of public figures such as Barack Obama. Using undercover construction worker clothes and working tools, NAA's crew installed painted signs that looked very similar to the official street signage found on lampposts throughout the neighbourhood, but with rather different messages— by recontextualising the slogans, it attributed them a new meaning by exposing the fundamental racial inequality of the neighbourhood (*El Barrio Means housing for all*, or *El Barrio means a place to call home*, *El Barrio means a better tomorrow for everybody*), and instead of public figures, it showed pictures of working tools, such as a hammer, or trivial gestures, such the opening of a door, or scenes of a mother and son baking.



Occupy Tape was the name of NAA's high-visibility caution tape, imprinted with "Occupy". It was used for delimiting spaces at ATMs, banks, foreclosed homes and at Occupy actions in NYC and around the country, highlighting locations as though they were crime scenes. The "Mili-Tents" were real tents repurposed as symbols carried aloft on marches, mounted on poles, emblazoned with messages and with lanterns inside. *Occupy Police Blocks* repurposed the NYPD's giant concrete spatial demarcation blocks to reorient their meaning towards the OWS anniversary. They were installed in the form of carved foam and painted with the same colours



and fonts used by the NYPD, but printed with the slogan "defending the PEOPLE from the powerful".¹⁹

Jodi Dean (a member of NAA) makes reference to Slavoj Žižek's decline of symbolic efficiency in affirming that our present communicative instruments prevent us from creating shared public meanings. For Dean, the strange merging of democracy and capitalism is captured by the concept of communicative capitalism, which allows us to understand the way networked communications bring the two together (Dean 2009, 19-48, 63-67).²⁰ NAA imagines situations that are built on this awareness, and the symbolic dimension to their work is intended to affect the meaning of collectiveness (a name in common), the understanding of how commonality can be exercised in the public domain (Holmes 2012, 74-75).

The Art Workers' Coalition and Hans Haacke: New York City activist art of the late 1960s/70s

When viewed within its historical context, NAA can be seen to have its roots in the approach taken by art towards institutional critique in the 1960s and 70s, and to Hans Haacke, a founding member of the Art Workers' Coalition (AWC). Haacke deeply and effectively questioned the interstices of the culture industry, asserting that the identity of an artwork was inseparable from the conditions of its existence.²¹ In *The Museum Divide; Beyond Institutional Critique*, a panel organised by NAA, Haacke reflected on the search conducted by artists for ways to interact with the institution, exploring the split within the contradictory nature of museological practice. The AWC was founded in January 1969 in New York as an association of artists, writers and cultural workers who shared a commitment to

FIG. 2: *Mili-tents*, 2008-on. A symbol of Occupy Wall Street, later used in other contexts such as the People's Climate March. Photo credit—Andrew Stern

FIG. 3: *Protecting the People from the Powerful*, 2011 At Occupy Wall Street (OWS), a project for the first anniversary of OWS New York, in collaboration with the artist John Hawke. Photo credit—Not An Alternative

¹⁶ "The tape visually conjugated the figure of the crime scene—a place of forensic investigation of violence—with that of the construction zone, an area of unfinished collective work and potentiality" (McKee 2016, 129,131).

¹⁷ Hawke, unpublished artist notebooks, consulted in 2014 and 2015.

¹⁸ Hawke proposes an artistic action that aims to create rupture in the urban landscape. He talks about an extra-legal mode of operating in the public sphere. The concept of extra legality works in opposition to illegality: under a self-authorized created "law," or "regulation" the artist is able to perform his/her activity under the banner of something indeterminate (as seen in Hawke's artist notebooks).

¹⁹ This sentence comes from an earlier project by Hawke ("Impala", 2011) in which the sentence was attached as a decal on NYPD patrol cars (as seen in Hawke's artist notebooks and <http://notanalternative.org/projects/>).

²⁰ See also Dean (2012, 122-123) and Fisher (2009, 58-65).

²¹ Haacke's own work has the capacity to challenge the neutrality of the institution, as Rosalyn Deutsche mentioned in 1971 (Deutsche 1996). In 1971, Haacke's show at the Guggenheim was cancelled. The artist used the media to expose the work and the conditions involved in its cancellation. Deutsche mentions that by cancelling Haacke's exhibition, the museum director was excluding from the museum conflicts that are inherent to the aesthetic domain. As such, the museum was declaring the existence of a universal aesthetic devoid of social and political conflict. See specifically Deutsche, 1996, xviii. The episode was and remains significant to all contemporary artists engaged in dismantling the institutional mechanisms of power that insist on maintaining the delirious idea of a political neutral institutional domain, in art and all other institutions. Rosalyn Deutsche, 1996, *Evictions, Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

social action and the reform and re-evaluation of art institutions. By putting the functions of art institutions on trial, they sought not to eliminate but rather to transform them (Brian-Wilson 2009, 4, 9).²²

During the era of the Vietnam War, US artists discussed how to organise themselves collectively, the social meaning of artistic labour and how art and politics interact.²³ They attempted to conjugate art with activism, redefining the artist as *art worker*. This legacy is significant to contemporary artists eager to reassess artistic function in the institutional context. NAA inherited parts of the conceptual framework of the institutional critique from that period in the sense that they address the context of the museum, “a frame that overdetermines what encompasses, a frame that is inherently ideological and made of a myriad of cultural, social and political elements” (Alberro 2009, 5). However, their overall mechanisms for exposing the institution are different. Whereas Haacke, in *Recording of Climate in Art Exhibition* (1970), revealed the formal conditions of the museum climate, thus making visible the way in which the institutional environment impacts the artworks (Skrebowski 2013, 120,121), NAA operates in collaboration with non-artistic communities, using institutional art critique tools to expose how the institution impacts the communities with which they interact, and their global impact.

Another difference in relation to the 1980/90s period is evidenced by NAA’s 2006 project *Mining the Houston Museum of Natural History* (HMNH), hosted by Row Houses, an artistic residence, in partnership with TEJAS (Texas Environmental Justice Advocacy Services), a local activist environmental group. It echoed Fred Wilson’s *Mining the Museum* (1992), conceived for the Maryland Historical Society, in which Wilson reinstalled the collection of the museum to expose the institution’s responsibility for their whitewashed representation of slavery. In the same way, NAA exposed the fundamental politically constructed biases of the HMNH by building a counter-exhibition to HMNH’s Exxon Mobil sponsorship. However, the collaboration with Row Houses and TEJAS includes the communities affected by the environmental policies this museum supports.



FIG. 4: *Mili-tents*, 2008-on. A symbol of Occupy Wall Street, later used in other contexts such as the People’s Climate March. Photo credit — Andrew Stern

NAA also bears some relation to the protest art, community activism and urban architecture of 1970s NYC, a time during which collaboration between minority groups and artists built up a social and political body of resistance aimed at improving local living conditions and cultural equity, as exemplified by the Guerrilla Art Action Group (GAAG), Cityarts Workshop, City Walls and Smokehouse. These were art forms involving the public(s) and/or their locales, reinforcing participation in low-income neighborhoods (Hannan, 2013, cccii, ccciv, cccv, cdxi).

III. The Natural History Museum

In 2014, NAA invented a new institution, the Natural History Museum (TNHM), which has been ongoing since then. It is mobile and virtual, and fundamentally critical of the history and ideology of natural history museums. The TNHM temporarily partnered with established science

²² During the 1960s and 70s, the function of the art institution was being questioned and tested—not in order to abolish it but rather to transform it, asserting its societal value, was the function of the artist once again. Just like the artists of this period, NAA presently recognises the value of institutions, and the necessity of their transformation, however different the means used. Brian-Wilson discusses the redefinition of art in this period and the critique of minimalism—arguing that the emergence of the *art worker* in the 1960s and 1970s in the United States was catalysed by the AWC and the Art Strike, but was also dialectically forged in relation to these artists’ own changing artistic and critical methods—having roots in the redefinition of art as labour in the minimalist art that preceded and informed the AWC (Brian-Wilson 2009, 4, 9, 142).

See also Skrebowski (2013).

²³ In addressing failure and conflict in the AWC’s attempts to reconfigure the role of viewers, market values, commodity-objects, art institutions, and coalitional politics. “an artistic collective identity was emerging, along with protest art, and the participation of artists in various social movements, such as Black Power, Chicano rights, Women’s Liberation, and Gay Rights” (Brian-Wilson 2009, 4).



institutions, working through exhibitions, panel discussions and events in collaboration with the Native American Lummi Nation of the Pacific Northwest. It addresses the relationship between the environment, natural sciences and impacts on Native communities.



Realising that the name of “The Natural History Museum” had not been claimed, NAA established themselves centrally in the discursive sphere of science museums by becoming *the* Ur-level institution of its kind. They were able to join professional organisations of science museum directors merely through the act of paying annual membership. In so doing, they (TNHM) – a shell institution – were able to interact with real bricks-and-mortar institutions and, in some circumstances, on equal terms, as in professional roundtable discussions.²⁴ At present, it is a complex organisation that explores storytelling, education and Native narratives.

The TNHM was created as a collaborative enterprise, engaging in temporary partnerships with the Carnegie Natural History Museum (CMNH) of Pittsburgh and Florida Natural History Museum (FNHM). The exhibitions, panel discussions and events they helped organise address the economically implicated relationship of science museums to anti-environmental corporate interests. In doing so, they critically reassembled the communicative tools operated by normative natural history museums. Initially, the critique was directed at the American Museum of Natural History (AMNH) in New York, specifically the museum’s ties with fossil fuel exploitation. David Koch, a board member of the AMNH, had extensive ties to American coal production.²⁵ NAA took notice of the disapproval of museum visitors and workers, who felt this confluence of a natural science museum with a climate change denier associated with the fossil fuel industry to be deeply contentious. In 2016, the TNHM initiated and led a campaign that emerged from the natural sciences community but was aimed at engaging the general public. It took the form of a petition signed by dozens of preeminent scientists and over 200,000 citizens, questioning the integrity of scientific institutions compromised by their association with interests that undermine climate-related environmental regulations and clean energy legislation, and disputing their

FIG. 5: The Natural History Museum’s Van.

FIG. 6: Lummi Totem Pole Journey 2016, Portland, Oregon. Tribal leaders and members of the public touch a totem pole carved by Jewell James and the House of Tears Carvers during a Totem Pole Blessing Ceremony organized by the Lummi Nation in Portland, Oregon on August 24, 2016. Dedicated to the sacred obligation to draw the line against fossil fuel developments that threaten our collective future, the pole travels to sites of environmental struggle across the country to build solidarity between communities. Photo credit —Paul Anderson / Courtesy of the Lummi Nation.

²⁴ NAA explains some strategies and states that when looking for allies in the museum sector, the collaboration would bolster their own legitimacy as a science institution and simultaneously amplify the struggles of Indigenous communities (Economopoulos, 2018).

²⁵ “We would be interested in taking David Koch out of the Board but we believe that in order to do it we can’t protest the Museum. We need to appeal to the positive aspirations to the people on the inside to see if we can activate them, like a union organising campaign, we organize the workers inside the factory or the desires of the museum visitors who take their kids there because they love the museum and they would hate an activist who would walk themselves to the front of the doors – we should think about them as the movement, so we will become a museum” (Economopoulos, 2018, 8).



FIG. 7: The Natural History Museum, 2016,
Koch is off the board! of the AMNH.

ability to transmit scientific knowledge and maintain public confidence. In particular, it targeted AMNH museum trustees such as Rebekah Mercer, a Trump supporter, and Koch, a fossil fuel tycoon and influential donor to conservative causes.

The AMNH denied that Mr. Koch's subsequent resignation was connected to the pressure campaign, but its effectiveness was later publicly acknowledged.²⁶

In 2016 TNHM joined the Standing Rock movement against the proposed Dakota Access Pipeline (DAPL), which, despite tribal opposition, was set to cut through Sioux territory and across the Missouri River, a move that could risk the primary water source for the Standing Rock Sioux Reservation and 17 million people downstream. TNHM initiated a joint protest

by issuing an open letter signed by 1,281 museum directors, archaeologists, anthropologists and historians, denouncing the company behind DAPL for desecrating ancient burial sites, places of prayer and other significant cultural artifacts that were sacred to the Lakota and Dakota people. However, the protests were not sufficient to permanently stop the construction. In 2017 the Trump administration reversed President Obama's suspension of the project and the pipeline was built.²⁷

After 2017, the TNHM established long term partnerships with the CMNH of Pittsburgh and the FNHM. In a text released in July 2018, "The Right Side of History: How can museums support Native-led climate justice initiatives?", Beka Economopoulos, Director of the TNHM, describes the intentions of the museum, releasing a set of suggestions for how

to proceed in order to align museum practices with the global climate and environmental justice movement. The TNHM would serve as an independent research lab, propelling other museums into new forms of collaboration and public engagement programming. At the 2018 Conference of the International Council of Museums Committee for Museums and Collections of Natural History (ICOM NATHIST) on the Anthropocene era, held at the Carnegie Museum of Natural History (CMNH), NAA's work interrogated museum levels of support for Native-led climate justice initiatives through panels, roundtables and luncheons with a delegation of tribal leaders from across North America. They launched *Kwel' Hoy: We Draw the Line*, a three-year travelling exhibition and event series co-created with leaders from the Lummi Nation, including totem pole carving and blessing ceremonies.²⁸ The Lummi produced a totem pole especially for the 2017 Carnegie journey event, led by Jewell James and the House of Tears Carvers. The pole continued its journey to Pittsburgh, Pennsylvania, where it was exhibited along with the artefacts in the CMNH, and stayed there for six months.²⁹

²⁶ And the pressure was felt in other institutions: "At least six museums have responded by either divesting from fossil fuels, dropping fossil fuel sponsors, or implementing gift policies that preclude them from taking fossil fuel industry funding: California Academy of Sciences (divest + gift policy), Australian Academy of Sciences (divest), London Science Museum (end of Shell Oil sponsorship deal), Field Museum in Chicago (divest), Phipps Conservatory and Botanical Garden in Pittsburgh (divest + gift policy)". See also all the media coverage of a rally organised by The Natural History Museum and ClimateTruth.org, where more than 500 climate scientists took to the streets alongside Indigenous leaders and frontline community groups. See <http://thenaturalhistorymuseum.org/hundreds-of-scientists-take-to-the-streets/> and <http://thenaturalhistorymuseum.org/koch-is-off-the-board/>

²⁷ See Demos (2017).

²⁸ "Kwel' Hoy" is as much a content-driven exhibition as it is a model for replication. We want to shine a spotlight on the many ways museums can participate in the climate and environmental justice movement, not only as advocates but also as supporters of communities that are leading the charge. Of course, every museum has its own specific mission, expertise and operational limitations, but even the smallest institutions in the most conservative states can take real steps" (Economopoulos 2018, 35).

²⁹ The Lummi Nation were invested in ceremonies that included hand-carved totem poles as a social and political activity before NAA approached them, but NAA catapulted this community into a multi-layered media dimension (Economopoulos 2018, 33).



FIG. 8 and 9: *Kwel Hoy We Draw the Line*, October 2017 to March 2018, The House of Tears Carvers of the Lummi Nation and *The Natural History Museum*, at the Carnegie Natural History Museum, Pittsburgh. Photo credit—Not An Alternative

Members of more than a dozen native nations helped develop the exhibition. The pole's journey meant to serve as a catalyst: it was intended to be touched by travellers, in contravention of the standard museological practice of treating objects purely for aesthetic reflection. Instead, the members of the Lummi Nation wanted to emphasise the travel and not

the object, so it was displayed horizontally, demystifying the monumentality associated with public art statuary.³⁰

A long red cloth held by participants was used as a symbolic stop sign, symbolising a barrier against the exploration of fossil fuels. Besides its effective physical presence in ceremonies, protests and other events, this red line was present in almost all the objects, drawings and other visuals produced. At the Watershed Center, a science education and advocacy centre outside Princeton, New Jersey, the pole was erected on the perimeter in a public event where members of the Lummi Nation, the local Ramapough Lenape Nation and the director of the Watershed Institute



FIG. 10: *Kwel Hoy : Many Struggles One Front*, 2018, The Natural History Museum with the House of Tears Carvers of the Lummi Nation, Ramapough Lenape Nation, at the Watershed Institute, Princeton Environmental Institute and Center for the Humanities at CUNY Graduate Center. Co-sponsored by the Princeton Art Museum as part of "Migrations". Photo credit—Michael Palma

FIG. 11: *Kwel Hoy : Many Struggles One Front*, 2018, The Natural History Museum with the House of Tears Carvers of the Lummi Nation, Ramapough Lenape Nation, Watershed Institute, Princeton Environmental Institute and Center for the Humanities at CUNY Graduate Center. Co-sponsored by the Princeton Art Museum as part of "Migrations". Panorama views of museum installation. Photo credit—Not An Alternative

came together. It was also a moment where the institution recognised the transformative power of these actions³¹.

At the FMNH (2018), the pole's journey also served as a way of connecting with people. *Whale People: Protectors of the Sea* provoked a reflection on the current environmental crisis, raising awareness about the threatening living conditions of the killer whale or orca. It connected exploitative policies, such as drilling for oil, with the lives of animals whose presence ripples through the

³⁰ Jason Jones justifies the decision of showing the totem pole horizontally: "Their interest was in communicating the totem pole journey as a series and not presenting an object, and this is the reason why we decided to show the totem pole on a trailer rather than vertically set up or on a pedestal or something like that, so the journey was being showed, and that was a big, a major trust building" (Economopoulos 2018; and Skype interviews with NAA conducted by the author, April and May, 2020).

³¹ "The exhibition featured a totem pole carved by House of Tears Carvers; an ever-growing stone altar initiated by members of the Ramapough Lenape Nation and added to by members of the public contributing stones and prayers for the water; and videos and graphics that map the fossil fuel ecosystem, encompassing land, energy, economics and culture. It connected the science community's efforts





food web, affecting the survival of Indigenous communities in the Pacific Northwest. For the Lummi, the pole possesses the power of generations believing in a safe environment for humans, animals and plants as formed in a social body, not simply as *Nature*, but as a social whole that becomes a communion of interests between the different Indigenous communities.³²

In his article “Artistic Autonomy and the Communication Society”, Brian Holmes asks, “Shall we, then, abandon the museums?” His position is that museums should be used – occupied, in fact – “to generate decisive conflict over the kind of society they help produce” (Holmes 2004, 7).³³ Robin Boast reflects on the nature of the museum’s *contact zone*, questioning the benefits of contemporary museological practices of collaboration. He draws upon James Clifford via Marie Louise Pratt’s definition of contact zones, a “term to refer to social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today” (Pratt 1991:34) (Boast 2009, 2). Boast writes that transculturation and autoethnographic processes, as a neo-colonial rhetorical genre, prevent practices of collaboration from being equitable (Boast 2009, 8).³⁴ How can NAA’s practice effectively



challenge a neo-colonial mode of operating the *contact zone*?³⁵

As transformers of the relationship between the museum and the communities with whom they collaborate, NAA ruptured the museum’s operational rationale in both *Kwell Hoy* and *Whale People*, as a sort of occupation of the host institutions.³⁶ Although in partnership with the museum, they were able to assert their perspectives independently in terms of both content and finance, installing a political “camp” in it that prioritised the Lummi’s social, historical and political interests, valuing the performatic complexity of storytelling and historical meaning in the collective public experience of the totem pole blessing ceremony. The production of the exhibitions and events in close proximity with the Lummi was informed by mutual interests, constant communication and interdependence. For *Kwell Hoy*, one of the video scripts was produced with and narrated by a Lummi Nation member, Freddy Lane, who was hired by NAA. According to NAA, Freddy Lane’s participation was crucial for

FIG. 12: *Whale People Protectors of the Sea*, December to May 2018, exhibition + Film by Lummi Nation and The Natural History Museum. View of multichannel video projection by The Natural History Museum, at the Florida Natural History Museum. Photo credit—Not An Alternative

FIG. 13: *Kwell Hoy We Draw the Line*, October 2017 to March 2018, view of object installation at the exhibition by the House of Tears Carvers of the Lummi Nation and *The Natural History Museum*, at the Carnegie Natural History Museum, Pittsburgh. Photo credit - Not An Alternative

to protect the local watershed from the proposed PennEast Pipeline to the nearby Ramapough Lenape Nation’s struggle to stop the Pilgrim Pipeline, and the Lummi’s struggles to protect the waters of the Pacific Northwest from oil tankers and pipelines. <http://thenaturalhistorymuseum.org/events/kwell-hoy-many-struggles-one-front/> NAA describes the commitment and enthusiasm of the Lummi Nation for the partnerships with the museums: “The Lummi feel confident that these events are very important; it’s not just the exhibition, it’s the opening events, opportunities to leverage these exhibition platforms and big institutions to bring major leaders together” (Skype interviews with NAA conducted by the author, April and May, 2020).

³² See: <http://thenaturalhistorymuseum.org/events/whale-people-protectors-of-the-sea/>.

³³ During the early stages of activist art, in which Lippard saw the conflict between aesthetic and politic effectiveness, she emphasised the importance of challenging institutions in order to change them (Lippard 1984, 324).

³⁴ Robin Boast critically revisited James Clifford’s *Museum as Contact Zone*, from 1997, advocating for a practice that can change the contact zone as “a site in and for the centre”. The author describes transculturation as a “process whereby members of subordinated or marginal groups select and invent from materials transmitted by a dominant or metropolitan culture”. Also, in reference to autoethnography: “Autoethnographic texts are representations that the so-defined others construct in response to or in dialogue with those texts” (Pratt 1991: 34).

them to remain in line with the Lummi culture. The nature of the interaction between NAA, the Lummi and the host museum is what potentially prevents a neo-colonial encounter in the museum's *contact zone*. Although immersed in a post-colonial context, the collaboration intends to challenge the reality of "institutions that created the ordered representations that contained, objectified and reduced the colonised world for the paternalistic imperialism that characterised the 19th and early 20th centuries", and the asymmetric space of science museums contact zones (Boast 2009, 11).³⁷ Their approach disarms a Western museological structure in which unbalanced power relations silence colonial stories of abuse, as the collaboration exposes it, bringing the message of the Lummi people to public scrutiny. This means rearranging the deficient contact zone of the one argued to be neo-colonial.³⁸ According to Jodi Dean this is not about a process of instituting based on alternative models away from institutional conflicts, as per Gerard Raunig's reflection on contemporary forms of interacting with the institution, away from the *arts of governing*.³⁹ Their singular strategy of conducting the critique empowers collectivity, raising the institution to the place where people govern, as Dean expressed at Manifesta 10.⁴⁰ NAA's liberation of the institution marks the arrival of the collaborative within the art's transversal quality, where its manifold, dynamic activities cross paths with the well-established institutional machinery of another field, in this case science. By finding the rift within it and forging alliances with certain members of the museums, they are able to counter its logic of operation, validating its societal potential and capacity for transformation.

Conclusion

Since 2000, NAA's projects have been aligned with Tania Bruguera's concept of *political timing-specific art*. "Political timing-specific art seeks to activate forces that already exist in the social and political landscape – desires and affects more usually manipulated by those in power", as exemplified in their Occupy actions, or recently the TNHM campaign to

free the AMNH of Koch's influence, described in Part II of this article (Bishop 2019, no pagination). The TNHM is a culmination of intersecting interests, expressing people's concerns inside and outside of science institutions and participating in the overall movement for climate justice through collaboration with the Native American Lummi Nation.

For Bishop, these types of works are determined by a specific conjuncture, a matter of evaluating the multiple conditions of a moment in time and finding a future-forward way to respond to it (Bishop 2019). The museological institution, often seen as a neutral social structure devoid of political intention, is criticized this way by NAA's *modus operandi* in the museum's contact zone, affirming art as a matter of public use. For Cameron et al, museums today have the possibility to create new spaces and new types of intervention. Science institutions have been reinventing themselves in the context of the environmental challenges and within the context of a new museological movement initiated in the 1970s (Cameron 2013, 10, 15). As a cultural institution, the TNHM has been an important part of this reinvention, making science museums walk the art and activist path and simultaneously altering the authorial dynamics of the art produced – a two-way movement. The occupation of another field might alter societal dynamics, but it intentionally architects a ricochet that will also change the discipline of art (Holmes 2007, no pagination). Collectively, NAA envisions a different institution, not negating the original but rather liberating it. At present, art workers are better equipped to act on the junction between art and politics. Processes of institutional liberation are attempted once more, denoting a procedural transformation based

³⁵ James Clifford reflects on interactions between the Portland Museum staff and the Tlingit community elders, asking "How much could they decentre the physical objects in favour of narrative, history, and politics? Are there strategies that can display a mask as simultaneously a formal composition, an object with specific traditional functions in clan tribal life, and as something that evokes an ongoing history of struggle? Which meanings should be highlighted?" The author also voices concerns about the specific meanings associated with this encounter at the Portland museum (Clifford 1997, 13, 191).

³⁶ NAA explained that the message to museums that are hosting their intervention is very clear; to subvert the museum, to transform it. "We believe in museums, that they are very powerful institutions, and for that reason we are interested in joining with you, to make museums more important in this time." (Skype interviews with NAA conducted by the author, April and May, 2020).

³⁷ "This asymmetry is built, literally and figuratively, into our institutions (Chakrabarty 1992). They are determined by our funding regimes, by our proscribed professional practices, and in museums, by the very roles that we fulfil – collecting, documentation and display" (Boast 2009, 13).

³⁸ NAA explains that when there is a positive reaction to their proposals, it is worth to engage with the museum-- because although it may not represent the whole staff's understanding of political commitment, it is the split in the institutions that will allow for their intervention to happen. "I really do believe that there are institutions and people inside the museum sector who are real allies, and really invested and would love to see this sector changed, become less isolated as individuals and become part of some large collectivity but then there's also equally people in those institutions who are the voice of doubt, who loves to stay in the same position and find excuses why capitalism always control us" (Skype interviews with NAA conducted by the author, April and May, 2020).

