



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

## **ESCOLA DE ARTES**

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN

**TÍTULO | Arte, política e migração:** Algumas manifestações artísticas do século XXI

Nome do Mestrando | David Miguel Cavaco Dançante

Orientação | Sandra Leandro

Luís Afonso

**Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais**

Trabalho de Projeto

Évora, 2019

# **ESCOLA DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN**

**TÍTULO | Arte, política e migração:** Algumas manifestações artísticas do século XXI

Nome do Mestrando | David Miguel Cavaco Dançante

Orientação | Sandra Leandro

Luís Afonso

**Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais**

Trabalho de Projeto

Évora, 2019

Júri:

Presidente do júri: Teresa Veiga Furtado

Vogais: Susana Maria Clemente dos Santos Piteira (Vogal)

Sandra Maria Fonseca Leandro (Orientador)

*Aos meus pais, irmã,  
avó e amigos.*

## **Agradecimentos**

Aos meus pais Maria e Celestino, à avó Bernarda e à irmã Alexandra que me acompanharam e possibilitaram que chegasse até aqui. À minha tia Leonor e madrinha Sónia pela proximidade e apoio. À tia Helena pelo auxílio em alguns projetos.

Aos meus orientadores Sandra Leandro e Luís Afonso, um especial obrigado e um grande abraço por me terem apoiado sempre e me terem mostrado o melhor caminho.

Não esqueço as noites bem passadas, também os dias de angústia e o apoio dado pelos amigos: Vanda, Mariana, Carla, Sílvio, Ângela, Henrique, Andreia, obrigado pelo ombro que me emprestaram nesta luta. Um grande abraço a todos os restantes amigos.

Ao Jasmim, ao Gaio, à Papoila, ao Pussy e à Buda pelos bons momentos de descontração.

À Universidade de Évora e em especial à Escola de Artes por tudo aquilo que me proporcionaram. A todos os docentes do Departamento de Artes Visuais e Design e do Departamento de Arquitetura, em especial à professora Sofia Aleixo e ao professor António Borges Abel.

Aos meus colegas de mestrado e de licenciatura, quer em Artes Visuais quer em Arquitetura, um grande obrigado por me ajudarem e ouvirem durante estes anos.

Um obrigado à Universidade do Porto, em especial à Faculdade de Belas Artes e à Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação. Um grande obrigado aos meus colegas de mestrado em ensino, em especial à Márcia, ao Rui, à Sandra, à Raquel, ao João e aos restantes.

À D. Clara pelo apoio e pela ajuda sempre incansável.

E, claro, a um grande amigo Carlos Pinto Coelho.

Obrigado a todos por me encorajarem.

## **Resumo - Arte, política e migração: Algumas manifestações artísticas do século XXI**

O muro permite uma abordagem relacional entre a migração, a arte e a política. É visto como elemento arquitetónico e artístico, limitador de espaço, construção e separação, mas também como modelador e barreira pois consegue espelhar algumas sociedades e suas referências artísticas e arquitetónicas.

Artistas que usaram o muro na sua forma pura, como Andy Goldsworthy, na *Land Art*, Teresa Margolles, no campo de aproximação à Arte Política, e Gordon Matta-Clark no campo da construção e desconstrução em arquitetura, foram aludidos.

Artistas como Ai WeiWei ou Francis Alÿs, ajudaram a clarificar o conceito de Arte Política e artista político. Indagou-se sobre correntes que estão na génese deste pensamento, como o Conceptualismo e o Minimalismo. Passando pela crise migratória e a algumas práticas artísticas do século XXI.

Suportado em 3D e 2D, incluindo abstração pelo som, este projeto inicia-se com os *Novos Muros da Europa*, passa pelos desastres que aconteceram no mar Mediterrâneo e culmina com a reflexão sobre as pessoas que são iguais a nós, que têm vidas como as nossas, ou que já as tiveram.

Palavras chave:

Arte, política, migração, dualidades, muro.

## **Abstract - Art, politics and migration: Some artistic display of the XXI century**

The wall allows a relational approach between migration, art and politics. Is viewed as an architectural and artistic element, space container, construction and separation, but also as a modeler and a barrier, once it can mirror some societies and their artistic and architectural references.

Artists who used wall's purest form, like Andy Goldsworthy, in Land Art, Teresa Margolles, approaching Political Art, and Gordon Matta-Clark in architecture, constructing and deconstructing, were mentioned.

Artists such as Ai WeiWei or Francis Alys, helped clarify the concept of Political Art and political artist. The influence tide behind the origin of this thought, like Conceptualism and Minimalism, were also inquired. Passing through the migration crisis and some 21st century's artistic practices.