³⁹ "Contemporary forms of institutional critique: transformations as ways of escaping from the arts of governing, lines of flight, which are not at all to be taken as harmless or individualistic or escapist and esoteric, even if they no longer allow dreaming of an entirely different exteriority" (Raunig 2009, xvii, 4, 5).

⁴⁰ For more on Jodi Dean's reflections on NAA's practice go to <http://notanalternative.org/talks/>. On Jodi Dean exposition of NAA's work at the Manifesta 10, St Petersburg, Russia, see 2014, *The Split Institution: From Occupation to Counter-Power Infrastructure*

on partnerships and collaborations, where the institution becomes a focal point of engagement towards modification, but this time within the natural sciences, ending the exclusivity of the art museum as the sole location of the art institution critique. The TNHM acts to liberate the institution from “a well-worn institutional model” as a way of questioning the nature of our relation to the institution (Scott 2013, no pagination). Although NAA’s work is distinct from the direct confrontational work undertaken by indigenous communities on the frontlines of the struggle for social justice, it joins forces with such communities through other means, emancipating public cultural and educational institutions from petro-capitalist economics, sponsorship and propaganda.⁴¹ NAA might be helping to redefine what Brian Holmes refers to as a *phase change*; the means, media and aims of a new phase of art institutional critique are not confined to the interstices of the institution itself or to the divisions of disciplines of knowledge, as their practice uses the art and the institution as a medium for visualising exclusion.⁴² For public use, NAA’s project strategically builds the foundation of an emancipated society.

BIBLIOGRAFIA

1. ALBERRO, ALEXANDER. 2009. *Institutional Critique, an Anthology of Artists’ Writings*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.
2. BISHOP, CLAIRE. 2019. “*Rise to the Occasion*, Artforum Magazine”, May, no pagination.
3. BISHOP, CLAIRE. 2006. “*The Social Turn: Collaboration and its Discontents*”. Artforum International, Volume 44, N6, no pagination.
4. BOAST, ROBIN, 2009. “*Neo-colonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited*, Museum Anthropology”, 34, n1: 56-70.
5. BRIAN-WILSON, JULIA. 2009. *Art Workers, Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
6. BYRNE, JOHN. 2016. “Social Autonomy and the Use Value of Art”. Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry, no.42: 60-69.
7. CAMERON, FIONA, HODGE, BOB, SALAZAR, FRANCISCO. 2013. “*Representing Climate Change in Museum Space and Places*”. WIREs, volume 4: 9-21. (WIREs Clim Change 2013, 4:9-21. doi: 10.1002/wcc.200)
8. CLIFFORD, JAMES. 1997. *Museums as Contact Zones in Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
9. CREHAN, KATE. 2011. *Community Art: An Anthropological Perspective*. London, New York.
10. DEAN, JODI. 2009. *Democracy and Other Neoliberal Fantasies, Communicative Capitalism and Left Politics*. Durham & London: Duke University Press.
11. DEAN, JODI. 2012. *The Communist Horizon*, London, New York, Verso.
12. DEMOS, T.J.. 2017. “*Accumulation The Great Transition: The Arts and Radical System Change*”. No pagination, <https://www.e-flux.com/architecture/accumulation/122305/the-great-transition-the-arts-and-radical-system-change/>.
13. DEUTSCHE, ROSALYN. 1996. *Evictions, Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts, London England: MIT Press

⁴¹ T.J.Demos succinctly describes the potential contained in collective intervention at the level of public cultural institutions, which, enhanced by collaboration, works towards its emancipation from petro-capitalist economics, sponsorship, and propaganda. Demos reflects on NAA’s role in emancipating public cultural and educational institutions from petro-capitalist economics, sponsorship, and propaganda, emphasising their capacity “to mobilize collective forms of direct action towards transformative ends, defined by David Graeber as insisting upon acting in an unjust society as if one were already free, according to one’s ethico-political convictions, as if the desired future is now” (Demos 2017).

⁴² “How to create an institutional context that offers a chance of mutual recognition and validation for people attempting to give their particular skills and practices a broader meaning and a greater effectiveness?” (Holmes 2007). See also Holmes (2012, 83).

14. ECONOMOPOULOS, BEKA. 2018. "The Right Side of History, How Can museums support Native-led climate justice initiatives?" aam-us.org: 31-35 <http://thenaturalhistorymuseum.org/wp-content/uploads/2018/08/31-35-Feature-3.pdf>
15. FISHER, MARK. 2009. *Capitalist Realism, Is there no Alternative?* Winchester, UK Washington, USA: O books
16. FOSTER, HAL. 1996. *The Return of the Real, the Avant-Garde at the End of the Century, "The Artist as an Ethnographer"*. Cambridge, Massachusetts London, England: MIT Press: 171-204
17. HANNAN, CONOR BADCOE. 2013. "Out of the Studio and Into the Street: Art and Artists for Social Change, New York City, 1966-1976". A thesis submitted in fulfilment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy, University of Sydney.
18. HELGUERA, PABLO. 2011. *Education for Socially Engaged Art, A Materials and Techniques Handbook*. New York, Jorge Pinto Books.
19. HOLMES, BRIAN. 2004. "Artistic Autonomy and the Communication Society". *Third Text*, vol. 18, issue 6: 547-555.
20. HOLMES, BRIAN. 2012. "'Eventwork', The Fourfold matrix of Contemporary Social Movements". In *Living as Form, Socially Engaged Art, from 1991-2011* catalogue, Nato Thompson: 72-85.
21. HOLMES, BRIAN. 2007. "Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions". *Transversal Texts*. no pagination, <https://transversal.at/transversal/0106/holmes/en>.
22. KESTER, GRANT H. 2011. *The One and the Many, Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham and London: Duke University Press
23. KWON, MIWON. 2002. *One Place After Another, Site Specific Art and Locational Identity*, the Cambridge Massachusetts, London, England: MIT Press.
24. LIPPARD, LUCY R. 1984. *Get the message? A Decade of Art for Social Change*. E.P. Dutton.
25. LUTTICKEN, SVEN. 2012. "Autonomy After the Fact". *Open*, no. 23: 88-104.
26. Lutticken, Sven. 2014. "Autonomy as Aesthetic Practice, Theory, Culture and Society". sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav, DOI: 10.1177/0263276413496853: 1-15.
27. MCKEE, YATES. 2016. *Strike Art*. London, New York: Verso.
28. NOT AN ALTERNATIVE, 2016. "Institutional Liberation" *e-flux journal #77*. No pagination. <https://www.e-flux.com/journal/77/76215/institutional-liberation/>
29. RAUNIG, GERARD. 2009. *Art and Contemporary Critical Practice Reinventing Institutional Critique, Institutent Practices in Art Contemporary Critical Practices*. Gerard Raunig and Gene Ray (eds), mayfly, www.mayflybooks.org.
30. SCOTT, EMILY ELISA. 2013. "Artists' Platforms for New Ecologies". *Third Text, Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture, Volume 27*, No pagination. <http://www.thirdtext.org/artists-platforms-for-new-ecologies-arc>
31. SHOLETTE, GREGORY. 2015. *Delirium and Resistance*. *Field Magazine* 01: 95-138.
32. SKREBOWSKI, LUKE. 2013. "After Hans Haacke: Tue Greenfort and Eco-Institutional Critique". *Third Text*, Vol. 27, Issue 1: 115-130 <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2013.753195>
33. STAAL, JONAS. 2014. "Art.Democratism.Propaganda". *e-flux journal #52*. No pagination <https://www.e-flux.com/journal/52/59931/art-democratism-propaganda/>
34. WEBBER, PATRICK. 1981. *Entryism in Theory, in Practice, and in Crisis: The Trotskyist Experience in New Brunswick 1969-1973*. Calder publishers.

INTERCESSORES E AUTORES NO CINEMA SEGUNDO GILLES DELEUZE

SUSANA VIEGAS

IFILNOVA/NOVA FCSH
susanaviegas@fcs.unl.pt

PEER REVIEWERS

MARIA IRENE APARÍCIO
IFILNOVA/NOVA FCSH

SUSANA NASCIMENTO DUARTE
IFILNOVA/NOVA FCSH

RESUMO

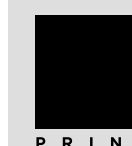
Como conciliar a forte presença da “politique des auteurs” nos textos que Gilles Deleuze dedicou ao cinema com uma conceção de “enunciado coletivo”? Para analisar a necessidade de uma conciliação, é necessário esclarecer o que Deleuze entende por autor e por coletivo. É possível encontrar na sua filosofia do cinema uma ideia pós-estruturalista de autor que rejeita que este seja um indivíduo unificado. É nessa contracorrente metafísica que ele desenvolve uma conceção de “enunciados coletivos” ao falar do cinema político. Assim, através das formas de agenciamento que surgem numa certa prática cinematográfica que questiona a conciliação, o documentário de fabulação (Pierre Perrault e Abbas Kiarostami), é possível visitar a “politique des auteurs” e reavaliar práticas colaborativas.

PALAVRAS-CHAVE: GILLES DELEUZE; FILOSOFIA DO CINEMA; AUTOR; ENUNCIADO COLETIVO; FABULAÇÃO.

ABSTRACT

How can we reconcile the strong presence of the *politique des auteurs* in Gilles Deleuze’s texts on cinema with the concept of ‘collective enunciation’? To investigate the need for such reconciliation, we first need to establish what Deleuze understands by author and collective. His film philosophy evinces a poststructuralist idea of the author, rejecting it as a unified subject. In that metaphysical countermovement he proceeds with a conception of ‘collective enunciations’ when talking about political cinema. Thus, through the forms of assemblage that arise in a specific cinematographic practice – the documentary of fabulation (Pierre Perrault and Abbas Kiarostami) – it is possible to revisit the *politique des auteurs* and reevaluate collaborative practices.

Keywords: Gilles Deleuze; Philosophy of Film; Author; Collective Enunciation; Fabulation.



Problematizar o autor

A crítica de cinema francesa foi palco, nos anos 50, de uma polémica que opunha os críticos dos *Cahiers du cinéma* à tendência do cinema francês em realizar adaptações literárias, com filmes muito centrados no enredo e nos diálogos, perpetuando a clivagem artística entre o autor da história e o realizador do filme. O célebre texto escrito por François Truffaut em 1954, “Uma certa tendência do cinema francês”, idealizava uma “política dos autores” na qual Truffaut procurava novas formas de realizar filmes que não seguissem o modelo das adaptações literárias e que evidenciassem a diferença entre a palavra e a imagem (1999a).

Esse texto norteou, durante décadas, uma crítica de cinema que enaltecia o realizador, comparado a um génio. Ter uma visão peculiar e original sobre um mundo cinematográfico imaginado, era critério para elogiar mesmo os realizadores mais populares, tais como Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, John Ford e Howard Hawks, entre outros realizadores de Hollywood. No ano seguinte, Truffaut publicava “*Ali Baba* e a ‘política dos autores’” (1999b), nomeando finalmente o manifesto. Esta política dos autores reforçava uma ideia metafísica de autor como sujeito unificado, como um centro gravitacional que reúne os diversos filmes realizados por um cineasta, anulando as diferenças entre filmes e reforçando as suas repetições.

Mais tarde, as diversas interpretações à volta da política dos autores, e consequentes controvérsias, afastam-na cada vez mais da sua génese interventiva, até à simplificação e distorção final quando Andrew Sarris a traduz como “teoria do autor” (Andrade 2018). A teoria do autor vem consolidar uma noção de autor que expressa uma certa coerência formal, estética, temática, técnica, etc., que se pode encontrar no conjunto de filmes que compõem a obra de um realizador.

Porém, tal como Michel Foucault afirmou, estamos perante uma noção de autor que se ancorava, de uma forma concomitante, na noção de obra: “A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas

quanto a individualidade do autor” (2001, 270). Assim, o conceito de autor ganhava contornos metafísicos que se refletiam na prática da crítica e da indústria cinematográfica.

A ideia de autor parece não excluir, por si só, a ligação soberana do realizador com uma equipa técnica, situação que pode ser considerada, num primeiro nível, como correspondendo ao trabalho colaborativo no cinema. Mas, em contrapartida, esta ideia restringe essa prática colaborativa a um trabalho hierarquizado, de tarefas definidas, não esgotando as formas de colaboração possíveis. Uma reflexão sobre o lado coletivo e colaborativo (e sobre a sua distinção e problematização) no cinema permite-nos uma reflexão sobre o que Deleuze entende por documentário de fabulação, “cinema de realidade” e não “cinema de ficção” (2015, 243), abertura por excelência ao Outro como personagem cinematográfica real. No documentário de fabulação, entram em cena personagens reais, personagens que ficionam, fabulam, sem serem fictícias (Deleuze 2015, 237). A própria autoridade do realizador-autor parece sair fragilizada deste encontro. Perante essas personagens em devir, também o realizador devém outro. Há assim um duplo devir: do realizador e das personagens, num processo que implica uma reavaliação das categorias do próprio cinema de ficção (narrativa verídica, distinção entre ponto de vista subjetivo e objetivo, etc.).

A defesa do documentário de fabulação parece contradizer a forte presença da política dos autores nos textos que Deleuze escreveu sobre cinema, *Cinema 1: A Imagem-movimento* e *Cinema 2: A Imagem-tempo*. Num primeiro momento, Deleuze parece seguir a crítica dos *Cahiers* guiada pela política dos autores. Porém, importa repensar o conceito de autor num contexto pós-estruturalista de rejeição de um sujeito unificado, da morte do autor e do nascimento do leitor (Barthes 1977). Poderia, certamente, dar um maior destaque à palavra “política” em “política dos autores” mas, para esta análise, o que mais me interessa é confrontar a ideia original de autor, consolidada nos textos de Truffaut, com a morte e ausência dessa ideia, proposta filosófica à qual a política dos autores parece ter ficado imune.

Como é que o “autor” em “política dos autores” é abalado pelo contexto filosófico que afirmava a sua morte?

É clara a preferência de Deleuze por certos cineastas, os grandes autores segundo a crítica de cinema mais influente em França, os *Cahiers du cinéma*: Hitchcock, Welles, Bresson, Godard, Antonioni, Duras ou Rohmer, e, na maior parte das vezes, pela (quase) totalidade dos seus filmes. No entanto, sem o citar diretamente, Deleuze segue as preocupações que Barthes expressara quando afirmava: “nas sociedades etnográficas, a responsabilidade pela narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, um xamã ou um relator, cuja performance (o domínio do código narrativo) pode ser admirada, mas nunca o seu génio” (1977, 142). Assim, mais do que em autores e pessoas, é necessário refletir sobre a noção de sujeito, elemento que existe apenas na enunciação, ou seja, não existe fora do discurso (Barthes 1977, 145).

No segundo volume de *Cinema*, quando fala do cinema político moderno, Deleuze introduz conceitos que, justamente, relançam as questões de autor, sujeito, enunciado e enunciação, revisitando, desse modo, uma ambiguidade antiga. Não cita Barthes diretamente talvez porque o seu interesse não seja o do leitor (nem mesmo o do espetador de cinema). O ponto de vista deleuziano é sempre o da criação, não o da receção. Por essa razão, Deleuze procurou no cinema político moderno novas formas de colaboração que não fossem meramente técnicas, a realização de tarefas diferenciadas, industrializadas, mas formas que potenciasses a criação e os elementos ontológicos que mais o fascinavam: o acaso e o inesperado, a diferença, o devir e a fabulação.

O realizador-autor é o responsável por uma obra coerente mas dificilmente domina todas as fases envolvidas na produção de um filme. Por exemplo, o que seria de alguns dos mais lendários filmes de Hitchcock, como *A Mulher que viveu duas vezes/Vertigo* (1958) ou *Psico/Psycho* (1960), sem as composições musicais de Bernard Herrmann? Tentar compreender esta parceria retomando o critério de comparação entre as duas práticas artísticas, a literária e a cinematográfica, dominante nos debates dos anos 50, vem apenas mostrar o seu carácter incompleto: um filme não se limita ao processo da passagem alquímica da palavra escrita à imagem, e, na verdade, é mais do que a visão personalística e

autobiográfica do seu realizador, segundo um sujeito metafísico, tal como Truffaut defendia.

A política dos autores, fruto de um contexto histórico de produção cinematográfica muito particular que explica o seu aparecimento na França do pós-guerra, parece hoje fora de moda. Porém, há uma questão que não passou de moda: a relação entre imagem e palavra. No regime da imagem-tempo, o som (música, ruído, voz) liberta-se da sua ligação com a imagem, tal como acontecia no cinema clássico. Imagem e som seguem uma lógica própria e independente em vez de se subordinarem um ao outro. Por exemplo, como analisar essa separação num documentário de fabulação (filme no qual uma personagem real, um ator não profissional, faz de si próprio e conta a sua própria história)? Quem fala no documentário de fabulação? E, o que nos mostra o realizador? A entrada do Outro no cinema dita o fim da autoridade do autor e, tal como é preciso que o autor morra para que o leitor surja, como afirmava Barthes, também é preciso que a noção de pessoa morra para que surja a de sujeito fendido. Este processo de despersonalização corresponde, precisamente, ao nascimento do cinema político.

Fabulação e o povo que falta

Interessava a Deleuze pensar como é que o cinema nos mostra as personagens - não apenas através da oposição e transição entre câmara objetiva (mostrar o mundo) e câmara subjetiva (mostrar o mundo que a personagem vê), oposição fundamentada na identidade da personagem, mas quando nos mostra o devir-outro da personagem. No cinema moderno, esta mudança de perspetiva expressa-se numa imagem subjetiva indireta livre, ideia que Deleuze retira de Pier Paolo Pasolini (2009, 119) mas que reinterpreta através do conceito de fabulação de Henri Bergson (2015, 240).

O objetivo de Deleuze com essa reinterpretação é, em primeiro lugar, o de acentuar a dimensão política do conceito bergsoniano de fabulação dando, desse modo, um novo sentido à oposição clássica entre o indivíduo e as massas. Em *As Duas Fontes da Moral e da Religião*, Bergson refere que

a fabulação tem uma função essencial nas comunidades fechadas (mais estáveis e mais instintivas que as comunidades abertas) nas quais os indivíduos seguem uma rígida estrutura social. Pelo contrário, ao se guiarem menos pelos instintos e serem mais autônomos, os indivíduos das sociedades abertas são mais imprevisíveis. A fabulação vem controlar esta abertura ao ativar um “instinto virtual” que fecha a moral, que promove a conservação da sociedade e a obrigação moral para com o Outro (Bergson 2005, 99). A função fabuladora da religiosidade e da criação de seres mitológicos e lendários protege o indivíduo do exercício da sua própria natureza, isto é, é uma “reação defensiva” à sua natureza livre, autônoma e inteligente.

Neste ponto, importa reter desta ideia de fabulação, não o fechamento das comunidades abertas através de rituais repetitivos, incompatível com o pensamento deleuziano, mas as possibilidades associadas de “alucinações e vertiginosas ruturas na experiência”, tal como afirma Ronald Bogue (2007, 94). Assim, Deleuze afirma: “O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos amos ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, porquanto dá ao falso o poder que o converte numa memória, numa lenda, num monstro” (2015, 236). A fabulação é sinónimo de criação de lendas, tal como acontece, por exemplo, no documentário de Pierre Perrault, *Para que o Mundo Prossiga/Pour la suite du monde* (1963): citando Perrault, quando as personagens reais são apanhadas “em flagrante delito de fazer lendas” (Deleuze 2015, 237).

Num documentário tradicional, o realizador continua a seguir a lógica da distinção entre ver a personagem objetiva ou subjetivamente, em particular quando procura imaginar como é ser essa personagem real e nos mostra o mundo como ela o vê, acreditando que a personagem tem a sua identidade já formada. Na fabulação, a lógica é diferente: o realizador não procura mostrar o mundo como a personagem real o vê, mas antes o seu devir, as passagens entre estados. A personagem devém outro ao mesmo tempo que o cineasta devém outro (Deleuze 2015, 240), isto é, há um duplo devir (Deleuze 2015, 348). Ou seja, o cineasta já não é o criador de enunciados individuais, próximo da imagem tradicional de

autor na literatura, mas é o criador de enunciados coletivos: o cineasta é um intercessor (Deleuze 2015, 240) ou um “catalisador” (Deleuze 2015, 347), também ele devém outro. É um intercessor (no sentido em que intercede pelo outro), e não um interceptor (no sentido de interceção).

O enunciado coletivo

Os enunciados coletivos levantam uma série de questões. Será que eles quebram o discurso hegemónico ou chegam a ser uma rutura? Como se relaciona o privado e o impessoal? De quem é a fala no documentário de fabulação?

A fabulação das personagens reais substitui as ficções do cineasta, defende Deleuze (2015, 237). A questão do cinema enquanto arte colaborativa surge neste ponto: não cabe simplesmente ao artista (pintor, realizador, escritor) criar um coletivo ou um povo pois é o povo que está em falta (Deleuze 2003, 233; 2015, 340). É justamente da sua criação que o cinema político moderno se ocupa. Ou seja, é preciso remontar à natureza ontológica desta prática, e não analisar apenas a intervenção conjunta de diversas tarefas, tal como é norma no cinema: o cinema enquanto arte colaborativa reavalia o modo como se entende a criação de novas subjetividades e o modo como estas se expressam. O cinema adia para o futuro a eventual presença de um povo. Assim, a relação entre arte e política acontece neste duplo devir, e a partir de duas impossibilidades: o artista não pode criar o povo em falta e, em contrapartida, o povo, nas suas lutas, não se cria a si mesmo por meios artísticos. “O povo não pode ocupar-se de arte”, afirmava Deleuze (2003, 233). É deste modo que a prática artística do documentário de fabulação inicia um processo de criação de personagens reais e lendárias, em devir. Desses devires-outro, poderá surgir o povo que falta.

Deleuze refere o trabalho colaborativo em Pierre Perrault. Perrault não faz documentários sobre o Outro (segundo uma perspectiva objetiva sobre essa realidade que, no fundo, expressaria as suas próprias ficções) mas trabalha colaborativamente com o Outro, deixando-o fabular. A realidade do Outro aparece do seu ponto de vista mas enquanto devém outro,

enquanto é apanhado a fabular. *Para que o Mundo Prossiga* é um filme sobre uma encenação da caça à baleia branca, tal como era feita antigamente, realizada pelos jovens de uma pequena ilha perto da cidade do Quebeque (Isle-aux-Coudres). *Para que o Mundo Prossiga* fala com o sotaque dos habitantes dessa pequena ilha, sotaque característico de uma província francófona do Canadá, mas simultaneamente desenquadrada do francês padrão de França e marginalizada pela maioria de falantes de inglês no Canadá. Ao não impor as suas ficções (a sua educação, o seu conhecimento histórico, linguístico, cinematográfico), Perrault também devém o outro. Ele precisa que as personagens sejam seus intercessores, tal como elas precisam dele como instigador e criador de arte.

O cinema, enquanto arte colaborativa, reavalia o modo como se entende a criação de novas subjetividades e, de um modo relacionado, como se entende a criação de uma temporalidade própria, “emancipação do tempo” (Deleuze 2015, 66) da habitual sequência zelada por um passado cronológico. “Eu é outro”, diz Deleuze citando Arthur Rimbaud (2015, 240). Esta é a fórmula dos devires da função fabuladora relançada por Deleuze no seio do cinema político moderno. Introduce assim uma nova subjetividade e uma nova vivência do tempo totalmente viradas para o futuro: em devir. Os devires de realizador e de personagens acontecem numa imagem-tempo direta. A imagem direta do tempo, ou imagem-tempo, apresenta-se nas imagens-cristal segundo duas categorias: segundo a ordem do tempo e segundo a série do tempo. Uma imagem-cristal é, diz-nos Deleuze, o mais pequeno circuito entre a imagem atual e a sua imagem virtual, entre o presente e o passado (2015, 110). Se a ordem do tempo corresponde à simultaneidade de pontas de presente - tal como acontece em *O último ano em Marienbad/L'année dernière à Marienbad* (1961) de Alain Resnais - e à coexistência de camadas de passado - no caso de *O Mundo a seus pés/Citizen Kane* (1941) de Orson Welles -, já a série do tempo corresponde ao futuro e ao ser do devir. O documentário de fabulação é desta natureza. A terceira imagem-tempo “reúne o antes e o depois num devir em vez de os separar: o seu paradoxo é introduzir um intervalo que dura no momento mesmo”

(Deleuze, 2015, 244). Na imagem-tempo, a montagem deixa de ser o encadeamento de imagens (visuais e sonoras) para evidenciar o antes e o depois, o intervalo. É no devir que a imagem cinematográfica reúne o antes e o depois, sem que esta reunião aconteça num momento presente.

Deleuze distingue o cinema político clássico do cinema político moderno pela presença ou ausência do povo. Mas de que modo pode um filme ser político sem que o povo exista? Como pensar a heterogeneidade do povo?

O cinema sempre teve a capacidade de representar as massas, um coletivo ou um povo. Na imagem-movimento o povo está presente e o indivíduo, tornado herói, representa esse coletivo. Neste regime, o povo está presente como individual (Deleuze 2015, 254), como um povo tornado sujeito coletivo ou estereotipado. Há um povo presente nos filmes de Sergei Eisenstein, Aleksandr Dovjenco, King Vidor, Frank Capra e John Ford. Mas, se nesse período anterior à guerra o povo está presente (por homogeneidade), no pós-guerra, falta o povo (por heterogeneidade). A ausência de povo é a primeira marca assinalada por Deleuze para caracterizar a alteração entre o cinema clássico e o moderno do ponto de vista político. Trata-se da abertura do terceiro tipo de imagem-tempo cristalina, virada para o futuro: “Não o mito de um passado mas a fabulação de um povo por vir” (Deleuze 2015, 349). No cinema político moderno as minorias não têm modelo a seguir (que seria sempre o modelo das majorias, dos amos ou colonizadores); elas estão em devir. Os movimentos de libertação do colonialismo coincidem com a crise da identidade coletiva, também ela colonizada.

Mas, como é que o cinema em particular pode responder ao espaço vazio deixado pelo desaparecimento da noção de Autor? É nos textos que Deleuze escreveu com Félix Guattari que surge o conceito de “agenciamento coletivo”, conceito que contraria a autoridade de um Eu-sujeito como autor. Tal como afirmam: “Escrevemos *O Anti-Édipo* a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente” (2001, 9). Cada Eu-sujeito é já uma multiplicidade de identidades, um Eu-fendido que provisoriamente vai garantindo alguma consistência dessa multiplicidade: um Eu-fendido que não chega a ser um Eu-objeto com as mesmas propriedades ontológicas

do Eu-Sujeito com que se relaciona (segundo a mudança que ocorre através das convenções cinematográficas que indicam o ponto de vista subjetivo e objetivo). Mas, esta alteração ontológica não se dá apenas ao nível dos sujeitos. Deleuze e Guattari dizem-nos que a realidade só existe agenciada, isto é, não há enunciados individuais ou subjetivos, pois todos os enunciados reenviam sempre a um agenciamento coletivo impessoal. Assim, o cineasta é um “agente coletivo” (Deleuze 2015, 347).

Através de uma análise fílmica detalhada de algumas cenas de *Close-Up* (1990), de Abbas Kiarostami, é possível ter uma ideia mais clara desta desconstrução. *Close-Up* tem dois sujeitos de enunciação: Kiarostami, o realizador, e Sabzian, a personagem real. O realizador dirige o filme, conduz as entrevistas à polícia, à família enganada e ao juiz, explica a Sabzian o que pensa fazer com as técnicas cinematográficas de que dispõe. Sabzian conta-nos a sua história, reconstituindo algumas das cenas nas quais se fez passar pelo realizador iraniano Mohsen Makhmalbaf. Mais do que o ponto de vista objetivo ou subjetivo, essas cenas mostram uma outra forma de narrativa.

Kiarostami visita Sabzian na prisão. O registo é de uma câmara oculta, exterior à sala onde se encontram, e cuja presença Sabzian conhece (o verdadeiro primeiro encontro já tinha ocorrido sem filmagem). Sabzian entra no plano por uma porta lateral, a câmara encontra-se noutra divisão, e, por entre as grades, vamo-nos aproximando daquela personagem que já sabemos ser um vigarista, preso por fraude e roubo de identidade. O cineasta decide manter a integridade da cena escolhendo o *zoom in* que culmina no *close-up*. No decorrer desse encontro, Sabzian pede a Kiarostami que este faça um filme sobre si. Esse filme já estava em marcha. Fazer-se passar por outra pessoa é, antes de mais, um problema jurídico, problema ignorado quando Sabzian volta a ser Makhmalbaf em todas as cenas de reconstituição. Ao longo do filme, os dois sujeitos de enunciação vão dialogando à vez, mas nunca há uma câmara subjetiva – do que Sabzian vê. O próprio filme revela-se como sendo fabulador no sentido em que é apanhado em flagrante delito de ficcionar e de criar lendas: abertura para uma sociedade iraniana que possa viver plenamente a

sua cinefilia (quando Sabzian pede a Kiarostami que transmita a Makhmalbaf que o filme *O Ciclista* também é seu). O discurso indireto livre mostra-se quando o próprio cinema se mostra (através de movimentos de câmara ou através da visibilidade da montagem). O uso do *close up* é um exemplo possível.

Falar pelo outro

Mas, para centrar a análise na criação artística, o documentário de fabulação levanta algumas questões em relação ao esquema tradicional que opõe sujeito-objeto e realizador-personagem e à importância da voz, pois as obras colaborativas nascem quando esta oposição se esbate. Afirma David Rodowick que é possível que as minorias (não no sentido demográfico do termo) possam ter uma voz ao mesmo tempo que a voz do intelectual é transformada (1997, 166). Assim é, pelo menos em teoria. Colocarmo-nos “no lugar do outro” é uma frase feita repleta de mal-entendidos. Dificilmente o fazemos e, quando o tentamos, impomos a nossa linguagem, a nossa visão, à diferença que queremos terminar e superar.

Por esta razão, a deslocação que Pasolini faz da subjetiva indireta livre para o campo cinematográfico ganha contornos políticos pois questiona o modo como o Outro pode ser representado, em particular quando o Outro pertence a uma classe social ou género diferente do “autor” do filme. Há uma questão que regressa sempre: como é que o cineasta pode devir-outro quando o ser desse devir implica o seu anonimato e o fim da sua autoridade?

Na fabulação procura-se um duplo devir entre o cineasta, que deixa a sua condição abstrata e metafísica, e a personagem real, que deixa a sua condição privada na medida em que tanto a “ficção pessoal” como o “mito impessoal” são orientados pelas ideologias e imagens do colonizador (Deleuze 2015, 347-348). O documentário de fabulação procura narrativas na primeira pessoa, especialmente aquelas de personagens reais, atores não profissionais que fazem de si próprios e que contam a sua própria história através de meios que o cineasta domina. Como se gerem estes dois polos? Por

subordinação ou por colaboração? A imagem subjetiva indireta livre permite mostrar o Outro como sujeito que não se deixa meramente subjugar por uma linguagem hegemónica.

Dar voz ao Outro para contar a sua própria história (mesmo que em discurso indireto livre) é aqui um elemento determinante que nos lembra a prática historiográfica de Michel Foucault. Quando Deleuze o entrevista em 1972, afirma que Foucault nos alertou para um problema de máxima importância: a indignidade de o intelectual “falar pelos outros” quando os próprios podem falar por si e de si (2005, 138). Os Outros têm o seu próprio contradiscurso sobre a sua situação que não se traduz na teoria que o intelectual tem.

Como escapar ao discurso hegemónico e à lógica do modelo representativo da percepção (sujeito-objeto)? Como é que surgem novas subjetividades que desafiam as próprias estruturas do poder institucionalizado?

Gayatri Spivak (1985) tem sido uma das vozes mais críticas de Foucault, Deleuze e Guattari por estes não terem evitado uma posição típica do intelectual pós-colonial, por muito que o tentassem. Spivak defende que o subalterno pode, de facto, falar quando o intelectual liberta espaço para lhe dar voz - não ao “falar por ele” mas ao “falar dele” e deixando-o falar.

Spivak discorda em particular da ideia deleuziana de que o povo não tem capacidade de se autorrepresentar. Deleuze defendia que o duplo devir é condição necessária para a realização deste processo pois nem o cineasta pode criar um povo que não existe ainda, nem o povo tem preocupações artísticas. Mas, porque afirmava Deleuze que o povo não se podia ocupar de arte? No entender de Spivak, trata-se de um mal-entendido que nasce de uma leitura acrítica do classismo de Marx quando este diz que “não [se] podem representar a si mesmos; devem ser representados” (1985, 36), isto é, devem ter um representante. No entender de Spivak, tanto a ideia de um agente individual como de um agenciamento coletivo são postas em causa pois agir no lugar de alguém (“vertreten”) não é sinónimo de representação (“darstellen”).

Referi anteriormente que o cinema político moderno mostra uma outra forma de narrativa. Porém, em última análise, quem atribui o direito de narrar? A questão tem

consequências ontológicas, existenciais, éticas, mas também epistemológicas. A dúvida paira sempre sobre qualquer documentário de fabulação. Os intercessores não descobrem uma verdade metafísica, preexistente, não seguem um discurso preestabelecido, mas constroem discursos minoritários. Em alternativa à lógica do modelo representativo da percepção (sujeito-objeto), que entende o cinema como criação de um mundo secundário, fantasioso e ilusório, uma mera alienação do verdadeiro mundo, Deleuze vai compreender o cinema como explícita criação da sua própria realidade. Ou seja, os mundos do cinema não precisam de se adequar a uma outra realidade ou a uma verdade exterior e anterior. No seu entender, o formalismo cinematográfico é mais importante que o realismo.

Assim, neste texto procurei retomar uma teoria da crítica de cinema fora de moda ou mal-interpretada, a “politique des auteurs”, e relacioná-la com alguns dos possíveis modos de relação entre arte e política no cinema, em particular no documentário de fabulação. A compreensão do cinema enquanto arte colaborativa parece surgir neste ponto, e não na ideia de que o cinema é coletivo pois requer o trabalho conjunto de diferentes técnicos. Os filmes analisados de Abbas Kiarostami e Pierre Perrault serviram para esclarecer o que se entende por colaboração, mas também para apontar algumas dúvidas que persistem sobre o “falar pelo Outro” quando podem falar por si e de si. Fica a ideia de que, segundo Deleuze, o cinema é uma arte colaborativa quando procura a criação de um coletivo, de um povo por vir. O grande paradoxo desta prática reside neste aspeto, pois o cinema é político quando o coletivo falta, ainda que (somente quando) seja desejado pela arte. É orientado por uma inexistência heterogénea. É uma ideia que vem do futuro, a partir de um elemento que está em falta, que está ausente. Ou seja, a fabulação funciona a partir de uma ausência. Neste ponto é interessante repetir a ideia deleuziana de que há um duplo devir, do cineasta e das personagens reais, do qual emerge este povo, este coletivo. Ambos precisam de abandonar a sua condição natural, no cineasta, abstrata, na personagem real, privada, num processo de despersonalização.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, José Navarro de. 2018. "Da politique des auteurs à auteur theory: cenas da crítica de cinema em 1963". Cinemateca Portuguesa, online: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Da-politique-des-auteurs-a-auteur-theory.pdf>
- BARTHES, Roland. 1977. "Death of the Author," in *Image-Music-Text*. London: Fontana Press: 142-148.
- BERGSON, Henri. 2005. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Coimbra: Almedina.
- BOGUE, Ronald. 2007. *Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Abingdon: Ashgate.
- DELEUZE, Gilles. 2003. *Conversações 1972-1990*. Lisboa: Fim de Século.
- DELEUZE, Gilles. 2005. *A Ilha Deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras.
- DELEUZE, Gilles. 2009. *A Imagem-Movimento, Cinema 1*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- DELEUZE, Gilles. 2015. *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. Lisboa: Sistema Solar.
- DELEUZE, Gilles/ GUATTARI, Félix. 2001. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Les éditions de Minuit.
- FOUCAULT, Michel. 2001. "O que é um autor?" in *Ditos e escritos - Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 264-298.
- RODOWICK, David N. 1997. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press.
- SPIVAK, Gayatri C. 1985. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.
- TRUFFAUT, François. 2015. *Os filmes da minha vida*. Lisboa: Orfeu Negro.
- TRUFFAUT, François. 1999a. "Uma certa tendência do cinema francês", in *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: 328-345.
- TRUFFAUT, François. 1999b. "Ali Baba e a 'política dos autores'", in *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: 350-353.

A PRÁTICA ENQUANTO RELAÇÃO: JIM CARREY, ROGER RABBIT, ART & LANGUAGE E MUSA PARADISIACA

MIGUEL FERRÃO

IFILNOVA/NOVA FCSH ¹

miguelnogueiraferrao@gmail.com

PEER REVIEWERS

MARIANA PINTO DOS SANTOS

IHA/NOVA FCSH

SANDRA VIEIRA JÜRGENS

IHA/DHA/NOVA FCSH

¹ Com o apoio da FCT - Fundação para Ciência e Tecnologia e do Instituto de Filosofia da Nova (IFILNOVA) como parte da investigação integrada no Doutoramento em Estudos Artísticos - Arte e Mediações na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

RESUMO

A problematização da prática enquanto indagação pelo comum implica o enquadramento dos princípios, processos e formas ativas na sua formulação enquanto contexto relacional. Ao reconhecer na prática a construção de comunidades temporárias, desde logo entre praticante e praticado, importa auscultar a sua multiplicidade, assim como a sua necessidade de refundação contínua. *Musa paradisiaca* e Art & Language são dois projetos artísticos coletivos que, desde o seu começo (2010 e 1968, respetivamente), desenvolvem práticas colaborativas através da conversação e da *polivocalidade*. A sua configuração plural, variável e sempre incompleta, promove uma redefinição constante baseada na auto-descrição, realizada com e através de outros. Ao incorporarem simultaneamente diferentes singularidades, Roger Rabbit - *cartoon* híbrido - e Jim Carrey - ator-imitador - partilham a fronteira entre o negociador de identidades e o construtor de mal-entendidos. Através das atividades destas entidades compósitas, a prática, enquanto atividade de negociação e impropriedade, será aqui ponderada do ponto de vista da sua ontologia, com enfoque em estratégias de indeterminação.

PALAVRAS-CHAVE: MUSA PARADISIACA, ART & LANGUAGE, PRÁTICA, DIÁLOGO, AUTO-DESCRIÇÃO.

ABSTRACT

The questioning of practice as an inquiry into communality implies a framing of active principles, processes and forms, defining them as a relational context. While recognising practice as the instant construction of temporary communities between those doing and what is done, it is crucial to clarify the multiplicity of their nature and the need for them to be continuously re-founded anew. *Musa paradisiaca* and Art & Language are two collective artistic projects which, since their very beginnings (2010 and 1968 respectively), have been developing collaborative practices through conversation and *polyvocality*. Their plural, variable and ever-incomplete nature informs their constant and inherent redefinition, and is carried out with and through others. By simultaneously incorporating several figures, Roger Rabbit - a hybrid cartoon - and Jim Carrey - an actor-impressionist - both stand on the boundary between a negotiator of identity and an instigator of misunderstandings. Among the activities of these composite entities, we seek to examine the very ontology of practice as a place and time for negotiation and impropriety, looking in particular at the way in which it deploys indeterminacy.

KEYWORDS: MUSA PARADISIACA, ART & LANGUAGE, PRACTICE, DIALOGUE, SELF-DESCRIPTION



A existência de uma prática é determinada pelo quadro de reconhecimento, regularidade e particularidade em que um conjunto de intervenientes e ações se ativa, repete ou concretiza periodicamente. Uma vez inserida num contexto que a invoque para além da separação entre o praticante e a própria prática, a sua definição fica dependente tanto da criação e desempenho de um hábito, de que advém o seu caráter ordinário e disciplinador, como dos seus desenvolvimentos concretos, avaliados pelo(s) próprio(s) e por outros. Neste sentido, esta é uma atividade que se constrói a partir da circunscção da própria ação, tornada exemplar de uma atitude, experiência e conhecimento adquiridos ou em processo de aquisição.

À dimensão proxémica da prática que se afirma pela amplitude do espaço por ela requerido para existir, compreendido em tudo o que levou ao seu estabelecimento, acrescenta-se uma outra, menos contingente e biográfica, que se traduz na possibilidade da sua comunicação e partilha num campo de entendimento e colaboração. Se a prática em si pode integrar tanto aquele/s que pratica/m como todos os que a prolongam, não sendo a contingência autoral do gesto a sua mais relevante qualidade, será precisamente a sua construção modelar e elástica que melhor a introduz.

Uma prática será, para o que aqui propomos, tanto mais evidente e particular na sua atividade, quanto mais coletiva e abrangente se tornar no contacto com tudo o que a circunda. O prolongamento do particular concorre, deste modo, para a definição da prática como uma «forma de visibilidade» do lugar que esta ocupa em determinado contexto e do que, a partir desse ponto no espaço, esta *faz* ao comum (Rancière 2010 (2000), 14).

A problematização da prática enquanto indagação pelo comum implica o enquadramento dos princípios, processos e formas vigentes na sua formulação enquanto contexto relacional. Começemos, pois, por tomar *prática*, daqui por diante, não como o *trabalho de*, mas como o *trabalho entre*, ou seja,

como *negociação* (Deleuze e Parnet 2004 (1977), 28). Desta negociação dependerá a realização do múltiplo, a construção de comunidade e, finalmente, o vislumbre de uma entidade compósita.

Haverá, indubitavelmente, um longo caminho a percorrer entre o desenvolvimento das condições para se praticar, as repercussões dessa mesma prática para os seus praticantes, as produções desencadeadas pela sua atividade e as consequências destas em todos os que dela tomem conhecimento. Para que este percurso não se torne inarrável, empobrecido no seu pluralismo, é crucial que partilhemos o circuito produtivo potenciado por esta mesma *prática* sem dele esperarmos obter a adequação a uma categorização prévia, como a relação entre produto e produtor, ou uma hierarquização estruturante, como o formato executante-consumidor.

A *prática* a que reportamos não poderá, assim, emergir de um esforço para constranger o dispêndio de recursos, ou mesmo da contingência imputada pela necessidade de integrar uma qualquer normatividade já em curso. Praticar, desta forma, será o equivalente ao comportamento coletivo de um conjunto de jogadores, distribuídos em campo, como que unidos por finos, curtos e aparentemente inquebráveis fios. Não nos referimos somente à perceção da correlação de cada participante relativamente à ação coletiva, mas sobretudo à capacidade deste em diluir antevisão, reação e desvio num mesmo movimento contínuo, de aparência fluída e consequente.

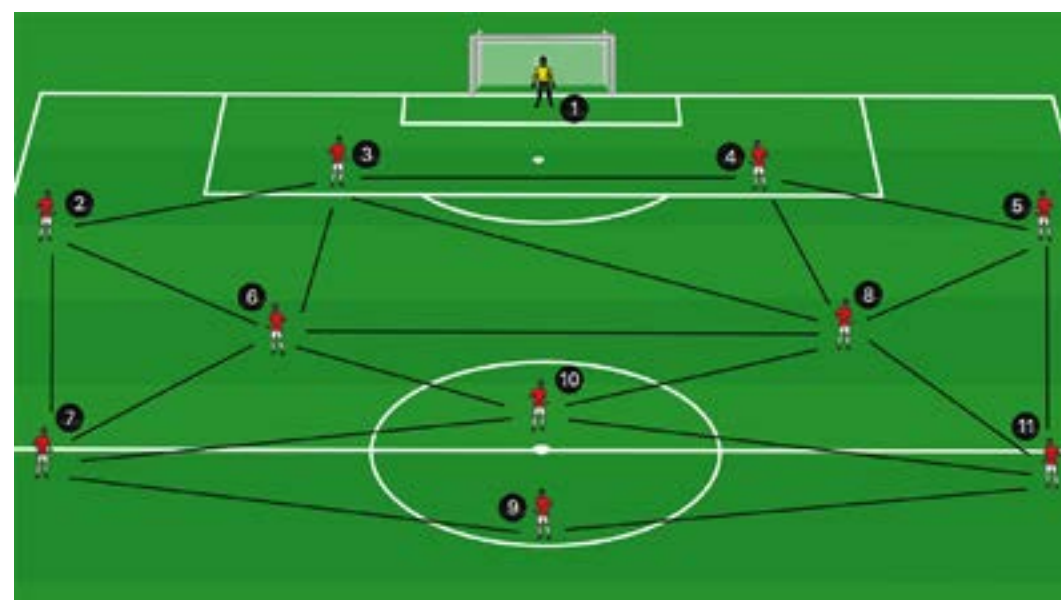


FIG. 1: Ilustração do sistema tático referente às trocas de posição dos praticantes do tiki-taka.

Sob a influência do *tiki-taka* espanhol – um estilo de jogo exacerbado pela seleção espanhola de futebol e pelo Futbol Club Barcelona, entre 2008 e 2012, caracterizado pela capacidade de retenção e circulação de bola, acima de tudo² (fig.1) – a interdependência que reconhecemos nesta noção de prática é consubstanciada por um modo de ser que, através da disponibilidade e atenção, exerce influência sobre um panorama de ação maior do que os seus agentes individuais. E, no entanto, esta deslocação da atenção dos elementos colaboradores para a entidade compósita não visa a desacreditação da individualidade, ou mesmo a sobrevalorização da ação conjunta como um somatório de forças. É a afirmação do ato colocado em marcha pela atividade da prática – a construção de uma comunidade temporária, desde logo produzida entre praticante e praticado – que pretendemos inquirir. Aqui seguimos Isabelle Stengers, no entendimento da prática não como algo que esta seja mas, na verdade, como aquilo em que esta se vai tornando; uma transformação escoltada pelo que a rodeia (Stengers 2005, 187), incluindo outras práticas.

Para que possamos auscultar o trabalhar desta mecânica de interligação, ao invés do recurso à máquina unívoca que cataloga, organiza e divide – a «máquina antropológica» (Agamben 2004 (2002), 34) –, teremos de atentar à desregulação dos seus componentes, como parte integrante do próprio mecanismo. Apontamos, neste sentido, para uma crucial condição paradoxal desta prática potencial – a sua fundação na multiplicidade e a razão da sua multiplicidade como uma necessidade de refundação contínua.

Destituída da mera manifestação de propriedade, bem como da simples nomeação das suas partes constituintes, esta *prática da indeterminação*³, como gostaríamos de a nomear, contempla uma experiência do anónimo apreendido como mutável, livre e já em movimento antes mesmo de ter começado a produzir. Este anonimato circunstancial da prática, que advém, desde logo, da impossibilidade de nela apontar o primeiro a constituí-la ou de nela reconhecer um único participante solitário, implica, neste sentido, uma *indeterminação* comum a todos os fazedores, sejam eles jogadores de futebol ou contadores de anedotas⁴. Da inerência de «uma primeira vez que se ignora quando foi» decorre, também, a

aversão ao «estabelecimento de uma tradição», que se configura na própria singularidade da prática (Molder 2018, 51–52).

É, no entanto, nessa rejeição que se opera já um reconhecimento dos vestígios de outros fazedores, sejam eles caçadores, artistas ou simples aprendizes da fala. No contexto da atividade relacional como prática, a latência desta fala em transformação, imiscuída na impermanência do lugar e dos participantes que dela se ocupam, constitui, deste modo, um corpo comum erguido entre o(s) sujeito(s) do diálogo e o próprio diálogo enquanto sujeito. A «troca ventríloqua» (Cooren 2010, 86) que, aqui, se estabelece entre praticante e prática, pressupõe, portanto, que o diálogo seja recíproco, contrariando o direito ao *dizer* como exclusividade daquele que *diz*.

No âmbito desta relação, a «ventríloquia surge como um fenómeno ubíquo na interação e no diálogo», na medida em que aquilo ou aquele que *faz* também *faz fazer* (Cooren 2010, 134). A este *diálogo* atribuiremos, nesta nossa proposta, o lugar de desregulamentação das hierarquias entre os sujeitos de determinada «forma de comunidade» (Blanchot 1988 (1983), 32) criada por dada prática.

Uma abordagem à prática, em geral, e à prática artística, em particular, como um contexto de interação fundado na comunicação variável entre os seus intervenientes, em trocas contínuas de posição, é o terreno instável que gostaríamos de convocar. Para tal, é crucial que não confundamos, neste território, a experiência da *indecidibilidade*, que tomamos como fértil e produtiva, com o encorajamento da *indecisão* (Cooren 2010, 171) que, em última instância, estancaria a atividade, contrariando a própria existência da prática. Façamos, em alternativa, um périplo por práticas exemplares da indeterminação que acima mencionámos. Nestas, o princípio de reposicionamento contínuo dos seus atores-praticantes afirma-se, simultaneamente, tão relevante no plano do *fazer* como no plano do *ser*.

A 24 de Novembro de 1983, Jim Carrey faria a sua primeira aparição na televisão norte-americana. Tratava-se do *The Tonight Show Starring Johnny Carson*, e o ator e comediante que ficaria célebre pela versatilidade dos seus músculos faciais, era o convidado performativo dessa noite. Logo após a pausa comercial, Johnny Carson preparou a audiência para um jovem Jim Carrey, à época com 21 anos e um ainda curto

² *Tiki-taka* ou *tiquitaca*, literalmente referente a um contacto (toque) seguido de novo contacto, é a expressão que se generalizou a partir da década de 1980 para denominar um estilo de jogo de futebol que resulta, historicamente, do desenvolvimento espanhol de um sistema tático húngaro, iniciado na década de 1950, e aprofundado pelo futebol holandês na década de 1970, por sua vez apelidado de *futebol total*. Caracterizado pelo total entrosamento entre todos os jogadores de uma equipa, manifestado em toda a extensão do campo, o *tiki-taka* distingue-se do *futebol total* pela exacerbação das qualidades técnicas dos seus executantes e pela maior rapidez e precisão das suas trocas posicionais, em constante progressão no terreno e com melhor adaptação a jogadores com baixa estatura. Para uma introdução ao tema veja-se «What is Tiki-Taka?», um vídeo publicado pela produtora Tifo Studios, para a série Tifo Football, um canal de YouTube dedicado à análise futebolística, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sR67JvLNn9U>.

³ Mais do que a *abertura*, que Nicolas Bourriaud reconhece nas práticas por si nomeadas como *relacionais* (Bourriaud 2002 (1998)), que implica um início para um determinado fim, o uso que fazemos, neste contexto, da *indeterminação*, pretende caracterizar a prática aqui em discussão como fluída e de limites indefinidos.

⁴ «Uma anedota nunca é minha (...). Uma anedota circula (...).» (Sontag 1997, 150). Recorremos à afirmação de Susan Sontag para enquadrar a nossa abordagem ao *anonimato*. Tal como a autora, reconhecemos a tarefa de contar anedotas como uma atividade sem propriedade definida e, por isso mesmo, simultaneamente anónima e partilhável.

currículo em Hollywood, descrevendo-o como um imitador ligeiramente diferente do habitual e com uma prometedora carreira em ascensão. Depois de anunciado, Jim Carrey avança por entre as cortinas, de braços colados ao corpo e sorriso *abonecado*, quase *cartoon*. Dirige-se diretamente ao público, em tom de desafio, preparando-o para o que de seguida se passaria. A sua intervenção oral é curta e pontuada por uma ondulação ritmada das suas sobrancelhas, confirmando o tom cómico que a sua entrada em cena, num misto de timidez e segurança, já indicara. Expandindo imediatamente esta ondulação para o resto do corpo, virando-se de costas para as câmaras e para a audiência atrás delas, o ator inicia de imediato o seu número. A prestação é ostensivamente física e os risos hesitantes do público dão conta do desconforto que esta lhe provoca; um desconforto causado pela dúvida acerca do desenlace daquele prelúdio.

Pululando depois entre celebridades – vivas ou já falecidas, reais ou fictícias – numa cadência de imitações consecutivas, a intervenção de Carrey prosseguiria imparável. Este ritmo seria apenas interrompido pelo anúncio dos nomes dos visados; por introduções jocosas sobre as personagens em questão; ou pela descrição de uma ação específica a desempenhar, tal como «fulano X a rir» ou «fulano Y a acenar». A relação entre as imitações apresenta-se, pelo menos aparentemente, desprovida de qualquer sentido cronológico ou interligação relacional. Será mesmo plausível intuir que a escolha do encadeamento das diferentes figuras se deve, fundamentalmente, ao esforço físico da musculatura facial de Jim Carrey, que opera como um circuito metamórfico.

Ou seja, fica patente, ao longo de toda a atuação, que é a transformação do seu corpo, tal como uma ferramenta mecânica, que conduz a narrativa através de um fluxo de mecanismos ora ligados, ora desligados, como se de uma memória física, ativada ou desativada, se tratasse. É por esta razão que a sua face, em particular, surge independente do resto do seu corpo, que funciona, por sua vez, como uma marioneta animada. Jim Carrey é, neste sentido, o ventríloquo de si próprio.

Todavia, em contraponto com esta parte da atuação – a das imitações consecutivas de curta duração –, mais convencional, a primeira caracteriza-se por aquilo que poderíamos

definir como um modo ampliado de imitação. Antes de instalar a regra do seu número, Jim Carrey parece, neste sentido, optar por um exagero. Começa, pois, por canalizar, através da totalidade do seu corpo, um outro corpo, o de Elvis Presley (fig.2; fig.3; fig.4; fig.5; fig.6). Esta representação, a



FIG. 2: Johnny Carson em *The Tonight Show Starring Johnny Carson*, NBC, 24 de Novembro de 1983. © Carson Entertainment Group



FIG. 3 - 6: Jim Carrey em *The Tonight Show Starring Johnny Carson*, NBC, 24 de Novembro de 1983. © Carson Entertainment Group

que chamaremos *total*, dada a sua configuração compósita – sonora, corpórea e duracional, uma vez que Carrey fala, canta e dança – não está localizada no tempo, nem num espaço específico e, no entanto, revela-se progressivamente como reconhecível, quase mesmo identificável.

Em última instância, a mera capacidade de mimetização do próprio Jim Carrey – o seu *medium* – seria suficiente para nos lembrarmos de um qualquer Elvis Presley que todos partilhámos, mas o ator parece elevar a fasquia, baralhando o jogo das correspondências entre representante e representado. Entre o que esperamos ver, o que julgamos conhecer e aquilo que ele executa, abre-se um enorme fosso, fazendo desta imitação uma incorporação em pleno direito. Trata-se do momento em que Jim Carrey, já ele próprio, afirma que tinha acabado de *ser* Elvis Presley. Não que Elvis Presley ali tivesse estado pessoalmente, ou que Carrey o tivesse interpretado por momentos, mas que Jim Carrey tinha efetivamente *sido* Elvis Presley.

Da mesma forma que a exemplificação de ser outro, sendo si próprio, por parte de Jim Carrey, convoca um problema de identidade sobre determinada agência, em *Who Framed Roger Rabbit*, esta possibilidade de coincidência extravasa os limites do corpo que se transfigura, para se concretizar num corpo que é verdadeiramente múltiplo. Realizado por Robert Zemeckis, o filme lançado em 1988 descreve uma realidade partilhada, tanto profissional como pessoal, entre humanos e personagens de animação, temporalmente localizada na cidade de Los Angeles, em 1947. A sua trama desenvolve-se, ao jeito *noir*, em torno das noções de confiança e ciúme, mas também de segregação e autoritarismo, discutidas entre agentes com diferentes entendimentos da condição de estar vivo.

Como personagem central, o filme apresenta Roger Rabbit, um magro e nervoso coelho antropomorfizado (fig.7), originalmente introduzido por Gary K. Wolf no romance policial *Who Censored Roger Rabbit*, cujos direitos foram adquiridos pela Disney logo após a sua publicação em 1981. Adaptado para cinema por Jeffrey Price e Peter Seaman, o guião seria depois tecnicamente reajustado, incluindo novas personagens e um Roger Rabbit aprimorado como um *clown* acrobático e cómico. Contextualizado como elo de ligação



FIG. 7: Roger Rabbit em *Who Framed Roger Rabbit*. DVD, 1988. © Touchstone Pictures e Amblin Entertainment em associação com Silver Screen Partners III

num mundo ambíguo, entre humanos e não-humanos, Roger Rabbit tem, na sua morfologia, o sintoma dessa mesma origem heterogénea. Pensemos, do ponto de vista formal, na sua referência a outras personagens (como as luvas do Mickey ou as jardineiras do Pateta) que o caracterizam, mas também, numa perspetiva simbólica, na sua valorização do papel do humor enquanto forma de mutualismo e equidade. O humor é, como o próprio Roger esclarece no filme, uma virtude e uma arma, o veículo de uma ligação.

Who Framed Roger Rabbit é, neste contexto, transversalmente marcado por uma atitude de dessincronização com o esperado que, mais tarde, se transforma em aceitável. Desde logo, a sua cena de abertura, uma curta-metragem de animação cómica intitulada *Something's Cooking*, protagonizada por Baby Herman e Roger Rabbit, afirma-se como prelúdio desta ambivalência relacional (fig.8; fig.9;



FIG. 8 - 9: *Who Framed Roger Rabbit*. DVD, 1988. © Touchstone Pictures e Amblin Entertainment em associação com Silver Screen Partners III



fig.10). À semelhança da entrada em palco de Jim Carrey no *The Tonight Show*, a cena conjuga um misto de bravura inconsciente e humor sarcástico, em conformidade com o universo *Looney Tunes*. Diríamos mesmo que, a certeza de que no filme cabem as relações coerentes e equitativas entre humanos e não-humanos, onde desenhos animados têm vontade própria e a violência ou o sofrimento não resultam em lesões permanentes, não foge imediatamente a esta regularidade. É apenas nos momentos finais da cena, que uma sequência de eventos vem desmontar qualquer garantia dada pelo início de *Something's Cooking*. E o agente dessa transformação da certeza em incerteza é a personagem Baby Herman (fig.11).



Incomodado pela aparente falta de concentração de Roger Rabbit, incapaz de cumprir o guião, Baby Herman passa, com uma elasticidade espontânea, da figura do bebé inocente para a mais complexa e contraditória figura do adulto no corpo de bebé. Esta transfiguração que é, afinal, uma característica intrínseca da personagem, obriga a uma revisão instantânea dos princípios que o filme estabelece. Fica claro, com a duplicidade de Baby Herman, que *Who Framed Roger Rabbit*, é um filme onde personagens de animação não se comportam somente como tal, mas também como atores capacitados para agir noutras esferas de ação, para lá da ficção. Assim como a afirmação de alteridade de Jim Carrey advoga o direito à dúvida sobre a natureza da sua presença, múltipla ou singular, este acontecimento abre caminho para uma indefinição ontológica do seu protagonista, reforçando, todavia, a «relação ativa» da prática em causa com um determinado real (Althusser 2017 (1975), 79).

Ainda que a diferença entre o alcance de ambos os episódios os torne apenas remotamente comparáveis, dadas as suas diferentes circunstâncias, é possível antever, nestes dois exemplos, uma relação com a prática enquanto indeterminação *produtiva*. Onde, no primeiro caso, há televisão em direto, atuação para um público fisicamente presente e um ator humano imitador de figuras humanas e não-humanas; no segundo, há cinema em diferido, narrativa separada do espaço físico do espectador e um ator não-humano com capacidades surpreendentes, entre outras dicotomias. As figuras compostas de Baby Herman (bebé + homem-bebé) e Jim Carrey (ele próprio + Elvis Presley) partilham a categoria de figuras que manifestam, em si próprias, nos seus corpos, entidades variadas em simultaneidade.

Carles Guerra, artista, crítico e curador, recorreria a um conjunto de características semelhantes às dos dois exemplos anteriores para, em 2014, descrever a prática e os membros do coletivo Art & Language, iniciado em 1968 e, desde 1977, composto pelos artistas britânicos Mel Ramsden e Michael Baldwin. Diz Guerra, no catálogo da exposição *Art & Language Uncompleted*, que comissariou no MACBA, em 2014, a partir das obras do coletivo integradas na Coleção Philippe Méaille, que a «estratégia inicial dos Art & Language» não residia no

FIG. 10: *Who Framed Roger Rabbit*. DVD, 1988. © Touchstone Pictures e Amblin Entertainment em associação com Silver Screen Partners III

FIG. 11: Baby Herman em *Who Framed Roger Rabbit*. DVD, 1988. © Touchstone Pictures e Amblin Entertainment em associação com Silver Screen Partners III

facto de os dois artistas britânicos «serem críticos de tudo aquilo de que era suposto serem críticos» (Guerra 2014, 11), mas sim, na imprevisibilidade da sua atividade.

O paradigma da indeterminação viria, assim, a tornar-se na única garantia de definição no modo de ser Art & Language – a garantia de nada ser garantido. Este facto não terá impedido, contudo, que a sua produção se expandisse, desenvolvendo um constante acompanhamento teórico e uma, não menos importante, prática de auto-descrição. Pensemos aqui não tanto no relato desinteressado e isento de um acontecimento ou ação, mas na completa e intrincada forma de os relatar. Importa referir, neste ponto que, para Mel Ramsden e Michael Baldwin, no início dos Art & Language esteve a «crença de que não seria possível fazer arte antes de primeiro mudar a linguagem usada para *descrever* e pensar arte» (Art & Language 1999b, 23) – um detalhe crucial para uma relação com o todo da sua atividade.

Em função deste objetivo, o acesso à prática sob o nome Art & Language, enquanto tentativa de auto-descrição, desencadeia, evidentemente, a suspeita de um trabalho intencionalmente interminável – o de se *descrever* para poder efetivamente *ser*. É, por isso, compreensível que as palavras, ditas ou escritas, tenham sido centrais nos seus mais de cinquenta anos de existência, não «em substituição de um outro objeto, mas como o objeto» em si, literalmente (Art & Language 1980, 17). As palavras e os objetos como dois num só.

A conversa foi, nesta perspetiva, para o coletivo britânico, elevada ao patamar de prática contínua e incorruptível, mesmo na presença dos mais diversos falhanços ou exageros. O seu projeto ergueu-se, portanto, da radicalização do dizer enquanto forma de se tornar público, transportável e transferível. São, por isso, exemplares deste esforço de construção a partir da singularidade, o arquivo e a rememoração do que eles próprios e outros disseram sobre a prática que, tendo começado pela criação de uma publicação – *Art-Language* – o que pretendia era encontrar «o lugar natural para o seu trabalho» discursivo (Art & Language 1999a, 236). E essa *naturalidade* nunca foi realmente apaziguadora, sobretudo a partir da sua incursão pela pintura, ou melhor, por aquilo que estes definiram como a *superfície*. Centremo-nos

nesta superfície, como nos centramos na face de Jim Carrey, ou na calvície aguarelada de Baby Herman.

A pintura intitulada *Hostage XIX* (fig.12) integra uma série iniciada em 1988-89 pelos Art & Language. Definidas pelos próprios como paisagens (Art & Language 1999b, 75), estas pinturas seriam caracterizadas pela promessa de um

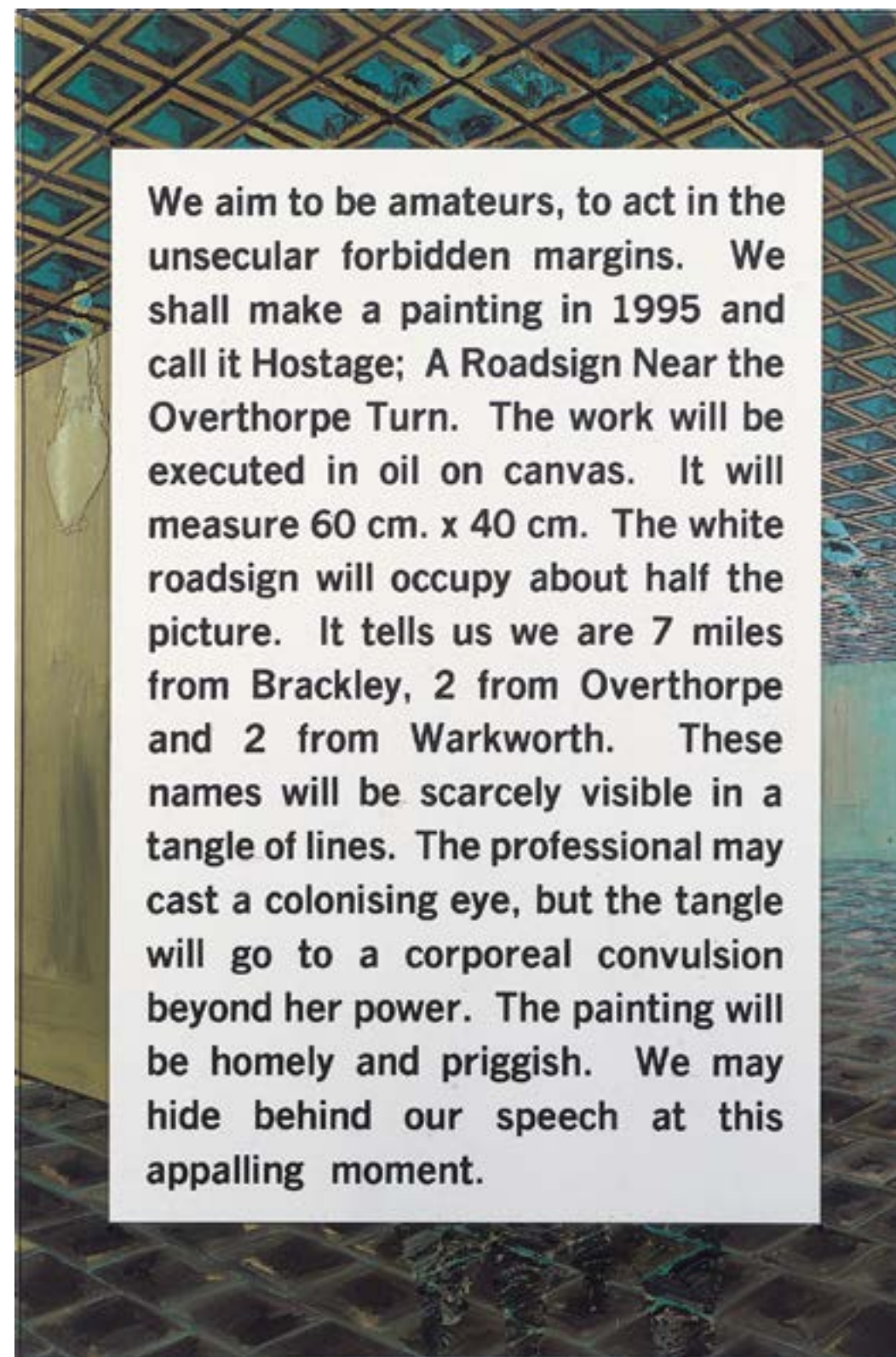


FIG. 12: Art & Language, *Hostage XIX*. 1989. Serigrafia sobre papel, vidro, óleo sobre tela em madeira, 183,4 x 122 cm. © Art & Language

evento por cumprir. Composta por dois corpos distintos sobrepostos – um fundo pintado a óleo e um vidro onde um retângulo branco exibe texto negro serigrafado –, *Hostage XIX* é uma pintura que expõe uma dessas premonições. Neste caso, trata-se da antevisão de uma atitude que, para os Art & Language, pelo menos durante algum tempo, ganharia o estatuto de slogan – o do apelo ao amadorismo.

E, no entanto, recordemos em formato de aviso que, para ambos os artistas, as «propostas em arte (...) não são para ser literalmente consideradas» (Art & Language 1999b, 103). Então, em que condições se apresentaria *Hostage XIX* como um apelo credível? Não correria essa promessa o risco de instrumentalização (Art & Language 1999b, 106) de um pretense mundo amador?

A promessa era, pensamos, a da multiplicação. Ao se descreverem como si próprios e, paralelamente, como uma sua alternativa, os Art & Language ponderam ser efetivamente outros, sem deixarem de ser eles mesmos. Essa conjectura viria a ser prolongada com *We Aim to be Amateurs - Installed in the Style of the Jackson Pollock Bar*, uma instalação teórica (como a nomeiam os Art & Language) comissariada por Catherine David, quase uma década depois de *Hostage XIX*, em 1997, na Documenta X, em Kassel (fig.13; fig.14; fig.15; fig.16; fig.17, fig.18; fig.19).



Nessa ocasião, a ação performativa consistiu na apresentação de um diálogo ficcional entre os membros da formação Art & Language, hipoteticamente localizado no seu estúdio. Previamente traduzido, encenado e gravado em alemão pelos atores Martin Horn e Peter Cieslinski, o diálogo produzido em Viena (1995), aconteceria numa das duas salas ocupadas pelos Art & Language na Kunsthalle Fridericianum, entre vários instrumentos de trabalho e obras do próprio coletivo britânico.

Com uma duração de cerca de trinta minutos, tornar-se-ia perceptível, a dado momento, talvez de forma díspar entre os membros da audiência, que a conversa entre os atores não acontecia, de facto, ao vivo. Na verdade, embora o som de uma conversa fosse audível para todos os presentes, o

FIG. 13 - 19: Art & Language, *We Aim to be Amateurs Installed in the Style of the Jackson Pollock Bar*. 1997. Documentação vídeo da performance, 34'35", documenta X, Kassel. © Jackson Pollock Bar

diálogo desenrolava-se a partir de uma gravação acompanhada pela mimetização labial e silenciosa – concretizada pelos atores – das palavras atribuídas aos protagonistas *duplicados*, i.e., interpretados como se dos próprios Art & Language se tratassem.

Esta *duplicação* é, aqui, decisiva para a ação de prolongamento do próprio no outro, como prática enquanto relação, dando-se tanto no plano do ator, como no plano do protagonista representado pelo ator. Neste sentido, quer Baldwin e Ramsden (os protagonistas representados), quer Horn e Cieslinski (os atores representantes) estão duplamente presentes. No caso dos protagonistas, as suas palavras sofrem um desdobramento no processo entre escrita, tradução e encenação, por serem transferidas para outros; paralelamente, existe uma forte possibilidade de estes serem confundidos com os atores. No caso dos atores, é a própria condição de fazerem deles mesmos, ao mimetizarem em *playback* as suas palavras gravadas e, fazerem de outros, ao dizerem palavras atribuídas a outrem como se fossem suas, que concretiza essa mesma *duplicação*. O coletivo apurava, assim, uma prática onde a confusão entre fazedor e representante daria lugar a uma entidade só e, ainda assim, plural. E, ao *falar* constantemente, esta é uma entidade que implica, como os próprios Art & Language indicam, a averiguação da «questão da voz» (Art & Language 1999a, 237) enquanto possibilidade de uma ação partilhada e sem propriedade definida.

As condições desta voz sem dono fixo podem ser encontradas também em *Musa paradisiaca*, um projeto artístico dirigido por Eduardo Guerra e Miguel Ferrão, com início em 2010. Desenvolvida em torno de processos de conversação, ou de diálogo, a sua prática depende, em grande medida, do usufruto das propriedades maleáveis da linguagem e de uma atenção dada ao processo de escuta. Com enfoque nas particularidades desta auscultação, Sofia Lemos – curadora e investigadora – refere *Musa paradisiaca* como um projecto «baseado nas ideias de *polivocalidade* e na congregação de entidades e figuras tutelares» (Lemos 2018, 29), reforçando a sua existência grupal. As referidas «figuras tutelares» surgem, pois, em *Musa paradisiaca*, associadas às suas primeiras produções, integrando diálogos ou monólogos disponibilizados

online, construídos a partir de encontros gravados, transcritos, editados e reinterpretados por uma ou mais vozes presentes ou ausentes no evento documentado. Enquanto co-autoras declaradas de determinado objeto, estas figuras incorporam o *dizer* resultante de um processo de agregação, por um lado, e são incorporadas como falantes numa conversa onde o particular é sempre preservado e o original indefinido, por outro.

A série de trabalho intitulada *Números* (fig.20), que reúne os diálogos sonoros publicados *online*, sobretudo entre 2010 e 2013, lançaria os princípios desta relação livre entre objetos, formas e palavras, firmada no território da linguagem enquanto *performance* (Oliveira e Turpin 2018, 75) que *Musa paradisiaca* exploraria consecutivamente a partir daí.



FIG. 20: *Musa paradisiaca, Cavazaque Piu Piu*. 2019. Documentação vídeo da exposição individual, 6'18", Galeria Quadrado Azul, Porto. © *Musa paradisiaca* e Galeria Quadrado Azul

Os diálogos produzidos neste contexto, *com* e *através* de outros, operariam como índice de uma entidade impermanente, que a prática de *Musa paradisiaca* procuraria reconhecer, ouvir e manifestar.

Marco Pasi, historiador das religiões e ensaísta, equipara este linguajar específico à montagem de uma *egrégora*, i.e., «a ideia de que o encontro entre pessoas diferentes, especialmente quando há interesses comuns, cria uma entidade que é autónoma das pessoas individuais que compõem o grupo» (Pasi 2018, 121). Tendo a voz como veículo da constituição deste corpo comum, a série *Números* consistiria, pois, num transporte consecutivo, de diálogo para diálogo, de elementos comuns, mesmo que proferidos por diferentes participantes.

O diálogo, em *Musa paradisiaca*, é assim erguido não como a soma de todas as contribuições disponíveis mas, verdadeiramente, como o sujeito da prática, uma vez que esta lhe permite assumir uma infinidade de formas. Um diálogo que, à semelhança dos Art & Language, das imitações de Jim Carrey, ou de transitividade de Baby Herman é, aparentemente, ininterrupto. São, por isso mesmo, abertos todos e quaisquer limites da sua identidade. A resistência à sua fixação – num meio ou num processo específico estabilizado – constitui-se numa porosidade representativa, onde quem, o quê e quando, se confundem e desempenham agência simultaneamente própria e partilhada. Neste sentido, o processo de relação inerente a *Musa paradisiaca* é dirigido à possibilidade de experimentação de um idioma que está, como nos propõem Elfi Turpin e Filipa Oliveira – curadoras e programadoras culturais – em todo o lado, «como uma condição do pensamento, da vivência e da criação» (Oliveira e Turpin 2018, 74).

Em 2019, *Musa paradisiaca* apresentou, na Galeria Quadrado Azul, no Porto, *Cavazaque Piu Piu*, uma exposição centrada na sincronização entre som, luz e objetos escultóricos, que exemplifica literalmente esta atitude conversacional (fig.20; fig.21; fig.22; fig.23; fig.24; fig.25; fig.26; fig.27). Ali, a voz ventríloqua, lançada de objeto para objeto, seria apresentada como um diálogo a duas vozes com o mesmo emissor, distribuindo-se por um conjunto de formas diversas, que o acolheriam como seu. Entre a ausência de um corpo



FIG. 20: *Musa paradisiaca*, Cavazaque Piu Piu. 2019. Documentação vídeo da exposição individual, 6'18", Galeria Quadrado Azul, Porto. © *Musa paradisiaca* e Galeria Quadrado Azul

unívoco para a voz e a comunicação entre objetos, ativados em sequência, a prática auto-descritiva de *Musa paradisiaca* encontra, na duração deste encontro, uma forma temporária desse sujeito falante, indefinido e atemporal. Sobre este aspeto, Guilherme Blanc – curador e diretor artístico – adequa-se a esta variabilidade no número, tipologia e forma de integração de participantes na prática de *Musa paradisiaca* como um «campo aberto e em crescendo de (...) afinidade, distribuição e unidade» (Blanc 2018, 5), como se de uma construção familiar se tratasse. Vai ainda mais longe, incluindo esta atitude agregadora no conjunto das «práticas artísticas que constroem universos de *cuidado e generosidade*» (Blanc 2018, 5).

É relevante que os próprios Art & Language, numa das versões mais curtas do grupo, formada por Michael Baldwin, Charles Harrison e Mel Ramsden (1977), façam também uso de uma forma de conjunto para se caracterizarem a si próprios – neste caso, a de *gangue artístico*. Ao fazê-lo, apoiam-se na exploração de «relações de aparente inclusão e exclusão» (Art & Language 1999b, 229), como os binómios meu/nosso ou deles/teu, presente em muitas das suas produções textuais, tornando evidente a natureza furtiva e aglutinadora da entidade compósita que nomeia as suas ações. O roubo de identidade e o convite para roubar, coincidentemente dirigidos aos participantes-leitores, são a concretização efetiva desta espécie de juramento de salteadores.

Talvez esteja aqui implicada – à semelhança do que Ernesto de Sousa reclamaria, a propósito da sua conversa com Joseph Beuys na Documenta 5, em Kassel, em 1972 – a criação de uma «nova técnica da solidariedade» (Sousa 1998 (1972), 30) firmada por uma política realizada no e pelo encontro. As práticas aqui referenciadas, neste sentido, aparentam ter como objetivo máximo (e talvez único) o próprio diálogo, sem, no entanto, manifestarem, pelo menos deliberadamente, o recurso a uma *técnica* como tal. Aquilo a que Ernesto de Sousa se refere como a afirmação de «uma nova valência estética, uma arte necessária» (Sousa 1998 (1972), 30), realizada através da tentativa de incluir todo o «processo de vida» na produção estética, pode, porventura, reconhecer na própria prática, a vigência de um conjunto muito mais

alargado de intervenientes, para lá dos artistas (Jordan 2013, 145), das audiências, dos espectadores ou dos participantes. A prática da relação, enquanto forma de indeterminação e, sem perder a sua especificidade é, neste contexto, tão mais *necessária* quão maior for o seu desapego a um sentido de pertença fixo, que lhe permita expandir-se.

Colocada entre o *gangue*, com que os Art & Language se identificam, ou a *família* onde todos e tudo fala, de que *Musa paradisiaca* representativamente se alimenta, a prática pode, assim, constituir-se como a prova vital de uma relação meticulosa, sensível e distendida no tempo, entre corpos que se atualizam e se re-descrevem, em permanência. As suas formas de manifestação são, deste modo ambivalente, impróprias e desreguladas, sem se ocuparem estrategicamente da tarefa condicente a uma eficácia ambicionada. Em última instância, o encontro dialógico em que Jim Carrey, Roger Rabbit, Baby Herman, Art & Language e *Musa paradisiaca* se saúdam, como vizinhos, diz respeito a um possível modelo de «prolongamento do homem no outro homem» (Sousa 2011 (1964), 59), do próprio no alheio, e à existência da prática como um modo de sobrevivência partilhada.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio (2002). *The Open: Man and Animal*. Traduzido por Kevin Attell. Stanford, CA: Stanford University Press, 2004.
- ALTHUSSER, Louis (1975). *Philosophy for non-philosophers*. Traduzido por G. M. Goshgarian. Londres: Bloomsbury, 2017.
- ART & LANGUAGE. *Hostage XIX*. 1989. Serigrafia sobre papel, vidro, óleo sobre tela em madeira, 183,4 x 122 cm.
- (1999a). «Making Meaningless». *Art & Language in Practice* Vol.2: Critical Symposium. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- . «Soft Tape». *Art & Language*. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1980.
- (1999b). «Works 1965-1998». *Art & Language in Practice Vol.1: Illustrated Handbook*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- BEECH, Dave, «Relational Aesthetics: The Art of Encounter». *Art Monthly*. n.º 278 (Junho-Agosto), Londres: Art Monthly Foundation, 2004.
- BISHOP, Claire. «Antagonism and Relational Aesthetics». *October*, n.º 110 (Outono 2004).
- . *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres / Nova Iorque: Verso Books, 2012.
- . «Introduction». *Participation*, editado por Claire Bishop. Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Londres / Cambridge, MA: Whitechapel / The MIT Press, 2006.
- BLANC, Guilherme. «Nota Institucional». *Visões do Mal-entendido*. Editado por Sofia Lemos, Cláudia Pestana, Miguel Ferrão, e Eduardo Guerra. Porto: Galeria Municipal do Porto / Bom Dia Books, 2018.
- BLANCHOT, Maurice (1983). *The Unavowable Community*. Traduzido por Pierre Joris. Nova Iorque: Station Hill Press, 1988.
- BOON, Marcus, e Gabriel Levine. «Introduction: The Promise of Practice». *Practice*. Editado por Marcus Boon e Gabriel Levine. Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Londres / Cambridge, MA: Whitechapel / The MIT Press, 2018.
- BOURRIAUD, Nicolas. «Relational Aesthetics». *Participation*. Editado por Claire Bishop. Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Londres / Cambridge, MA: Whitechapel / The MIT Press, 2006.
- (1998). *Relational Aesthetics*. Traduzido por Simon Pleasance e Fronza Woods. Dijon: Les presses du réel, 2002.
- COOREN, François. *Action and Agency in Dialogue. Passion, Incarnation and Ventriloquism*. vol. 6. Dialogue Studies. Amesterdão / Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2010.
- DELEUZE, Gilles; Parnet, Claire (1977). *Diálogos*. Traduzido por José Gabriel. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- DOWNEY, Anthony. «Towards a Politics of (Relational) Aesthetics». *Third Text*. vol. 21, n.º 3. Londres: Routledge, 2007.
- GUERRA, Carles. «Art & Language's Afterlife in the Philippe Méaille Collection». *Art & Language Uncompleted: The Philippe Méaille Collection*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2014.
- JORDAN, Cara. «The Evolution of Social Sculpture in the United States: Joseph Beuys and the work of Suzanne Lacy and Rick Lowe». *Public Art Dialogue*. vol. 3, n.º 3. Reino Unido: Taylor & Francis, 2013.
- LATOURE, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.
- LEMOS, Sofia. «Silogismos em Movimento». *Visões do Mal-entendido*. Porto / Berlim: Galeria Municipal do Porto / Bom Dia Books, 2018.
- MATTHIESSEN, Christian. *Art & Language: We Aim to Be Amateurs Installed in the Style of the Jackson Pollock Bar*. documenta X, Kassel, 1997.
- MOLDER, Maria Filomena. «A Inteligibilidade das Coisas Obscuras». *Visões do Mal-entendido*. Porto / Berlim: Galeria Municipal do Porto / Bom Dia Books, 2018.
- MUSA PARADISIACA. *Cavazaque Piu Piu*. Galeria Quadrado Azul, Porto, 2019. <https://vimeo.com/340468127/d81f48173a>.
- OLIVEIRA, Filipa, e Elfi Turpin. «Sobre Linguagem do Absurdo e Objectos Conversáveis». *Visões do Mal-entendido*. Porto / Berlim: Galeria Municipal do Porto / Bom Dia Books, 2018.
- Pasi, Marco. «O Espírito da Conversa». *Visões do Mal-entendido*. Porto / Berlim: Galeria Municipal do Porto / Bom Dia Books, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques (2000). *Estética e Política: A Partilha do Sensível*. Editado por João Francisco Figueira, Marta Mestre e Vítor Silva. Traduzido por Vanessa Brito. Porto: Dafne Editora, 2010.
- SMITH, Barry. «The Substitution Theory of Art». *Grazer Philosophische Studien*, vol. 25, n.º 1. Amsterdão / Nova Iorque: Brill / Rodopi, 1986.
- SONTAG, Susan (1992). *O Amante do Vulcão*. Traduzido por José Lima. Lisboa: Quetzal Editores, 1997.
- SOUSA, Ernesto de (1964). «Arte moderna e popular». *Oralidade, futuro da arte? e outros textos, 1953-87*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011.
- (1972). «O Estado Zero: Encontro com Joseph Beuys». *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- (1968). «Oralidade, futuro da arte?» *Oralidade, futuro da arte? e outros textos, 1953-87*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011.
- STENGERS, Isabelle. «An Ecology of Practices». *Culture Studies Review. Desecration*. vol. 11, n.º 1. Sidney: UTS ePress, 2005.
- THE TONIGHT SHOW. «Shower with a Star». *The Tonight Show Starring Johnny Carson*. NBC, 24 de Novembro de 1983.
- ZEMECKIS, Robert. *Who Framed Roger Rabbit*. DVD, 1988.

PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS - JOGOS DE CONFRONTO OU JOGOS DE ENCONTRO?

SÍLVIA TENGNER BARROS PINTO COELHO

ICNOVA/NOVA FCSH
silviapintocoelho@gmail.com

PEER REVIEWERS

CLÁUDIA MADEIRA
ICNOVA/NOVA FCSH
ISABEL NOGUEIRA
CEIS20/UC

RESUMO

Chamemos a uma coreografia, a um filme, ou a uma tela do Grupo Puzzle: *puzzles*. Que ilações poderemos daí tirar? A que fenómenos do dissenso, ou do político estão estes *puzzles* ligados? Digo *puzzle* com o duplo sentido que poderá ter a palavra em inglês: construção por encaixe concreto de peças, e de “enigma” a trabalhar numa tensão paradoxal, que permite fazer durar um equilíbrio *metaestável* de encontro.

A pretexto da produção e realização do filme documental *Grupo Puzzle* de Hugo Vieira da Silva, 2001, desencadeio uma série de ecos e de questionamentos que acompanham os processos colaborativos nas artes. Algumas frases do filme tornaram-se peças da minha própria memória, que ajudam a desenvolver mapas de investigação. A partir destas frases, e das investigações de algumas colegas, aproximo-me de uma área que se liga ao que Richard Schechner chamou “Os Anos Sessenta” para elaborar sobre uma ideia de “investigação artística”.

PALAVRAS-CHAVE: PRÁTICAS COLABORATIVAS, GRUPO PUZZLE, JOGO, PROCESSOS ARTÍSTICOS DE ENCONTRO.

ABSTRACT

Taking the production of the documentary film *Grupo Puzzle* by Hugo Vieira da Silva (2001) as my point of departure, I set of various resonances and raise questions relating to collaborative processes in the arts. These puzzles might variously be called choreography, a movie, or a canvas painted by the Puzzle Group. What can we infer from this hypothesis?

Which phenomena of dissent are these puzzles linked to? In calling them ‘puzzles’, I am mindful of the double meaning of this word in English: a physical structure of pieces that fit together; and an enigma, a riddle. These meaning together exert a paradoxical tension, bringing an ongoing *metastable* balance to the encounter. Some phrases from the film became pieces of my own memory and assisted in the development of research maps. From these sentences, and based on the research and studies by some of my colleagues, I address an area that is connected to what Richard Schechner called ‘The Sixties’, and which allows us to elaborate on the idea of ‘artistic research’.

KEYWORDS: COLLABORATIVE PRACTICES, PUZZLE GROUP, GAME, ARTISTIC PROCESSES OF ENCOUNTER.



Introdução

Escrevemos a dois o Anti-Édipo. Como cada um de nós era vários, já fazia muita gente.
(Deleuze/Guattari 1972, 21)

A pretexto da iniciativa *Campos de Colaboração* e inspirada no filme *Grupo Puzzle*¹ de Hugo Vieira da Silva (2001), que conheço a partir de dentro já que participei na sua produção, faço uma primeira aproximação à hipótese de usar a teoria de Gilbert Simondon sobre *transindividuação* na problematização da “investigação artística”.²

Entretanto, entre o início do processo do filme documental, em 2000, e o dia em que escrevo, em 2020, morreram várias pessoas que participaram no filme: Jaime Isidoro, João Dixo, Paulo Cunha e Silva, Egídio Álvaro e Armando Azevedo. Alguns deles conhecia desde pequena, o que traz uma grande responsabilidade em relação à curadoria da memória e dos afectos frágeis, a par de uma certa liberdade para falar de processos instáveis, em lugar de cristalizar questões factuais. Precisaria de muito espaço para falar de tudo e de todos com dignidade, mas qual seria afinal o enunciado, a questão que desencadeia a discussão, aqui? Qual o jogo? As questões desdobraram-se em várias. Dentro do que propomos investigar, hoje - a potência da investigação artística, a improvisação e a composição enquanto pensamento, os paradoxos gerados por tentativas de criar em comum -, surgem questões como: O que pode o pensamento e a investigação artística? Como é que a arte pensa? Às quais se juntam: De que falamos quando falamos de “campos de colaboração”, ou de processos? E como é que a junção de várias singularidades gera, por vezes, conflito, outras vezes, compromisso, outras, dissenso, outras ainda, transdução?³ Haverá momentos políticos mais propensos à necessidade de testar estas variações no contexto estético, plástico, performativo, artístico, humano-relacional-antropológico? Será o convívio “lúdico-plástico” umas das características inerentes à arte colaborativa? (Cf. Dixo *apud* Silva 2001). Será que a arte colaborativa é uma das possibilidades de regressar a períodos de reflexão num campo, ou

medium específicos? Será que faz sentido falar nestes termos numa era de condição pós-media? E, especificamente dentro do filme *Grupo Puzzle*: O que é “ser operário de uma ideia”? (Cf. Coelho *apud* Silva 2001). Ou o que é “jogar”, quando a regra se vai formulando para o encontro entre pares que não têm necessariamente as mesmas ideias, nem as mesmas questões, nem as mesmas inquietações, nem as mesmas inclinações estéticas, nem mesmo as mesmas linhas éticas e/ou políticas? Ou, ainda, de que falamos quando falamos de encontro?

Pondo a hipótese de a arte colaborativa ser uma das manifestações possíveis da conversa entre “estetas”, enquanto artistas que actualizam, em processos oficinais, a sua ética-estética, propomos uma relação possível com o *paradoxo da transindividuação*,⁴ com a intenção de vir a actualizar o discurso sobre arte colaborativa no futuro. Em processos oficinais⁵ e experimentais - que passam pela língua, pela composição, pelo jogo, pelo convívio, pela afinação dos modos de criar sentido, pelo estúdio, pela tralha, pelos traços de memória, pela repetição dos tempos, dos espaços, dos vícios, até ao esgotamento, até à *tecnicidade*, até à *reterritorialização* de novas abordagens e meios -, podemos reivindicar para os encontros de artistas, a responsabilidade de confronto dos seus modos de produção de pensamento e de conhecimento artísticos. Talvez um tipo de conhecimento que não se parece com o da academia, nem com o pensamento da academia sobre artes, mas que se produz na concretização artística em si, em processo e em obra. Talvez se possam valorizar mais estes processos, talvez possam ser reposicionados em paralelo, em puzzle, em contraponto, ou se possam encarar uns modos como antídoto de outros modos de pensar-fazer e de investigar. Queremos reforçar a ideia de que os modos operativos artísticos produzem

¹ Para uma leitura mais completa deste texto recomendamos o visionamento do filme.

² Aproveitando o balanço de um palpite que poderá potenciar um debate que nos interessa, iniciámos esta empreitada que se revelou “in-terminável”. Há alturas em que nos lançamos a jogar, e “jogar” pode ser iniciar uma conversa, “levantar pó”, rever convicções sem a expectativa de ficar tudo resolvido.

³ “Entendemos por transdução uma operação física, biológica, mental, social através da qual uma actividade se propaga de perto em perto no interior de um domínio, fundando essa propagação sobre uma estruturação do domínio operado de lugar em lugar: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição à região que se lhe segue.” (Simondon *apud* Combes 1999, p.7, tradução minha). “A transdução exprime o sentido processual da individuação; é por isso que ela vale para todos os domínios (matéria, vida, espírito, sociedade) assentando sobre os diversos regimes de individuação (física, biológica, psíquica e colectiva). A constituição transductiva dos seres requer uma descrição ela própria transductiva. (...) Essa *démarche* consiste em seguir o ser na sua génese, a alcançar a génese do pensamento, ao mesmo tempo que alcança a génese do objecto.” (*Idem*, 8)

⁴ Conceito cunhado por Gilbert Simondon em 1958 (cf. Combes 1999).

⁵ A palavra “oficina” é usada aqui no sentido duplo de: workshop de concretização de trabalhos; e de encontro entre pares - como os simpósios, os congressos, e outras agregações de pensadores e de especialistas, por temas, que se realizam noutras áreas.

pensamento tal como outras tradições académicas produzem pensamento. No entanto, a oficina colectiva de artes pode praticar-se nas escolas, e depois?

Partimos do princípio de que toda a arte pode ser colaborativa se pensarmos, por exemplo, que nunca estamos, de facto, a criar “sozinhos” e que, mesmo que nos isolemos num “solipsismo metodológico”,⁶ convocamos os nossos fantasmas do passado, os presentes e os do futuro, incluindo os nossos pares, as comunidades porvir e ideias de público. Uma multidão de fantasmas! Não pretendemos, portanto, nem fazer uma abordagem historiográfica, nem ter um estudo de caso. Não falamos “sobre”, mas “com” processos em “puzzle”, de fragmentos e de afectos, referenciando directamente a investigação artística para poder falar de processos de investigação que se encontram e desencontram conforme se aproximam, se tocam, se influenciam, se transformam, ou se devolvem ao abismo do desconhecimento, da estranheza, da incompreensão, do esquecimento, como os processos do Grupo Puzzle.

Ao mesmo tempo, tentamos descolonizar o pensamento humano resgatando-o à hegemonia da razão e do discurso escrito em línguas pré-codificadas, fazendo operar novos discursos, outros “ritornelos”. Dando atenção à oficina, às artes enquanto técnicas e ofícios, ao ensaio-repetição, mas também ao ócio e ao jogo, talvez possamos valorizar mais os processos e as relações de pensamento artístico (ético-estético), e menos a Arte, com “A” maiúsculo, como lugar sacralizado por uma cultura norte-ocidental e hegemónica.

Campos de encontro / Campos de confronto

Nós, aqui, estávamos a jogar!
(Coelho *apud* Silva, 2001)⁷

No ano 2000 participei na produção do filme documentário *Grupo Puzzle* sobre o colectivo de artistas plásticos com o mesmo nome. O processo colaborativo de fazer um filme entrou em paralelo com os relatos dos processos colaborativos de concretização dos trabalhos do Grupo Puzzle.⁸

O filme em si, levantou algumas questões nas relações com os artistas, o galerista, as pessoas que fizeram a investigação académica, a equipa de cinema. Algumas frases lapidares do filme tornaram-se peças da nossa memória, também ela feita de “puzzles”, e é a partir dessas frases que construo este texto.⁹

No terreno do encontro/desencontro, dissensos e tensões, começou a interessar-nos a tensão paradoxal entre uma espécie de “solipsismo metodológico” — ter tempo para isolar um discurso sem um grande número de interferências externas; e a possibilidade de partilha e de confronto entre pares — convocar, desafiar para o jogo do pensamento artístico os pares que possam discutir, reconfigurar, levar mais longe, ou contestar as propostas iniciais.¹⁰

Segundo Jacopo Galimberti, no texto “*What is Collective Art Practice?*” (2017, 1-13), a prática da arte colectiva é entendida, como um método de trabalho, um modo de agir e de pensar que informou várias tendências artísticas.¹¹

“Uma prática artística colectiva pode ser definida como o resultado da produção de um pequeno grupo anti-hierárquico de artistas que tendem a expor apenas enquanto grupo, por um período de tempo extenso, que fazem peças colaborativas, e que encaram os seus trabalhos como pertencentes ao seu grupo (ou pelo menos, consideram seriamente a ideia de autoria colectiva)” (*Idem*, tradução minha).

A arte colaborativa poderá surgir como necessidade vital de encontro com pares. Talvez daí, também, o seu carácter iminentemente político, de desejo de encontro com um “comum”. Por outro lado, há artes, ou *media* que, em si, precisam de equipas de artistas para funcionar, como o cinema, ou a coreografia, e que se constituem mais, ou menos, intencionalmente, como co-criação. A diferença pode depender do contexto: uma equipa composta para uma peça de palco, ou para um filme, tenta alimentar um acontecimento comum; no entanto, também pode tratar-se de uma obra que corresponde à concepção de um só autor que contrata trabalhadores por especialidade (e não por singularidade autoral) para cumprir a sua imagem. No caso dos colectivos de artistas, em que

⁶ Em *Exaurir a Dança*, Lepecki sugere que, para a reconfiguração do entendimento comum de solipsismo, “é preciso transformá-lo de um modo de subjectivação que privilegia a exclusão, a mónada idiótica, a morte do mundo, o fim da relacionalidade, para um ‘solipsismo metodológico’, em que o importante é reforçá-lo para a criação de meticolosas e sistemáticas experimentações.” (...) “O solipsismo coreográfico é um modo de dismantelar por dentro a subjectivação da modernidade como esse modo idiótico, autossuficiente e autónomo de solidão. O solipsismo torna-se uma contrametodologia crítica e coreográfica, um modo de intensificar, crítica e fisicamente, as condições hegemónicas da subjectivação e explodi-las em direcções imprevisíveis.” (2017, 83, 84).

⁷ Esta frase surge no documentário na sequência da explicação de uma série de trabalhos feitos pelo Grupo Puzzle por Fernando Pinto Coelho, que desenha esquemas, enquanto explica o modo como se podia revelar, ou ocultar cada contribuição individual, num trabalho que tinha várias formas de montar. Entre elas, retirar tiras (cada uma correspondia à contribuição de um autor). Esse trabalho era de tal maneira “móvel” (versátil) que acabou por desaparecer.

⁸ Como ouvir, acolher e repropor cada singularidade de um membro do grupo de modo “horizontal” e no colectivo? Fosse qual fosse a matéria: tela/tinta, recorte, depósito, postais e lugares comuns, recolha de vestígios de performances de outros, mala como “relicário” (ver por exemplo “O Calendário”, *IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal*, Caldas da Rainha, 1977, Guéniot 2019, 284-289).

⁹ Entrando em diálogo com a proposta de *Campos de Colaboração* navegamos diacronicamente entre três contextos e extractos de tempo específicos: 1- O do *Grupo Puzzle* - colectivo de artistas plásticos que

cada um deles é autor em nome próprio, esse acontecimento pode ser visto como um “campo de batalha”,¹² no qual, ao desejar-se a horizontalidade do processo e a equidade da autoria, é a discussão sobre os próprios termos do jogo que vem ao de cima em cada trabalho. Ou então, há aceitação da alternância dos poderes de pro-posição e de com-posição iniciais e finais.¹³

A tensão entre o colectivo e o singular, o autor e o produto, o processo-acontecimento e o objecto final. O paradoxo entre o desejo de fazer “comum” e a impossibilidade de partilhar exactamente as mesmas questões, desejos, afectos, a mesma estética, ou identidade, é o que nos devolve aqui a “singularidade” autoral, ou pelo menos, o cuidado de não esquecer também.¹⁴ Os processos respondem à sustentação de relações de força *metaestáveis*, de duração indeterminada, mas finita. Poderemos falar do desejo de encontro e do desejo de pertença identitária como um “antídoto ao desejo de autoria”,¹⁵ à autoridade sobre um discurso próprio, um trabalho artístico que se controla aparentemente sozinho, enquanto autor? O Grupo *Puzzle* comportava esta dimensão colectiva de um modo muito claro. E o conflito de interesses era notório. No documentário *Grupo Puzzle*, Paulo Cunha e Silva refere-se ao trabalho do *Puzzle* em termos de “campo de batalha”:

“O Puzzle (...) acabaria sempre por ser um campo de batalha. Antes da construção de cada uma das telas, provavelmente, haveria uma discussão em torno de ‘quem faz o quê’. E o quadro tornava-se um campo de guerra. Uma guerra que teria uma resolução diplomática. Na medida em que na maior parte das obras, os autores não se sobrepunham. Ou mesmo quando se sobrepunham, isso era previamente negociado. O que havia era um princípio de estratégia subjacente a essa guerra (...). Negociavam previamente, mas essa negociação pressupunha a eventualidade de um conflito, a eventualidade de uma ruptura iminente.

[no filme, PCS conduz o seu carro e passa por uma bomba de gasolina]

Uma bomba de gasolina, que é sob o ponto de vista da iconografia antropológica um dos *não-lugares* por definição,

seria a antítese, de certa forma, da tela. A tela é o lugar do autor. O lugar onde o autor contemporâneo é confirmado. A tela é um lugar assinado (...). No caso do *Puzzle*, a tela está mais próxima, eventualmente, da bomba de gasolina, do que das outras telas. Porque ela se assume claramente como um *não-lugar*. A tela do *puzzle* é um *não-lugar*. Ou seja, é um lugar feito de todos os lugares. É um lugar que admite múltiplas inscrições. E é, portanto, também esse lado de negação da tela como espaço autoral, como espaço de identidade, como espaço assinado, um dos dados mais curiosos deste grupo” (Silva *apud* Silva 2001).

Ao citar o conceito de *não-lugar* de Marc Augé (1992), Cunha e Silva aproxima-o mais de *lugar-comum*, de *balδιο* - lugares de múltiplas inscrições, apropriáveis mas não-autorais -, do que aquele que Augé define.¹⁶ A inclusão do termo *não-lugar* parece ligada à coincidência de se encontrar numa bomba de gasolina naquele momento do filme, mas para Augé, não-lugar corresponde a um local “não-relacional, não-identitário, e não-histórico” (Cf. Silvano 2001), coisa que Cunha e Silva não diria a propósito do trabalho de um grupo de artistas. Esta perspectiva de Augé é contestada por vários antropólogos.¹⁷ Portanto, olhamos para a bomba de gasolina como lugar onde podem inscrever-se várias subjectividades, mesmo que elas estejam invisíveis aos nossos olhos. São as subjectividades que “nós” não escolhemos ver. Então, podemos dizer que numa tela ou numa performance, o *Puzzle*, ao escolher um lugar-comum, ou ao recolher os restos dos trabalhos dos outros, intencionalmente compõe com aquilo que alguém escolheu não considerar. São pedaços à margem da escolha, são lugares compostos por aquilo que é *não-lugar* para outros e que passa a ser *lugar* para o *Puzzle* fazer a sua colecção de *não-lugares*.¹⁸

O desencontro é uma ferida?

O lugar (o contexto) espaço-temporal produz todos os olhares compatíveis, mas o olhar também produz lugares porque confabula, imagina, transgride.

funcionou, no Porto, entre 1976-1980; 2- a experiência da realização do filme sobre o *Grupo Puzzle* (2000); e 3- a experiência da formulação de métodos, ferramentas e discursos em torno do “comum” no atelier Real e no AND_Lab (2011-2014). Por ser filha de um membro do Grupo *Puzzle* acompanhei, sem saber, os processos do *Puzzle* que eram feitos na casa onde cresci, mas era demasiado nova para os perceber. No filme de Hugo Vieira da Silva fiz apenas produção executiva.

¹⁰ Na “dramaturgia do encontro”, várias estratégias podem parecer. No encontro entre artistas, os “modos do encontro” têm vontade de mexer nos formatos prévios.

¹¹ Apesar de o livro de Galimberti, *Individuals Against Individualism* (2017) se debruçar sobre colectivos de artistas na Europa Ocidental, entre 1956 e 1969, serve-nos aqui para situar uma linha de influências e de confluências em colectivos de artistas, na sua maioria, Europeus.

¹² Propomos que esse “campo” seja a concretização de um “domínio” no processo de *transindividuação* teorizado por Gilbert Simondon (2020 [1958]) e talvez “explicitado” nalguma arte feita em colectivo.

¹³ As palavras são colocadas em justaposição para evidenciar a palavra “posição”, querendo dizer “um jogador posiciona-se”.

¹⁴ No caso do Grupo *Puzzle*, os textos nos catálogos consultados falam desse mesmo “colectivo = individual” (cf. Pinto 2011).

¹⁵ No texto “Antídoto e Método: práticas de investigação artística em contexto coreográfico” (Coelho 2020), exploro a ideia de algumas práticas artísticas comportarem, em si, ou no discurso que produzem, um “antídoto”, isto é, a possibilidade de não se cristalizarem em dogmas.” (Coelho

O olhar, mais do que um elemento perceptivo é, assim, um elemento da acção, um elemento *performativo* (Silva 1999, 31).

Aquando da produção e realização do filme documental *Grupo Puzzle*, as “feridas do encontro” revelaram as lembranças de discussões e desconfianças: - “Quem é que tem as obras?”, “quem é que guardou filmes?”, “quem se apropriou de uma autoria?”, etc. Num outro nível, houve um pequeno choque de interesses entre quem fez a primeira investigação académica sobre o *Puzzle*¹⁹ e a realização do objecto-filme, que era uma encomenda da *Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura*, com a colaboração da Faculdade de Belas Artes do Porto. A política de realização documental da produtora *Pele Filmes* (2001-2005), passava por encarar o documentário sobre artistas, como o olhar de um artista sobre outros artistas, e um processo artístico sobre outros processos artísticos. Por outro lado, a equipa de cinema também passa, de certa forma, por um processo de “arte colaborativa”.²⁰ Na montagem final, optou-se por não usar o mesmo nível de presença de cada um dos interlocutores e membros do *Grupo Puzzle*, tal como porventura seria o “espírito” do grupo. E, por isso, João Dixo, Dario Alves, Carlos Carreiro, Pedro Rocha, Graça Morais, Jaime Silva, Armando Azevedo, Fernando Pinto Coelho, Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester aparecem com tempos de visibilidade e de discurso diferentes. As escolhas não estão relacionadas com níveis de protagonismo nem muito menos com qualidades artísticas. De facto, num filme documental, nem tudo encaixa e nem tudo fica interessante como “obra filme”. Há discursos que todos os entrevistados repetem sem desenvolver muito, há imagens que se tornam difíceis quando colocadas em contraponto com outras. Por vezes, imagens de arquivo, tornam-se fundamentais na construção de uma narrativa, outras estão lá porque dão graça e ritmo ao filme, mesmo que retratem um momento menos relevante na história do grupo. A opção foi deixar de fora algumas imagens e algumas entrevistas, para fazer com que o nexos e a narrativa fluíssem. Esta opção do “colectivo de artistas” que fez a montagem do filme (equipa de cinema), deu origem a uma enorme celeuma. No dia em que

o documentário passaria na RTP2, um dos artistas que não se sente representado no filme, telefona para lá, reclamando não autorizar a passagem do filme. Legalmente, os direitos estavam assegurados, mas a RTP preferiu não arriscar nada. Por essa razão, o filme só passou na televisão, bastante tempo depois, e fora de horas. Este é um episódio emblemático da perpetuação do fim de um grupo, em que a iniciativa de um ex-membro implica com a visibilidade do trabalho de três equipas colaborativas: a do *Grupo Puzzle*, a da investigação académica, e a da equipa de cinema.

Um filme não é um puzzle e, neste filme, não se jogou a equidade de visibilidade da participação colectiva. Embora ela esteja implícita em cada filme, há qualquer coisa que assinala claramente a diferença entre um grupo de pessoas a trabalhar para um acontecimento-filme-objecto e um grupo de pessoas que consegue manter-se como soma de singularidades e de assinaturas num todo que se reconhece como evento, ou como objecto. O carácter polémico do *Grupo Puzzle* já vem descrito no seguinte texto de Egídio Álvaro de 1977:

“Parece-me que, subjacente a toda a actividade do Grupo, se encontra uma atitude polémica (...). Polémica, porque ao escolherem a dificuldade, se inscrevem em contracorrente em relação a todas as facilidades mais ou menos oficializadas, mais ou menos escolares, mais ou menos oportunistas que foram e são oferecidas àqueles que mais jeito e ambição têm para calcorrear as antecâmaras do poder (...). Enquanto nos últimos dois anos o acento tónico ou o acento único foi colocado sobre a intervenção política, o PUZZLE se atreve a falar de si próprio, dos problemas familiares e quotidianos, da arte, dos mitos correntes, dos tabus (e a bandeira nacional é um entre muitos) e até, e também, da política, vista aqui por um prisma irónico, crítico, perigoso (...). O primado da ideia sobre a técnica (...). O desejo veemente de instaurar um diálogo aberto com os componentes da nossa cultura e com as massas arredadas da arte (...). Por tudo isto parece-me ocupar o Grupo PUZZLE uma posição de vanguarda no campo da arte” (Álvaro apud Nogueira 2017, 67).

2020, 41) Chamo “antídoto” (*anti-dosis* que se relaciona com “dar”) à resistência metodológica, a antídose de cada cristalização para que uma individuação (etapa, ou indivíduo) possa escapar à tendência para aceitar um jogo encontrado, como dado adquirido, ou um método como modo “indiscutível” (idem, 57).

¹⁶ Faço esta sugestão depois de consultar o discurso que Cunha e Silva desenvolve no filme e no livro *O Lugar do Corpo* (1999) e sabendo que durante o filme, ele está a improvisar discurso enquanto conduz.

¹⁷ Por exemplo, Ricardo Seica Salgado sugere uma resignificação da noção de *não-lugar* em “O habitat de significado do *não-lugar* como espaço político e performativo concreto” (2013), estabelecendo uma relação com a “vida nua” proposta por Agamben.

¹⁸ Muitos dos trabalhos do *Puzzle* são feitos a partir de lugares-comuns – no duplo sentido de banalidade e lugar que todos reconhecem – como, por exemplo, os quadros: a Bandeira Nacional (1976), a Torre dos Clérigos (1976), a Ponte D. Luís I (1976) ou os Bordados (1976).

¹⁹ Falamos da investigação e documentação académica de Paula Parente Pinto, com coordenação de Lúcia Matos, FBAUP.

²⁰ Falamos da interacção do realizador Hugo Vieira da Silva, com a imagem de Rui Poças, o som de Emídio Buchinho, a assistência de realização de Pedro Marques, a montagem de Paulo MilHomens, produção de Susana Martinho Lopes e efeitos digitais de pixelização de Edgar Massul.

Esta característica polémica, ou polemista, poderá explicar uma parte das tensões geradas pelo facto de se estar a filmar o documentário em 2000.²¹ Também pode dar pistas sobre uma série de erros factuais que se propagam de uns textos para os outros em catálogos, revistas, etc, e que são lidos com alguma amargura, como se houvesse uma intencionalidade de uns apagarem os outros.

É nesta sequência de ecos que acompanham os processos colaborativos nas artes que nos interessa focar, nos vários conflitos que emergem do desejo de pertencer a um grupo, de haver singularidade autoral, de representatividade, de justiça histórica, de ética em processos de motivação estética, ou ético-estética (Cf. Guattari 1993), de encontro, de reflexão política, etc. O conflito é, em si, um acontecimento bastante performativo e mantém os fantasmas activos. A homenagem que escolho fazer a estes artistas (vivos, ou não) é dizer-lhes que estão todos vivos! Pois não enterraram a história das tensões e dos equívocos e muito menos as várias histórias das artes plásticas-performativas. Há novas gerações que precisam das polémicas da geração dos “longos Anos Sessenta” (Cf. Schechner *apud* Salgado e Vieira 2012) para voltarem a pensar o comum.

Entretanto, Carlos Carreiro faz um dos depoimentos que mais me interessa no filme:

“Eu, como artista sou extremamente individual (...), sou extremamente solitário e individual. Custou-me - digo-lhe uma coisa -, para mim, foi penoso estar no grupo Puzzle. (...) Aí no Inverno de 1977, a determinada altura, nós já estávamos completamente desligados do grupo Puzzle, já estávamos um bocadinho desarticulados e notava-se que havia uma grande identidade e cumplicidade entre o Dixo, o Fernando Pinto Coelho, o Albuquerque Mendes e o Armando Azevedo. Que eram aquelas pessoas que ele trazia de Coimbra, não é? E (...) nós resolvemos sair. Havia, na altura, dezoito peças, dezoito quadros e nós todos decidimos — ‘já que há dezoito peças, vamos dividir, cada um fica com duas peças’, não é? Uma cena de partilhas muito fácil. O João Dixo pôs em causa a seriedade de quem ficava com os quadros. Porque, de certeza, nós íamos pegar numa tesoura e íamos cortar dos trabalhos do Grupo Puzzle

bocadinhos, encaixilhar e vender nas galerias: um quadro do Dixo, um quadro do Carreiro (...). Como se gerou essa desconfiança da nossa seriedade, eu, então, disse — ‘Não deixo aí dezoito trabalhos para quatro pessoas! Ficam, mas o meu trabalho não fica’. Essa é a razão pela qual eu atirei-me aos trabalhos e arranquei-lhes o ‘coração’. Foi mesmo assim [risos!]. E depois trouxe para casa os bocados. (...) Mas até é engraçado que haja isso que é para termos alguma coisa que contar. Também o Santa-Rita queimou a obra quase toda que tinha. Nós não somos nenhuns Santa-Rita, mas até tem piada haver esse tipo de coisas, porque se estivesse tudo inteirinho, muito direitinho já não tínhamos tanto para lastimar” (Carreiro *apud* Silva 2001).

Este depoimento de Carreiro preconiza o que se iria passar com a estreia do filme na RTP2, quando, antecipando a passagem do documentário na televisão, um outro elemento do Puzzle liga para a RTP inviabilizando a sua exibição no dia e hora previstos.

Estes dois episódios aparecem como paradigmáticos do conflito não só de interesses individuais, mas sobretudo da “traição ao espírito do grupo”, em que cada um à sua maneira se sente “traído” pelos outros. Coloco como hipótese: o “espírito do grupo” ser vivido por uns como processo de “constituição em puzzle”, em que durante e após o encaixe todas as peças são “visíveis”; e outros admitirem, também, um “modo transdutivo”, em que o centro do trabalho é o “acontecimento” alimentado por uma equipa mais “anónima”.²²

Sendo eu uma das produtoras do filme, na altura, e tendo ficado irritada com o episódio RTP, passados vinte anos, não posso deixar de ter a distância e o sentido de humor, que me permitem fazer estas constatações. Qual a importância de uma tela, de uma performance, de um colectivo, de um filme, se não pudermos também contar estas histórias? Dei-me conta dessa possibilidade com a frase de Carreiro que redime,²³ de certo modo, o facto de ter arrancado o seu pedaço ao grupo, aquando da sua saída do Puzzle: “até tem piada haver esse tipo de coisas, porque se estivesse tudo muito (...) muito direitinho já não tínhamos tanto para lastimar”. Carreiro demonstra aqui que tem a distância para encarar esse episódio como

²¹ Como não foi uma decisão tomada por todos os *Puzzle*, foi uma encomenda, as filmagens foram recebidas com grande desconfiança por alguns deles.

²² Pensando em termos de *transindividuação*: no primeiro caso, cada artista traria para o grupo uma contribuição mais individuada; no segundo caso, a sua “bagagem de pré-individuação” serviria para jogar uma individuação que seria de facto, colectiva, uma possível *transindividuação*.

²³ Refiro-me exclusivamente à sequência narrativa, no filme, uma vez que, na exposição *O Puzzle convida os ex-Puzzle* de 1979, os ânimos já estavam apaziguados.

“jogo”. Já Jaime Silva é apanhado de surpresa pelo filme — “Como assim, um documentário que aparece sem nos consultarem a todos?” — poderá ter pensado. Parece-me que a perplexidade ante uma nova forma de jogar — com pessoas que não conhece, uma equipa de cinema, outra geração a entrar no jogo com profissões de cinema (!) — favoreceu a precipitação para o fim desse “jogo”. A reacção surge de um modo ofendido — como quem diz: “você não sabem jogar!” —, mas pode ser ressignificada enquanto resistência à mudança de paradigma num novo jogo, agora mudando de plano e introduzindo o modo “subtração”, que podemos ver também como um “espelho” da subtração das peças centrais das telas feita por Carreiro em 1979. Sem uma parte do todo ainda é possível jogar? Quem pode produzir sentido com os despojos do Puzzle? Como seria continuar este jogo, no contexto dos anos 1980 e 1990, em que o mercado da Arte se sobrepõe à “investigação artística”? Será este episódio ilustrativo de uma mudança de paradigma nos anos 1980—1990 e da urgência de venda nas artes plásticas? Será também essa urgência que afastou alguns elementos do Puzzle da performance e do lado mais lúdico e imaterial, em 1980? Como seria, hoje, voltar a reflectir, com disponibilidade e perseverança com cada grupo, tendo em conta que os mortos ainda falam e operam fantasmaticamente na actualidade? E aqui refiro-me aos vários artistas experimentais dos “longos Anos Sessenta”.

Encontro metaestável²⁴

What if we could briefly speculate that what matters as a fundamental question for performance is not what is an author, or who is an author, or whether the artist is present (...) or whether the work is performed visibly before spectators, or the work is made invisibly without witness, or if it plunges into invisibility due to lack of proper documents, or whether it perishes or remains as archival traces? What if what matter is not to decide whether the performed action was ephemeral or enduring, fictional, scripted or embodied? Rather, what if the fundamental question is simply to ask this: since when and until when a performed work will have been taking place?

(Lepecki 2015, 334)

Se aceitarmos a proposta de Richard Schechner que apresenta os “Anos Sessenta” como um conceito — começa algures nos anos 1950, nos EUA e vai até perto dos anos 1980 (Schechner *apud* Salgado e Vieira 2012) — pela estética e pela série de questões éticas envolvidas, arriscaríamos dizer que, em Portugal, os “Anos Sessenta” entram pelos anos 1980 adentro.²⁵ Segundo Schechner, este “É um período marcado por um certo tipo de pensamento utópico, um sentimento de que as coisas podiam mesmo mudar e ser melhores, e por uma explosão da cultura juvenil.” (*idem*)

“Os Anos Sessenta estão associados a um tempo de grande esperança, de actividade intensa, de sonhos utópicos. Hoje, deixou-se de pensar a revolução, pensa-se ‘uma coisa de cada vez, um dia depois do outro’. As corporações empresariais encarregam-se de governar. O sistema, por assim dizer, entricheirou-se. É por isso que os jovens de hoje estão tão fascinados por uma geração, por um período em que as pessoas sentiam realmente que o mundo podia ser transformado, que ia realmente ser transformado. Um período em que as pessoas estavam envolvidas numa luta com sentido, não a luta pela sobrevivência individual — como vou arranjar um emprego, quem subsidiará a minha arte, onde hei-de viver? A luta utópica entre autoridade injusta e a libertação. Um tempo em que as pessoas acreditavam nesse tipo de luta ideal tornou-se fascinante ao olhar actual. E, porque existem os *media*, as pessoas hoje revivem essa luta do passado por meio de uma reconstituição (*reenactment*), de uma re-performance, de uma repetição de uma performance. Voltam a ela sem realmente voltarem a ela, sem inventarem a sua própria revolução.” (*ibidem*)

O texto do catálogo da exposição “O Puzzle convida os ex-Puzzle” indicia uma relação entre este grupo e a infinidade de outros acontecimentos de grupo, num período alargado.²⁶ No programa, em tom de manifesto, e inscrito em duas páginas, o início do grupo²⁷ é referido como a constituição de um coletivo feita simbolicamente através de um jantar-intervenção-exposição intitulado: *Expectativa de nascimento de um Puzzle fisiológico-estético com pretensões a grupo*.²⁸

²⁴ Uso novamente um conceito associado à teoria de Simondon para observar as individuações como processos em curso e em permanente ajuste de doses, em lugar de falar em realidades encerradas, estáveis. Adiar o fim de um encontro pode passar por dar atenção à sua *metaestabilidade*.

²⁵ O modo como Schechner descreve a época-conceito “Anos Sessenta” parece ter características semelhantes às do período após o 25 de Abril de 1974, em Portugal.

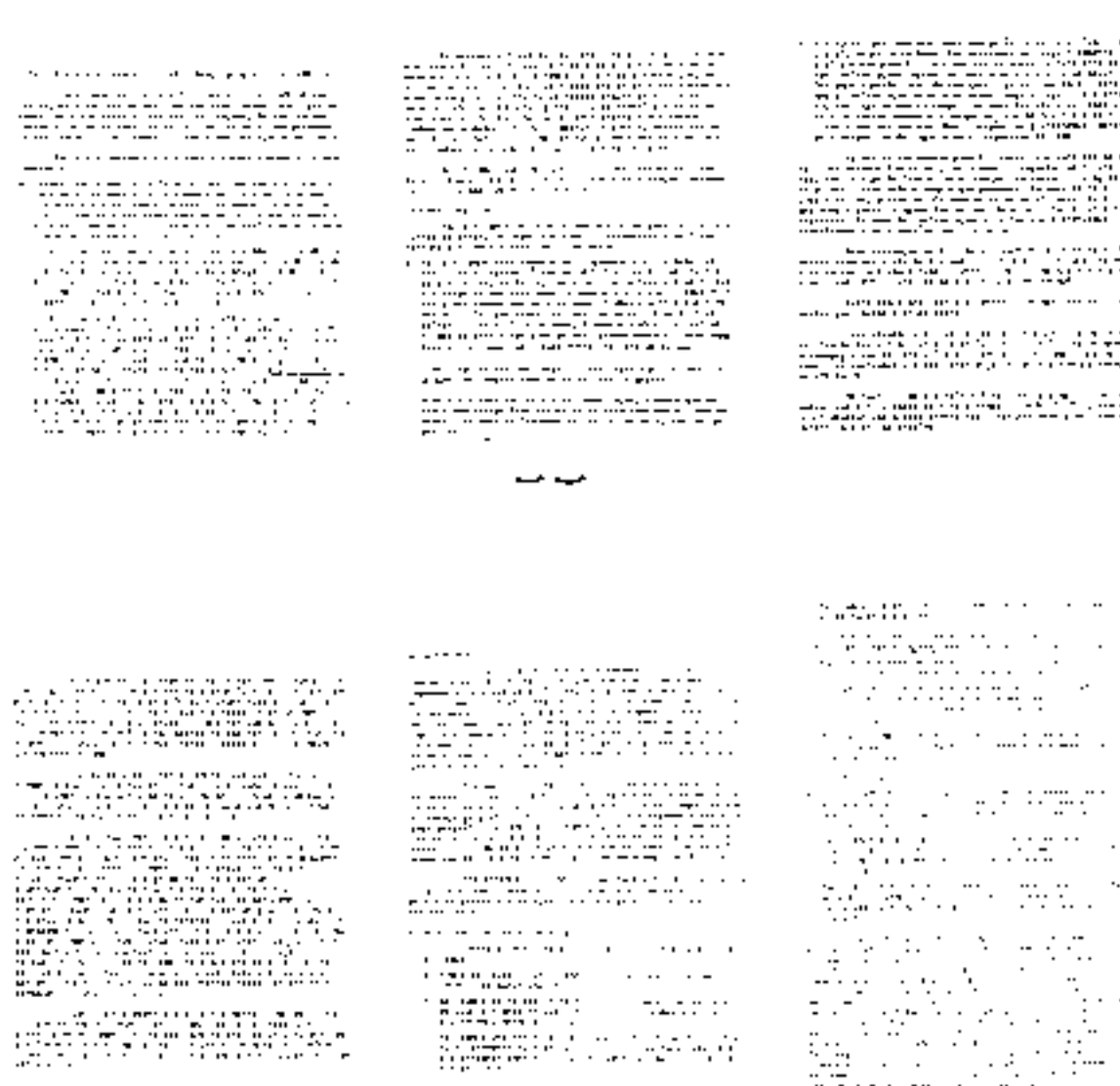
²⁶ No filme mostram-se imagens de arquivo que dão conta do contexto internacional, p.e., nos encontros na Póvoa do Varzim (1976) e nas Caldas da Rainha (1977) que misturam vários colectivos e artistas com projecção internacional.

²⁷ Em 1976 nasce o Grupo Puzzle, composto inicialmente por Graça Morais, Jaime Silva, Dario Alves, Carlos Carreiro, Pedro Rocha (núcleo associado à ESAP); Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho e Armando Azevedo (ligados ao CAPC) e João Dixo, ligado a ambos os núcleos. A formação do grupo radica num encontro (em 1975) no bar *Rosebud*, em Montparnasse, Paris, entre Graça Morais, Jaime Silva, João Dixo e Egídio Álvaro.

²⁸ “Tratou-se de um jantar comunitário, um ‘cerimonial de iniciação’ em que todos levaram comida para partilhar, se sentaram em torno de uma mesa circunscrita por uma superfície de tule, através da qual se viam os comensais e que foi levantada depois da entrada do público, desvelando os comensais, já a refeição ia adiantada. Foi ainda pedido a cada um dos presentes que escolhesse a imagem com que se apresentaria, e que levasse um trabalho individual da sua autoria, que ficou exposto fora da zona circunscrita pelo tule.” (Brandão 2016, 201).



O nome do grupo *puzzle* era visto no duplo sentido que poderá ter a palavra em inglês: construção por encaixe concreto de peças, e de “enigma” (Cf. Coelho *apud* Silva 2001) a trabalhar como paradoxo que permite a operação, ou série de operações sem “cristalização”. Proponho aqui fazer corresponder essa operação paradoxal, a uma vontade de fazer durar um equilíbrio *metaestável* de encontro.²⁹ Um dos jogos implicava a escolha de uma imagem que seria reproduzida e dividida em partes iguais, a divisão do todo pelas partes, e partilhada por cada um dos “comensais”.³⁰ O “todo”, ou o “bolo”, não podia ser falsificado. Por isso mesmo, a chave só estava inteira com a contribuição de cada um, que era então re-membrada — “*remembered*”.³¹ Eram reconstituídas as secções de dimensão semelhante, como peças de um puzzle, sendo a execução de cada uma das “peças” entregue a cada membro do grupo. As diversas peças, executadas isoladamente pelos respetivos autores, eram depois reunidas. Na reconstituição de um todo, o desvio era notório, a imagem original era reconfigurada — as partes de um todo alteravam-se no período entre a sua divisão, o trabalho de intervenção nas peças, e o



processo de re-união, de encaixe, produzindo “outra coisa”, uma variação. É aqui que faz sentido falar de “transdução” como processo em que, por exemplo, a reunião fusional de ovos, farinha e açúcar na construção de um bolo, não dá origem a um encaixe de peças do *puzzle*: “ovos”, “farinha” e “açúcar”, mas sim a uma outra coisa, um “bolo”, que nunca mais voltará a ser “ovos”, “farinha” e “açúcar” isoladamente. Talvez esta seja uma possível definição de arte colaborativa: a transdução de várias contribuições num objecto-acontecimento, ou processo singular.³²

A tentativa de que todos se revissem num mesmo critério de produção funcionava como jogo em relação à própria ideia de autoria, que é encarada também com uma atitude irónica e despudorada. Como quem diz simultaneamente “somos operários — os operários são artistas”.³³ A tela, em si, já funcionava como espaço de inscrição

FIG. 1 - 3: Extraído do catálogo *O Puzzle convida os ex-Puzzle* (1979), cortesia de Fernando Pinto Coelho.

²⁹ No caso do “encontro” no *AND_Lab*, corresponderia a “adiar o fim” de Eugénio e Fiadeiro em 2013.

³⁰ A composição previa, desde o início, uma vontade de uso de vários *media*, tendo começado pela pintura e colagem, mas poderia tomar uma forma mais escultórica, ou mais performativa também. Com o recurso a gravações áudio, escrita, máscaras, rituais, etc.

³¹ Remembrado, ou reconstituído com todos os membros, lembrado. Coelho, em conversa telefónica, elabora também a partir do étimo latino das palavras “bolo” e “sím-bolo”. Cf. Coelho 2019.

³² Sendo que aqui não distingo o grupo de artistas plásticos da equipa de cinema, ou de uma equipa na peça de palco. No entanto, reconheço que há diferenças.

³³ A respeito dos artistas operários valerá a pena explorar a ideia de arte ligada à construção das catedrais, por exemplo.

performativa, no entanto, nas discussões havia sempre quem não quisesse sair do seu lugar de pintor para a performance (Cf. Coelho *apud* Silva 2001). O grupo Puzzle trabalhava tanto em pintura, como em performance. “A performance era a ideia de intervenção em espaço público. Intervenção directa, sem anúncio prévio. As pessoas que quisessem podiam assistir, (...) protestar (...). E à noite fazíamos debates, em que as pessoas podiam dizer o que pensavam”, refere o crítico e curador Egídio Álvaro (*apud* Silva 2001). A performance era feita em grupo, por vezes, tentando também atenuar a identidade individual, por exemplo, com o uso de máscaras brancas, luvas, ou “vestindo fatos-macaco brancos como faziam os estucadores de Lyon” (Cf. Brandão 2016, 202). “A nossa intenção era abdicar da marca de nome individual, deixávamos de ser ‘nós’” (Coelho 2019). “Éramos os ‘operários de uma ideia’ a recolher os resíduos, as relíquias de performances dos outros, (...) que iam para uma urna, ou para um arquivo morto — que posteriormente foi destruído — como aquela tela, com receptáculos para depósito de vários tipos de registos (...)” (Coelho *apud* Silva 2001). Ou seja, a partir do que sobrava das performances de outros artistas, o Puzzle escolhia, recolhia e guardava na sua “obra”, o *não-lugar* dos outros, devolvendo sentido a esses *não-lugares*, além de brincar com *lugares-comuns*.

Para P. Coelho, muitas das propostas passavam por “brincar com a simbologia que as pessoas reconheciam, sem cair na demagogia da moda. (...) Havia muita carga panfletária e demagógica nas ruas. [Trabalhar com] a bandeira servia-nos para questionar ainda o que seria o individual e o colectivo, para poder trabalhar para ‘outras bandeiras’” (Coelho 2019).³⁴

Podemos, então, observar no *Grupo Puzzle*, o jogo³⁵ de criar novas poéticas a partir dos despojos de outras?

O paradoxo do *transindividual*

A arte refaz as imagens, prepara-as ou talha-as como se fossem diamantes. Prepara-as para quem as possa receber. Quando, repentinamente e na urgência, uma destas imagens preparadas pela arte ilumina a acção, fazendo-a delirar, sem

garantias, mas suscitando o comum, quando isso sucede, ocorre toda a diferença. Que isso possa também ocorrer fora do “mundo da arte”, só aumenta a nossa confiança no comum (Miranda 2008, 19).

Começamos por olhar para um determinado contexto de práticas artísticas colaborativas observando o modo como produzem pensamento e conhecimento, incluindo-as enquanto processo, num contexto de Investigação Artística, eventualmente também numa certa Academia que deseja integrar as artes e os estudos artísticos.³⁶

O facto de se confrontarem com uma equipa de cinema, em 2000, desafiou cada antigo membro do Grupo Puzzle a fazer uma reflexão apressada sobre um período em que jogava, criava e reflectia de uma forma vivida (integrada na vida) e, talvez por isso, fácil de esquecer. No entanto, o conflito e as partilhas mal resolvidas continuam a actuar como fantasmas, mesmo com os ânimos apaziguados. Talvez seja por aí que se pode recuperar um pouco de história. A factualidade e a informação demonstram, muitas vezes, dificuldade em expressar um “sabor”, ou o espírito dos processos da época. Pensar com os artistas e os seus processos, com os seus modos de produzir “comum” tentando não neutralizar singularidades — qualquer coisa como, aferir no terreno das artes como funciona o “paradoxo do transindividual” (Combes 1999, 27) —, seria um projecto de investigação desejável, no futuro, com colectivos como o Grupo Puzzle.

A ideia de *transindividuação*, conceito cunhado por Simondon, parece comportar uma enorme potência para pensar o colectivo em geral e a arte colectiva em particular. Na medida em que se retro-alimentam como proposta, a *transindividuação* enuncia um paradoxo que o Puzzle parece tornar explícito no seu trabalho. A saber: para encontrar o comum, numa *transindividuação*, são necessárias as condições que permitem estar em solidão, sair da comunidade (de partida) para, a partir de uma pré-individuação, se proporcionar uma “individuação” que atravessa o interior-exterior numa individuação colectiva. O paradoxo do transindividual consiste em observar a hipótese de colectivo, a partir da existência de uma “prova”, ou de uma experiência de solidão. Essa

³⁴ No livro *Caldas 77* (Guéniot 2019, p. 284-289) podemos observar numa sequência fotográfica, a progressão da recolha de registos e restos de performances, nos Encontros Internacionais de Arte em Portugal, que em conjunto com as tiras cortadas à tela previamente exposta, foram diariamente colocados numa arca e depois enterrados no jardim junto ao museu Malhoa (“O Calendário”, Puzzle 1977). Posteriormente esta arca foi desenterrada por desconhecidos, incomodados pela sua presença no parque. (idem 287)

³⁵ A definição de jogo que nos importa aqui prende-se com o conjunto de ideias exploradas em “A Operacionalidade do jogo” de Fernanda Eugénio e Ricardo Seíça Salgado (2018).

³⁶ Não podemos esquecer-nos do facto de muitos dos proponentes destas abordagens ético-estéticas terem feito carreira como professores de artes, de belas artes, etc. Alguns destes artistas-mestres foram mesmo intimados pelos cursos superiores (universidades e politécnicos) onde leccionavam a fazer, a meio da sua carreira de professores, as provas de equivalência a doutoramento, em períodos de transição, e outros, a fazer o seu doutoramento integral e escrito “cientificamente”, já que os doutoramentos artísticos são muito recentes em Portugal.

é a tensão que parece operar na afinação de um equilíbrio metaestável que permite ir adiando o fim, neste caso, de um grupo de artistas. Como funciona no resto do “comum”? “O que pode um humano, uma vez que não está sozinho?” (Simondon *apud* Combes 1999, 39).³⁷

BIBLIOGRAFIA

- BRANDÃO, Mariana Viterbo. 2016. “Grupo Puzzle” in *Passos em Volta, Dança versus Performance. Um cenário Conceitual e Artístico para o Contexto Português*. Tese de doutoramento em Arte Multimédia. FBAUL.
- COELHO, Sílvia Pinto. 2017. “Desterro — Desterritorializações na dança/performance contemporânea: Dois Episódios Recentes do Contexto Português” in Pais, Ana, *Performance na Esfera Pública*. Lisboa, Orfeu Negro.
- 2018. “Práticas de Atenção: Ensaios de Desterritorialização e Performance Coreográfica”, *Cadernos de Arte e de Antropologia*, Vol. 7, No 2 | 2018 : A operacionalidade do jogo, pp. 43-55.
- 2019. Conversa telefónica com Fernando Pinto Coelho.
- 2020. “Antídoto e Método, Práticas de Investigação Artística em Contexto Coreográfico”, *Sinais de Cena* II. 4, Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas, dossiê temático *Prática como Investigação*.
- COMBES, Muriel. 1999. *Simondon Individu et Collectivité, Pour Une Philosophie du Transindividuel*. Paris, P.U.F.
- DELEUZE, Gilles. 2011. *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Lisboa, Orfeu Negro.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 2007 [1972]. *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa, Assírio e Alvim.
- EUGÉNIO, Fernanda e SALGADO, Ricardo Seça. 2018. “Introdução: A Operacionalidade do Jogo”, *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 7, No 2 | 2018 : A operacionalidade do jogo, pp. 5-10.
- EUGÉNIO, Fernanda e FIADEIRO, João. 2013. *O Encontro é uma Ferida*. Lisboa, GHOST.
- GALIMBERTI, Jacopo. 2017. *Individuals Against Individualism, Art Collectives in Western Europe (1956-1969)*. Liverpool, Liverpool University Press.
- Grupo PUZZLE, Jan. 1979. Catálogo da exposição do Grupo Puzzle na Fundação Eng. António de Almeida. Porto.
- Jun.1979. *O Puzzle convida os Ex-Puzzle*, catálogo da exposição no Sindicato de Seguros do Norte, Porto.
- GUATTARI, Felix. 1993. *Caosmose, Um Novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro, Editora 34.
- GUÉNIOT, David-Alexandre. 2019. *Caldas 77 — IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal*. GHOST.
- JUSTO, José Miranda. 2011. “O Fundo Comum do Pintar e das Palavras”, in DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Lisboa, Orfeu Negro.
- LEPECKI, André. 2015. “ao lado, um pouco atrás”. in Fabião, Eleonora e Lepecki, André, *Ações: Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte.
- 2017 [2006]. *Exaurir a Dança, Performance e a Política do Movimento*. São Paulo, AnnaBlume.
- MADEIRA, Cláudia. 2020. *Arte da Performance, made in Portugal. Uma aproximação à(s) história(s) da arte da performance portuguesa*. Lisboa, Livros ICNOVA — FCSH, UNL.
- MANNING, Erin. 2012. *Always More than One: Individuation's Dance*, Durham and London, Duke University Press.
- NOGUEIRA, Isabel. 2017. “A Performance como Arte e Festa: Democratização, Eventos Colectivos e Espaço Público” in Pais, Ana, *Performance na Esfera Pública*. Lisboa, Orfeu Negro.
- PAIS, Ana. 2017. *Performance na Esfera Pública*. Lisboa, Orfeu Negro.
- PERRON, Wendy. 2020. *The Grand Union Group, Accidental Anarchists of Downtown Dance 1970-1976*. Middletown, Wesleyan University Press.
- PINTO, Paula Parente. 2018. *Diaporama Grupo Puzzle (1976-1981)*, primeira parte.
- 2011. “Grupo Puzzle (1976-1981) Pintura Colectiva = Pintura Individual” in Catálogo da Exposição “Grupo Puzzle (1976-1981) Pintura Colectiva = Pintura Individual”, Figueira da Foz, Centro de Artes e Espectáculos.
- RANCIÈRE, Jacques. 2010. *Estética e Política, A Partilha do Sensível*. Porto, Dafne Editora.
- SALGADO, Ricardo Seça. 2013. “O habitat de significado do não-lugar como espaço político e performativo concreto”. *Sociedade e Cultura* vol. 16, núm. 1, Jan-Jun, pp.37-46, Goiana, Brasil. Universidade Federal de Goiás.
- SALGADO, Ricardo Seça e VIEIRA, Ana Bigotte. 2012. “Uma tarde com Richard Schechner. Os Anos Sessenta, a palavra performance, e o nascimento dos *Performance Studies*”. In Richard Schechner (organização de Zeca Ligiéro), *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, pp. 21-45.
- SILVA, Paulo Cunha e. 1999. *O Lugar do Corpo, Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa, Instituto Piaget.
- SILVA, Hugo Vieira da. 2001. *Grupo Puzzle* - Filme documentário. PELE Filmes, Porto 2001.
- SILVANO, Filomena. 2001. “Augé: os não-lugares” in *Antropologia do Espaço*, Oeiras, Celta.
- SIMONDON, Gilbert. 2020 [1958]. “Os fundamentos do transindividual e a individuação coletiva” in *A Individuação à Luz das Noções de Forma e de Informação*. São Paulo, Editora 34.

³⁷ Tradução minha, na tradução substituí “um homem” por “um humano”.

COLABORAÇÃO NA ARTE PORTUGUESA – MESA REDONDA

SAMUEL SILVA (i2ADS.FBA.UP), **SANDRA VIEIRA JÜRGENS** (IHA/DHA/NOVA FCSH), **RITA FABIANA** (FCG), **JOSÉ MAIA** (Espaço Mira), **ANTÓNIO OLAIO** (Colégio das Artes/UC)

Samuel Silva:

Se hoje qualquer discurso sobre colaboração parece ter de enfrentar uma resistência, ela não provém, certamente, da sua significação. Como acontece com tantas outras coisas, o termo colaboração não oferece grande dificuldade de entendimento. A meu ver, a resistência parece encontrar-se na sua profusão. A palavra colaboração emprega-se em todo o lado e de múltiplas formas: na política, nas empresas, no desporto, na ecologia, na arte. Talvez não estejamos a falar sempre da mesma coisa. Ainda ontem, enquanto me preparava para esta mesa redonda, ouvia em pano de fundo na televisão um documentário sobre o José Mario Branco. Dei por mim a pensar no peso, na gravidade que as palavras “colaboração”, “coletivo”,



FIG. 1: Mesa redonda com António Olaio, Samuel Silva, Sandra Vieira Jürgens, Rita Fabiana e José Maia. Conferência *Campos de Colaboração*, Culturgest, Lisboa, 20 de novembro de 2019. Créditos: Campos de Colaboração.

Transcrição editada da mesa redonda com o mesmo título que teve lugar na conferência Campos de Colaboração, na Culturgest, no dia 19 de Novembro de 2019.



“comum”, “solidário” adquirem na rouquidão da fala deste autor. Não há melhor maneira de lhe prestarmos tributo se não debatendo muitos dos seus desígnios de vida¹. Thomas Hirschhorn, por outro lado, se estivesse nesta plateia, não esperaria muito tempo para se levantar e reivindicar o termo “coexistência”, como um *hard term* em oposição ao tom suave e cordial que nos suscita a palavra “colaboração”.

Começamos pelas perguntas sobre o tema em debate, pois qualquer interrogação é, em si, um desejo de movimento. De que falamos, afinal, quando falamos em colaboração na arte? Os artistas colaboram sempre da mesma forma? O espírito colaborativo resulta de motivações coincidentes? Colaboração é necessariamente coletivização? Poderemos pensar em coletivos de artistas como espaços onde coexistem individualidades com modos particulares de partilha e de criação comuns? Serão mais intensos e radicais os fenômenos de colaboração ou coletivização artísticos em conjuntura de crise, seja ela pessoal, social, política, ou existem outros fatores que impulsionam experiências partilhadas? Que contributos trouxeram essas experiências artísticas colaborativas à redefinição do próprio campo da arte? Que tipo de conhecimento produzem? Qual o lugar da falha, do desmembramento, da falência ou da desmobilização que grande parte dos coletivos sofre? O que produz essa precariedade existencial? E, finalmente, o que é que a era da hiperconetividade digital trouxe de novo aos campos colaborativos?

Constatamos, no caso português, desde o período pré-revolucionário até à atualidade, uma tendência cíclica na emergência de práticas colaborativas, que se manifestam de múltiplas formas: desde o Centro de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), ainda nos anos cinquenta, passando pela Cooperativa Árvore, o Centro de Arte e Comunicação Visual, a Ar.Co, o grupo Acre, o Grupo Puzzle, a Alternativa Zero, o movimento Homeoestético, o grupo Missionário, para destacar apenas alguns dos exemplos de coletivismo na arte nos anos subsequentes ao fim da ditadura. Desde projetos auto-organizados por artistas, muitas vezes sem espaço identificado e de geografia variável, que constroem modelos cooperativos autogeridos, de experimentação e divulgação das próprias práticas e dos seus pares, aos coletivos com um

programa estético estruturado, até grupos de artistas que recusam a nomenclatura de coletivo, mas cuja existência e funcionamento assentam em lógicas colaborativas. São muitas as modalidades, metodologias, modos de relação, coabitação e colaboração. No entanto, parece existir um lençol freático comum que irriga todo este lastro de práticas colaborativas do último meio século em Portugal, e são enormes os contributos desta insurreição face aos modos tradicionais de criação, produção e difusão do fazer artístico. Vou citar apenas alguns: o desafio da liberdade de intervenção política e cultural, sobretudo no contexto da ditadura portuguesa; a problematização das noções de autoria; o alargamento das possibilidades de experimentação e receção artísticas; a promoção de subjetividades e linguagens artísticas emergentes que escapam à assimilação museológica ou comercial; e, por último, a forma como reclamam uma dimensão comunitária da experiência artística, ou, inversamente, o contributo que dão ao percurso individual de cada autor.

Começo pela Sandra. Se atendermos à história das práticas colaborativas em Portugal, a relação singularidades/coletividades, isto é, o equilíbrio entre o desenvolvimento das singularidades individuais dos artistas no interior destes coletivos e a pressão do comum, parece ser a pedra de toque. Será esta dialética a principal responsável pela existência provisória de que muitos destes grupos enfermam? Ou será, antes, essa a sua principal potência?

Sandra Vieira Jürgens

Faz todo o sentido pensarmos nessa tensão e fricção. Quando falamos em colaboração, pensa-se que toda a gente está em sintonia e a trabalhar no mesmo sentido, e nem sempre é assim. E aquilo que se nota, tendo em conta o panorama geral durante os séculos XX e XXI, é que existe essa fricção, e que muitos dos grupos que foram surgindo não tinham a intenção de serem grupos formais. Lembro-me dos Autores em Movimento, que negavam essa questão de grupo ou de coletivo. O coletivo era uma forma de funcionarem. Procuravam uma maior informalidade em relação a todas as categorizações, rejeitando institucionalizarem-se. Portanto,

¹ A mesa redonda teve lugar no dia que se seguiu à morte do músico e compositor português José Mário Branco (25 de Maio de 1942 - 19 de Novembro 2019).

havia a tentativa de manter a singularidade, ou a individualidade, dentro dos vários grupos. Quando falamos em colaboração, há inúmeras pontas soltas, em termos das tentativas de estruturar, de pensar, ou de sistematizar um pensamento. Para já, a colaboração desde sempre existiu. Todos os artistas contam com a colaboração de alguém, nem que seja dos amigos, da família, dos pares, de quem está perto. A questão é se a formalizam de alguma forma, ou se encontram meios de tornar isso visível para o exterior. E aqui há várias formas de colaboração: os movimentos artísticos tiveram todos uma base colaborativa. E aí não tinha que ver com a desconstrução da autoria, tinha que ver até com a afirmação de uma autoria, por via de manifestos para afirmar a sua posição. É precisamente o contrário do que hoje associamos à colaboração, que é uma dispersão da marca autoral. Por exemplo, ontem houve uma comunicação² sobre a questão das mulheres e dos coletivos nos anos setenta. E se, por um lado, havia a necessidade de um movimento coletivo, por outro, cada uma tinha a sua guerra, a sua frente. Penso ainda no Art Workers' Coalition e em como as esquerdas estão sempre muito atomizadas, pois têm várias frentes. Li os relatos de algumas reuniões desse grupo, em que a discussão era altamente acelerada. Juntar 50 ou 60 pessoas é muito complicado. Mesmo na cena portuguesa, nos anos noventa, houve vários debates na Galeria Zé dos Bois, pois queríamos fazer associações, colaborações. Nunca dava resultado. Porque era necessário, a partir de pensamentos diferentes, chegar a um consenso. A questão da singularidade faz com que muitas vezes os grupos se vão diluindo. Talvez resulte melhor quando não há questões políticas implícitas. Isto é, se for uma prática artística que tenha mais que ver com a questão estética, com o desenvolvimento de um trabalho em conjunto, como se fosse um artista ou uma autoria individual, é mais fácil. Mas a formação dos coletivos tem igualmente que ver com o que os une num contexto. Não gosto de falar em estratégia, mas há intenções na formação dos grupos. Se há desejos, há necessidades de atuação. É muito difícil sistematizar o porquê de se formarem coletivos. Cada coletivo tem a sua identidade: muitas vezes prende-se com a intenção de transformar as condições de exposição, outras com a questão da

autoria, outras ainda com a coincidência de partilharem atelier. E nota-se a tendência para a coletivização nas mostras atuais. Se, antes, os coletivos estavam à margem daquilo que era tido em conta na arte portuguesa, hoje em dia, eles são muito centrais. No percurso que se faz pelos “espaços independentes” durante a feira de arte Arco Lisboa, quase todos eles são ateliers. E neles não há um propósito de questionar a autoria ou as bases que regem o sistema artístico. Assim sendo, é necessário fazer a distinção entre tipos de coletivos, tal como se pode fazê-la relativamente aos movimentos ou coletivos que são formados com a necessidade de criar um espaço ou uma exposição independente, que seja alternativa em relação ao mercado galerístico. Na altura chamava-se “exposição independente”, hoje não faz sentido falar-se disso. Estou a lembrar-me, por exemplo, das exposições gerais de artes plásticas nos anos quarenta, em que a frente contra a ditadura se une. Isto é, unem-se três movimentos: abstracionistas, surrealistas e neorrealistas, para mostrarem o seu trabalho, porque não havia outras condições para o fazerem. Depois, há ainda as duplas de artistas. Tenho mais dificuldade em entendê-las como um coletivo. Digamos assim: são formas de trabalhar que implicam a colaboração, mas não sei se lhes chamaria “coletivo”: dois não é bem um coletivo, tem que haver um terceiro para criar ali a tensão, a fricção.

Samuel Silva

A Rita tem experiência de trabalho em curadoria fora das instituições e, mais recentemente, no enquadramento institucional. Tem trabalhado, não apenas figuras históricas, como aconteceu na retrospectiva de José Escada, como autores mais jovens, ou não tão jovens, como Ricardo Jacinto, Ana Jotta ou Ricardo Valentim. Em muitos desses artistas, o pendor colaborativo é muito forte. Do ponto de vista da curadoria, estaremos a falar da mesma forma colaborativa quando pensamos em José Escada ou em Ricardo Jacinto, por exemplo?

Rita Fabiana

Estamos a falar de formas de colaboração diferentes. Como a Sandra disse, os artistas sempre colaboraram com alguém, mesmo fora do campo artístico. No contexto da produção

² Sandra Vieira Jürgens refere-se à intervenção de Camilla Paolino intitulada “Tracing the Genealogy of Collective and Art-led Thinking in the History of Italian Neo-feminism”, que teve lugar na véspera desta conversa, no primeiro dia da conferência *Campos de Colaboração*.

artística de José Escada, que se inicia nos anos cinquenta, todo o trabalho colaborativo acontece em torno de uma ideia modernista de cruzamento disciplinar, sem uma verdadeira diluição das fronteiras disciplinares ou das autorias, e a colaboração faz-se sobretudo entre artistas plásticos e escritores, mas também entre artistas plásticos e arquitetos. Tal é notório se considerarmos, por exemplo, a sua pertença ao Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR) nos anos cinquenta, inícios de sessenta. Ou seja, há a ideia de um espaço alargado de criatividade onde artistas e autores de campos disciplinares diferentes se encontram. Mas é completamente diferente se pensarmos numa produção contemporânea. José Escada tem uma trajetória que é, de facto, moderna, com ligações à literatura - colaboração em capas de livros, criação de logotipos, ilustração...-, ou na sua participação em periódicos - revistas, jornais. É alguém que está igualmente interessado na escrita, numa crítica histórica da pintura, cruzando uma prática artística e uma reflexão, pela escrita, sobre essa mesma prática. Ainda nos anos cinquenta, há a experiência muito marcante da revista *KWY*, que tem as suas origens na revista universitária *Ver*, em que a relação entre as artes visuais e a literatura ou a poesia é, no entanto, ainda muito central. A partir dos anos sessenta e, sobretudo, setenta, quando a obra de Escada se centra em torno da representação do corpo, de que se destacam as representações homoeróticas (um corpo político, um corpo-campo de batalha), é quando, precisamente, a sua prática se torna mais fechada e isolada. Temos os seus companheiros de *route*, mas são sobretudo cúmplices de convívio e de discussão. Trata-se de figuras como Al Berto, o poeta, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny ou Lima Barreto. Mas aí, já não podemos falar de colaboração: tem mais que ver com o convívio, com uma cumplicidade importante num momento em que a homossexualidade é ainda criminalizada em Portugal. Em relação às práticas contemporâneas, tenho trabalhado com muitos artistas para quem a questão da colaboração é fundamental. Estou a pensar no André Guedes, no Ricardo Jacinto, mas também na dupla A kills B do Hugo Canoilas e do João Ferro Martins. E, recentemente, a dupla - embora eles não se denominem como dupla, mas há, de facto, um território comum de trabalho e de cumplicidade -, da Ana

Jotta e do Ricardo Valentim. De facto, no processo criativo destas duplas, e nestes territórios autorais com uma prática colaborativa, existe uma tensão entre o que é do domínio da singularidade, traduzida na máxima dos A kills B “um mais um é igual a um”, e o que é do domínio do *comum*, ou fundador de comunidade. Este “um mais um” é a afirmação de duas (ou mais) singularidades, mas deste encontro surge outra figura, que é a da pluralidade.

Encontramos esta ideia da singularidade e da pluralidade na Túlia Saldanha e na geração dos anos setenta, nomeadamente em torno das atividades do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. A Túlia chega a Coimbra em 1959, e em 1967 torna-se sócia do CAPC. Um dos gestos seminais no caminhar para uma prática colaborativa e uma intervenção coletiva dá-se logo em 1970, com a criação da “galeria preta” (também chamada de galeria CAP), por Túlia Saldanha, Albuquerque Mendes, Ângelo de Sousa e João Dixó. Este episódio mostra como, frequentemente, a colaboração tem que ver com questões de autoria - há uma interrogação e uma vontade de transformação mais profunda que têm que ver com o que é o autor -, mas também com o que são o objeto de arte e os espaços, e como é que estes influem sobre a perceção e a construção dos projetos artísticos. E, finalmente, uma vontade de transformação do próprio papel do público ou da audiência. Tudo isto está integrado.

Na Rua Castro Matoso, sede do CAP de Coimbra, havia um espaço dedicado ao desenho de cópias de esculturas antigas chamado Dessin d'Aprés l'Antique. Um dos gestos fundadores deste novo ciclo do Círculo de Artes Plásticas, ligado às questões de colaboração, de intervenção coletiva, de participação do público, mas também de ação política e social, é a transformação daquele espaço na “galeria preta”, em que todo o espaço é fechado e pintado de preto (o oposto do convencional cubo branco). Este é um dos primeiros passos para a constituição de um coletivo CAP ou, mais tarde, em 1977, do nomeado Grupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas (GICAP). O coletivo CAP e o GICAP têm uma constituição variável: Túlia Saldanha, Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Alberto Carneiro, por vezes a Teresa Loft, mas também Rui Orfão, António Barros e Ção Pestana.

E se, primeiro, temos a conquista de um espaço disruptivo, uma sala negra, num segundo momento, vemos que grande parte das intervenções do Coletivo e do GICAP vão consistir na ocupação da rua, nomeadamente na Semana de Arte (da) na Rua, em 1976. Há a ideia de que a colaboração ou a intervenção coletiva estão intimamente ligadas a uma transformação e problematização dos espaços onde a arte acontece ou é mostrada. É evidente que esta ocupação da rua não pode ser dissociada da ideia de que estamos num período pré e pós-revolucionário, um momento da vida social e política em Portugal em que a associação e a manifestação são proibidas e depois libertadas.

Na Semana de Arte (da) na Rua, a ocupação do espaço público é materializada, entre outras atividades do coletivo, numa espécie de “procissão”, ou ação-procissão, como eles lhe chamavam, pelas ruas de Coimbra em que os artistas estavam encapuçados, vestindo fatos pintados, muito coloridos, e tocando instrumentos de música, evocando os fatos e rituais transmontanos (a Túlia Saldanha, tal como João Vieira, é transmontana). Estas manifestações-intervenções, mais espontâneas, vão dar lugar a intervenções performativas mais elaboradas e mais conceptualizadas, como na intervenção “O Todo e a Parte, a Parte e o Todo” do GICAP, apresentada na Alternativa Zero, em que cada performer usa uma cor distintiva, num fato encapuçado que não permite a sua identificação (diluição das dimensões autoral e individual). A performance acabava com o ato de ligar, de entrelaçar, pois os fatos tinham tiras de pano soltas. Havia, assim, a ideia, não apenas de um corpo singular, individual, mas também do corpo social e, aqui, do corpo-coletivo artístico. E chegamos assim às Intervenções Cores do GICAP (também conhecido por Grupo Cores), em 1977, que consistiam em sublinhar a ideia de que o uso das cores afirma a singularidade de cada um – cada um dos performers veste “inteiramente” uma cor, declinando em gestos e palavras a cor que veste –, mas também de que, no seu conjunto, como grupo, eles formam uma espécie de paleta. Esta paleta seria a pluralidade, o que me parece uma imagem muito forte para pensarmos a questão dos coletivos, mas, sobretudo, a colaboração ou as práticas colaborativas. Estas intervenções de rua (nas Caldas da Rainha e em Lisboa)

foram realizadas a partir de um guião, onde se cruzava a presença conceptualizada da cor, do texto escrito e falado (manifestos), do som, da gestualidade, do corpo em movimento.

Samuel Silva

O José e eu somos do Porto. E os últimos 20 ou 30 anos foram feitos de uma espécie de herança ou contaminação progressiva de coletivos que se foram gerando. Não diria todos da mesma forma, mas a verdade é que parece existir um paradigma idêntico, que consiste numa certa falta de inscrição nas instituições, na falta de espaço para expor, na necessidade de desenvolver determinadas práticas, como a performance ou outras formas marginais. Estas necessidades deram origem, muitas vezes, à criação de espaços geridos por coletivos, onde os artistas foram obrigados a olhar para o trabalho de outros artistas, assumindo frequentemente a figura de artistas-curadores.

O José Manuel dos Santos Maia representa muito bem a figura do artista-curador porque a sua atuação é transversal a todos estes tempos, a vários coletivos, em diferentes posições, como curador, como artista, como público. Uma primeira pergunta: achas que a figura do artista-curador é uma consequência necessária destes fenómenos colaborativos? Como é que vês a sua emergência, a partir da tua experiência?

José Maia

Acho que sim. Relativamente ao Porto, muito tem mudado. Eu cheguei ao Porto na segunda metade dos anos noventa. O número de alunos na Faculdade de Belas Artes tinha aumentado exponencialmente e o número de escolas de artes também. O mesmo foi acontecendo ao longo da década seguinte. Mas a faculdade estava muito fechada sobre si mesma e nós estávamos bastante insatisfeitos. Ouvíamos falar das experiências do António Olaio na faculdade, das performances do Silvestre Pestana, das instalações do António Palolo, ativadas pelos Telectu de Jorge Lima Barreto e Vítor Rua, ou até de “Os Quatro Vintes”³. Anos antes, os estudantes sentiam mais liberdade para apresentarem as suas experiências naquela escola e para as partilharem com os seus pares. Tudo isto constituía, para nós, uma referência. Mas, nos anos noventa, a

³ “Os Quatro Vintes” (1968-1972) foi um grupo fundado por Jorge Pinheiro, Armando Alves, Ângelo de Sousa e José Rodrigues, depois de todos terem terminado o curso de Escultura e Pintura na ESBAP com a nota máxima de 20 valores.

universidade não convocava esse passado. Por isso, em 1997, criámos o grupo Inter+Disciplinar+Idades, e, com ele, começámos a comissariar exposições, a criar ciclos de conferências, a fazer circuitos por ateliers e outros espaços. No final dessa década, foram surgindo grupos, coletivos, e também espaços ditos “alternativos” e “independentes”. Numa lista que fiz recentemente, contei 26 espaços. Com a entrada de Rui Rio para a presidência da Câmara Municipal do Porto, em 2003, assistimos ao encerramento de muitos espaços expositivos e à inexistência de programação das galerias camarárias e Museus Municipais. Em resposta a esta negligência, os artistas criaram os seus próprios espaços. Assim, nasceram projetos tão diversos quanto o Mad Woman in the Attic, que era o sótão da casa do André Sousa, a cave da Fundação, a Sput&Nick the Window, o WC Container, que era um quarto de banho no Artes em Partes, do Paulo Mendes, o projeto A Sala, na sala e na cozinha do apartamento da Susana Chiocca e do António Lago. Havia ainda edifícios devolutos, como o dos Pêssego Prá Semana, lojas no centro da cidade, como a do Uma Certa Falta de Coerência ou a da Caldeira 213, na Ribeira, lojas em centros comerciais como a do Projeto Apêndice, no Centro Comercial de Cedofeita, ou ainda oficinas ou garagens como a do espaço Campanhã e o da Extéril, entre muitos outros. Após a saída de Rui Rio, entrou Rui Moreira que, com o Paulo Cunha e Silva, fazia questão de visitar estes espaços, mostrando o seu apoio ao estar presente. Para terem uma ideia: eu faço parte do projeto Mira, impulsionado pela Manuela Matos Monteiro e pelo João Lafuente, que adquiriram quatro armazéns. Durante o período de Rui Rio só podíamos apresentar em dois. Na semana seguinte às eleições que deram a vitória a Rui Moreira, abrimos os quatro espaços e começámos a programá-los. Isso não aconteceu só connosco, foi sentido por todos os artistas. Atualmente, é mais difícil conhecermos o que se faz, porque são inúmeros os coletivos que estão a surgir.

Samuel Silva

Gostaria de acrescentar uma outra ideia à espécie de veia histórica que estás a traçar. Refiro-me ao novo paradigma da especulação imobiliária. Hoje, os artistas e coletivos não conseguem alugar os espaços outrora reativados pelos próprios

artistas, e muitos ficaram mesmo sem eles. O que tem acontecido é que, entretanto, começaram a surgir coletivos de artistas dentro de coletividades que já existiam, como por exemplo clubes de futebol amador. Assim, há o CCOP (Círculo Católico dos Operários do Porto), o Praça da Alegria Futebol Clube, ou o Campanice, que, de algum modo, representam uma outra forma de existência e de colaboração, dentro de coletividades muitas vezes quase moribundas.

José Maia

Precisamente. Há grandes alterações na cidade, principalmente no seu centro, onde a noite é vivida. Muitos dos artistas estendem a sua atuação pela noite. São imensos os coletivos que atuam em discotecas, bares ou cafés. Estou a lembrar-me de DJ Urânio & MC Sissi, uma dupla de artistas que, para além do que seria a atividade normal de DJs, têm uma componente performativa e de imagem, e um posicionamento de crítica política e cultural. Mas há muitos outros exemplos, como os coletivos Ácida e Parva, que tomam conta da rua, com cartazes. Hoje, na cidade, há imagens incríveis. Já não vemos apenas o cartaz que vende algo, mas sim cartazes que são feitos por artistas-designers, que os criam para um determinado espaço, convocando a *street art*. A estes cartazes é adicionada informação que, por sua vez, anuncia uma festa, uma mostra que contempla performances musicais, ou outras, numa das discotecas ou bares da cidade, o que é muito pertinente. Digamos que estas práticas se vão expandindo e estão a tomar conta da cidade de uma outra forma. De facto, o número de espaços, de colectivos e de grupos não parou de aumentar, pelo contrário: o crescimento foi exponencial.

Samuel Silva

No trabalho do António Olaio, como artista e performer, parece existir, apesar da afirmação “eu sou pintor”, uma vocação para a colaboração. Há uma espécie de descentramento permanente: em colaborações com o João Taborda na música, com o Paulo Mendes na performance, etc. O que o leva à ideia de descentrar para colaborar? Que necessidade é essa? E, no sentido inverso, o que se ganha quando se regressa a uma prática mais individual?

António Olaio

Comecei a pintar muito cedo. Tinha familiares que eram pintores, logo ser pintor era uma possibilidade. Fui para o curso de Física porque adorava Física, e achava que ser pintor era uma coisa para a qual não precisaria da ajuda de ninguém. Depois percebi que não podia ficar ali e mudei-me para as Belas Artes [do Porto]. Mas, desde que comecei a pintar, comecei a ir beber cervejas com o Armando Azevedo. De algum modo, através do Armando Azevedo, eu vivi o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, sem o ter vivido. A história do Grupo de Intervenção, o Grupo Cores, ou a Semana de Arte (da) na Rua foram matriciais no meu trabalho. O que é engraçado na Semana de Arte (da) na Rua é que eles nem sabiam que iam ser um grupo, quando a fizeram. O Armando foi, tal como o Albuquerque Mendes, uma daquelas pessoas a quem o CAPC serviu para não concluírem os cursos universitários. A dimensão conceptual e performativa do CAPC talvez tenha sido fomentada pelo facto de os seus membros serem estudantes de diferentes cursos, numa universidade que não oferecia uma formação artística, não havendo uma relação tão forte com o objeto artístico como artefacto. Claro que tiveram o Ângelo de Sousa, o João Dixo, o Alberto Carneiro. O Armando, apesar de não ter formação artística, orientou ateliers e estava lá como professor. Num dos seus projetos, propôs que produzissem não propriamente roupas, mas que criassem uma relação entre a roupa e a pintura, vestindo a pintura; ou que incorporassem a pintura como pele. E a forma como integraram a Semana de Arte (da) na Rua transformou esse gesto numa performance. O Armando reconheceu, mais tarde, esse momento como performance - já haveria performance no mundo, certamente - mas, no Círculo, faziam performance sem dizer que o estavam a fazer. Como aconteceu num jogo de futebol que criaram, em que eles jogavam para perder.

O interessante na Semana de Arte da (na) Rua, entre outras coisas, foi terem decidido criar um labirinto na Praça da República, em Coimbra. Não tentaram orientar as pessoas, mas sim provocar a desorientação máxima. Havia a possibilidade de experimentar a densidade própria de um labirinto,

dentro do qual se encontrava uma senhora a fazer tapetes de Arraiolos e outra que levava os quadros, ou por onde andavam o Lima Barreto e o Rui Reininho, nos Anar Band, por exemplo.

Há uns anos, fizemos uma exposição antológica do Armando Azevedo no Círculo de Artes Plásticas, ainda no tempo do Victor Diniz como diretor, e eu fui fotocopiar coisas dos cadernos do Armando. Achei muita graça a uma ata do Grupo Cores. Na última reunião do grupo, só apareceu o Armando. Não deixou de escrever a ata. Colou lá um novelo de linhas com muitas cores, assinou e pôs as suas impressões digitais: a ata da última reunião do Grupo Cores!

Agora, respondendo à questão: o coletivo, o trabalho em colaboração, tinha que ver com a possibilidade de, com os outros, criar outro mundo, um universo paralelo que vive da realidade mas já é outra coisa, que é arte. O que me leva, na minha obra, a fazer várias coisas e a trabalhar com outros é não achar que sou pintor ou cantor, mas que as coisas andam em trânsito. De há uns anos para cá, poder-se-á chamar curadoria à organização enquanto trabalho colaborativo entre artistas, mas ainda não tenho a certeza de que se trate disso. Claro que se pode chamar curadoria, mas nasce de um impulso criativo que não é de uma natureza completamente diferente da de fazer arte.

No meu próprio trabalho, nunca me parece que estou a representar-me a mim mesmo. É uma purga, quase. É sempre na relação com os outros que a coisa acontece. No trabalho artístico, tento sempre encontrar estímulos exteriores como ignição. Como no trabalho recente, em que peço a colaboração de vários músicos para criar canções, respondendo a diferentes estímulos, reconfigurando, muitas vezes, a forma como faço as coisas (que, em muitos casos, dão origem a novos projetos de exposições). Mas estas coisas são assim: mesmo que eu faça isso, não me agrada muito o trabalho coletivo. É uma coisa de que não gosto. Quer dizer, não gosto da *ideia* de trabalho coletivo, da própria ideia, da possibilidade - porque nem sei o que é ao certo. Na altura em que o Grupo Cores fazia os painéis coletivos, a verdade é que eles abominavam esse género de coisas. Até no Grupo Puzzle aquilo era sempre irónico: as coisas não encaixavam bem, cada um

ficava com o seu bocado. Mas, no final, o que eu acho interessante é a possibilidade de descentramento, de provocar e desfocar a coisa. O facto de colaborar com o Paulo Mendes, não significa que sejamos o Dupont e o Dupond. Nas nossas performances cada um pode estar lado a lado, como num díptico. As canções levam-me obrigatoriamente a um trabalho coletivo. Mas ao criar estas novas situações na relação com outros, não o sinto como tendo uma dimensão experimental. Não perco o foco. E, ao fazer canções que parecem canções (como faço quadros que parecem quadros), é também a latitude conceptual que uma canção abre que me interessa, como o faz uma pintura que se apresenta como tal. E acredito que o que faço, faço-o em plena consciência... o que não será certamente uma singularidade minha.

Rita Fabiana

Estava a ouvir o António sobre a questão do (in)consciente e ela parece-me importante nas dinâmicas colaborativas, sobretudo se falarmos dos anos setenta e do contexto pré-revolucionário de resistência antifascista, mas também do período pós-revolucionário. Confluem aqui intenções e vontades por vezes utópicas, mas sobretudo disruptivas. Quando falamos do CAPC ou da Túlía Saldanha, falamos também da comunidade dos afetos. Estas comunidades uniam-se em torno de uma vontade de transformar as práticas artísticas, mas havia também uma espécie de coletivo eletivo que passava muito pelos afetos. Se pensarmos na Ogiva, na Galeria Diferença, na Alvarez ou no CAPC, temos a ideia e a prática do encontro, da festa, da alegria. E o Ernesto de Sousa dizia, citando Almada Negreiros, que “a alegria é a coisa mais séria do mundo”. Refiro-me, em particular, às festas, aos jantares no CAPC, mas igualmente à intervenção “O Banquete” da Túlía Saldanha, de 1979, encenada em torno da partilha de alimentos de cor preta. Penso igualmente nos encontros em Malpartida, como a SACOM II, que teve lugar em 1979, e na performance “Oblación – Licor Amoroso”, que consistia na recuperação de uma receita transmontana de licor de amoras, que era servido em palco ao público, de forma ritualizada. Penso ainda na performance “Comidas Portuguesas” da Túlía e do João Vieira, que resgatava receitas tradicionais

transmontanas, sob o signo do sangue e da cor preta (arroz de cabidela, chouriço de sangue) e que se materializava num jantar oferecido a todos os participantes da SACOM II. Aqui, entramos numa outra dimensão, que passa pela convocação de uma cultura arcaica e popular, ou de práticas muito ritualizadas, que vão precisamente recuperar o pensamento não-consciente. São temas que agora regressam em força, quando pensamos nas questões pós-coloniais e da descolonização dos saberes. É algo cíclico e que tem que ver com vontades de resistência, de liberdade e de disrupção.

António Olaio

A alegria é uma forma de se ser disruptivo, de poder deformar e abanar um bocado as coisas. Mas imagino que O Grupo Cores pudesse ser um bocadinho mal visto por pessoas que tivessem ideologias, pois parecia que estavam a gozar com elas: viva o amarelo, viva o preto! E, na época, essa questão era uma obsessão: as pessoas não viam outra cor, num clima completamente tomado pela ideologia. As pessoas tiveram direito a ter a sua ideologia e a sê-la. Mas o Grupo Cores criou uma situação de ambiguidade.

Sandra Vieira Jürgens

Acho que essa ideia de disrupção está sempre presente em todos os coletivos. A figura do artista-curador tem que ver com trazer essa liberdade para as práticas curatoriais. E mesmo a maneira como vocês, artistas, lidam com essa questão é completamente diferente da nossa, a dos curadores. Os artistas parecem ter uma necessidade de extravasar e de não ter que fazer uma constante sistematização das coisas. Isso está muito presente numa certa forma de agir, na procura de espaços de maior liberdade, de maior informalidade. E isto tem sido uma constante ao longo dos anos. O que está a mudar é a visão que temos da colaboração, devido à cooptação a que se tem assistido, por outras palavras, devido ao que o próprio sistema fez da colaboração. Hoje, nas empresas, não há empregados, há colaboradores. E a lógica dos “projetos”, que era específica ao meio artístico, foi completamente inserida na maneira de funcionar da própria sociedade. A questão da tensão criada pelas ideologias, que referiu o António, tinha

muito que ver com as esquerdas. O Ernesto de Sousa sentiu muito isso. Nos anos setenta, o que se encontrava eram espaços dominados pela velha esquerda, uma esquerda que entendia, numa perspetiva quase neorrealista, que a arte tinha que ter um conteúdo. A maior parte da geração experimental não via as coisas dessa forma, queria ter um espaço de liberdade, e não de categorização da arte. E, hoje em dia, nota-se, por um lado, uma abordagem mais apolítica. A colaboração já não parece ter uma energia irreverente. E temos que tentar perceber se há ainda uma força vital, se ainda existe essa eferescência, essa chama, se ela continua ou não, uma vez que a colaboração é já uma espécie quase de lugar-comum das práticas artísticas. Creio que é importante pensar nesta viragem e na aceitação daquilo que são novas formas de funcionamento e de colaboração, que não eram assim há uns anos.

António Olaio

É de ver as coisas a acontecerem que o nosso trabalho fica melhor. Não no sentido de ter mais qualidade. As coisas que fazemos abrem campos de possibilidade, encontram outras expansões nas relações com os outros, e isso é quase vital. Essa capacidade de organizar coisas dá-nos uma sensação de vitória e de que não andamos atrás dos mecanismos de legitimação. Acho a palavra legitimação muito desagradável. O que não quer dizer que as instituições, muitas vezes, não devam ter o papel - e deveriam tê-lo mais - de lançar desafios e de fazer acontecer coisas que não aconteceriam se elas não os lançassem. Ao mesmo tempo, têm de mostrar que têm consciência daquilo que se passa à sua volta. Muito desse trabalho é feito pelos os artistas entre si, ou pelos curadores com os artistas.

Samuel Silva

Estamos sempre a falar de práticas colaborativas como se fossem coisas entre autores: entre um artista e um poeta, ou entre um músico e um performer. Todavia faz sentido pensarmos em práticas colaborativas de artistas que abrem os processos criativos à participação, por exemplo, de audiências, de grupos temporários que se formam para gerar uma

comunidade de invenção, de criação. Parece-me importante trazer aqui a questão da colaboração dos artistas com o público, de que ainda não falámos. Um exemplo disso são os *mixed media* do Ernesto de Sousa e a forma como ele integrava, momentaneamente, as pessoas que participavam nessa festa, levantando questões interessantes do ponto de vista da autoria. São espaços de subjetividade para o outro que não é, em si, assumidamente um autor. Se bem que isto não é uma questão estável e, recuperando um dos textos do Thomas Hirschhorn de que gosto muito, «Unshared Authorship», chegamos à ideia de autoria não partilhada. Ele toma posição absolutamente contra a ideia de colaboração. Ele prefere a ideia de coexistência, pois acha que colaborar desresponsabiliza o outro, em particular quando se trabalha com o público. E, portanto, prefere pensar no outro também como autor, sempre, porque isso responsabiliza a participação. Este outro lado da relação, a questão da colaboração no contexto da participação, poderia ser uma outra questão interessante a analisar.

Sandra Vieira Jürgens

De facto, Thomas Hirschhorn tem colaborado com comunidades, desenvolvendo uma arte partilhada. Ele fez um trabalho no Bronx, há uns anos, em que pagava um salário mensal às pessoas que com ele colaboraram durante três meses. Portanto, não se tratava da colaboração como forma de aproveitar o trabalho gratuito de voluntários. Queria também fazer aqui uma chamada de atenção à pergunta que nos foi colocada sobre a independência: o Thomas Hirschhorn faz obras com uma dimensão social, mas é um adepto da autonomia. Aquilo que ele defende, e acho que foi algo que sempre esteve presente no século XX, é a questão da independência e da autonomia. A muitos artistas, a colaboração parece-lhes estar associada a uma arte política. Isso acontece com alguns artistas em Portugal no século XX. Isto é, as reuniões em grupos pareciam-lhes ter mais que ver com o Estado Novo, ou então com a oposição. Portanto, a sua tentativa foi sempre a de manter um jogo entre estar numa frente contra a ditadura, mas não deixar que a política abarcasse o seu trabalho, afirmando a sua autonomia estética ao não

politizarem a sua obra. Era o que acontecia com a posição do grupo de artistas que gravitava em torno da revista *Presença*, que fazia a afirmação da individualidade e da subjetividade, afirmando-se como verdadeiramente independente. Podiam fazer exposições de grupo, mas mantinham, claramente, esse desejo de singularidade e de individualidade no seu trabalho.

Samuel Silva

Como desfecho, parece-nos evidente, pelo exposto nesta mesa redonda, que o território artístico colaborativo, para além da relevância do seu lastro histórico, continua hoje um tema atual, porque atuante na construção coletiva da democracia em Portugal, no limiar do novo século.

PARTICIPANTES

António Olaio é artista plástico e professor auxiliar de nomeação definitiva do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Foi Diretor do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra e teve exposições individuais em Coimbra, Lisboa, Porto, Guimarães, Mallorca, Nova Iorque, Berlim, Frankfurt. Enquanto investigador explora as potencialidades conceptuais da arte enquanto objeto e instrumento de reflexão, nomeadamente nas relações entre o indivíduo e o espaço, entre a experiência plástica e a arquitetura. Das suas publicações são de salientar os livros "I think differently, now that I can paint" que desvenda a latitude da sua intervenção conceptual enquanto artista plástico e "Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp" que, através da obra deste artista, sublinha a obra de arte enquanto produção de pensamento.

José Maia (curador)/ **Manuel Santos Maia** (artista) nasceu em Nampula, Moçambique. Vive e trabalha no Porto. Licenciado em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas Artes da U.Porto. Expõe regularmente desde 1999. Organizou e co-organizou exposições individuais e coletivas em diversas cidades do país. Desde 1998 tem organizado debates, conversas e conferências com criadores de diferentes áreas artísticas, curadores, artistas-comissários, críticos e historiadores.

Rita Fabiana é mestre em História da Arte pela Université Paris I – Panthéon-Sorbonne e pós-graduada em Curadoria e Organização de Exposições pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Coordenadora de Programação do Museu Calouste Gulbenkian desde 2016. Curadora desde 2006, desenvolveu projetos com artistas nacionais e internacionais como Zineb Sedira (em curso), Yto Barrada, Ana Jotta e Ricardo Valentim, Emily Wardill, Ricardo Jacinto, André Guedes, Leonor Antunes e A kills B, entre outros. Curadora da retrospectiva de José Escada, co-curadora das retrospectivas de António Ole e Tília Saldanha e curadora executiva do projeto Plegaria Muda de Doris Salcedo. Contribuiu em vários catálogos e colaborou em revistas de arte como a *Contemporânea* e *OEI* (Estocolmo), entre outras. Colaborou nos seminários de Curadoria e Organização de Exposições (Universidade de Coimbra) e, em 2018, colaborou com a Malmo Art Academy como avaliadora externa dos projetos dos finalistas do MFA.

Samuel Silva (1983) é artista plástico e professor. Vive e trabalha no Porto. Os seus projectos têm explorado as relações entre a prática artística e o contexto social, nomeadamente os processos de envolvimento e participação de públicos ou situações intersticiais entre criação artística e educação não formal. É professor auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, doutorado em Educação Artística e mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas pela mesma instituição. É investigador integrado no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Sandra Vieira Jürgens é investigadora de pós-doutoramento, bolseira FCT no Instituto de História da Arte (IHA-FCSH, Universidade NOVA de Lisboa),

desde 2015. É atualmente professora e coordenadora da Pós-Graduação em Curadoria de Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dirige a revista online *Wrong Wrong* e a plataforma digital *raum: residências artísticas online*, projetos da Terceiro Direito - Associação Cultural. É autora do livro *Instalações Provisórias: Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX* (2016). Concebeu, dirigiu e editou a *Artecapital*, publicação online especializada em arte contemporânea (2006-2013). Foi editora da *Número Magazine* (2001) e da revista *Artes & Leilões* (2007-2010). Coordenou a comunicação nacional e internacional das representações oficiais portuguesas na Bienal de Veneza e na Bienal de São Paulo, nas áreas da arte e da arquitetura (2008-2010), na Direcção-Geral das Artes/Ministério da Cultura.