Supported in 3D and 2D, including sound abstraction, this project starts with the new walls of Europe, then the disasters that occurred in the Mediterranean Sea and culminates with a reflection on people who are like us, who have lives like ours, or who used to had them.

Key words:

Art, politics, migration, dualities, wall.

## Índice Geral

<b>Agradecimentos.....</b>	<b>4</b>
<b>Resumo - Arte, política e migração: Algumas manifestações artísticas do século XXI.....</b>	<b>5</b>
<b>Abstract - Art, politics and migration: Some artistic display of the XXI century .....</b>	<b>6</b>
<b>Índice Geral .....</b>	<b>7</b>
<b>Índice de imagens.....</b>	<b>9</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo I – O muro.....</b>	<b>15</b>
<b>1. O muro como barreira .....</b>	<b>15</b>
1.1 <i>A geopolítica dos nossos dias.....</i>	<i>18</i>
1.2 <i>O muro na arte .....</i>	<i>21</i>
<b>2. Casos de estudo .....</b>	<b>24</b>
2.1 <i>Andy Goldsworthy – a land art e o muro .....</i>	<i>27</i>
2.2 <i>Teresa Margolles – as suas preocupações sociais.....</i>	<i>29</i>
2.3 <i>Gordon Matta-Clark – Anarchitecture.....</i>	<i>31</i>
<b>Capítulo II – A Arte Política.....</b>	<b>35</b>
<b>1. Do movimento Futurista, Construtivista e Neorrealista ao Fluxus.....</b>	<b>36</b>
1.1 <i>Minimalismo.....</i>	<i>45</i>
1.2 <i>A Arte Conceptual .....</i>	<i>48</i>
<b>2. O que é Arte Política? .....</b>	<b>51</b>
2.1 <i>A Arte Política no virar do século XXI.....</i>	<i>55</i>
2.2 <i>A crise migratória.....</i>	<i>57</i>
<b>3. O artista político .....</b>	<b>59</b>
3.1 <i>Casos de Estudo .....</i>	<i>59</i>
3.1.1 <i>Ai WeiWei, o artista que reflete sobre a crise migratória .....</i>	<i>60</i>



3.1.2	Francis Alÿs, a poética e a política de uma obra de arte .....	67
3.1.3	Doris Salcedo, a obra para lá do objeto .....	71
3.1.4	Kader Attia, o conceptual da forma .....	73
3.1.5	Christian Boltanski, a memória .....	75
3.1.6	Pedro Cabrita Reis, emoções e memórias.....	77
3.1.7	Existem artistas a produzir na Síria?.....	81
<b>Capítulo III – Arte, política e migração: Trabalho de projeto .....</b>		<b>83</b>
<b>1.</b>	<b>Da pedra à lã.....</b>	<b>85</b>
1.1	<i>O muro de madeira e pedra.....</i>	85
1.2	<i>A lã como barreira.....</i>	89
<b>2.</b>	<b>A memória – um obstáculo .....</b>	<b>92</b>
2.1	<i>Das caixas à roupa .....</i>	92
<b>3.</b>	<b>O mar, um cemitério de pessoas em busca de uma nova vida .....</b>	<b>96</b>
3.1	<i>4581 (quatro mil quinhentos e oitenta e um) .....</i>	96
<b>4.</b>	<b>As novas barreiras contemporâneas .....</b>	<b>100</b>
4.1	<i>As barreiras anti pessoas .....</i>	100
<b>5.</b>	<b>Do 3D ao 2D .....</b>	<b>104</b>
5.1	<i>We are people like you .....</i>	104
<b>6.</b>	<b>A exposição .....</b>	<b>107</b>
6.1	<i>Arte, política e migração .....</i>	107
<b>Considerações finais .....</b>		<b>111</b>
<b>Bibliografia .....</b>		<b>115</b>
<b>Apêndice A – fotografias de processo das várias peças.....</b>		<b>127</b>
<b>Apêndice B – Nota Biográfica.....</b>		<b>156</b>

## Índice de imagens

Fig. 1 - David Dançante, Muro de pedra, 2016. Fotografia. Açores, Ilha Terceira, Biscoitos. ....	15
Fig. 2 - Getty Images, Muro de Berlim, 1963. Fotografia. Alemanha. ....	17
Fig. 3 - Depositphotos, O muro Ocidental de Jerusalém, 2013. Fotografia. Jerusalém. ....	17
Fig. 4 - AFP/Getty Images, Vedação em Ceuta, 2015. Fotografia. Ceuta.....	19
Fig. 5 - AFP/Getty Images, Bulgária, Lesovo, 2015. Fotografia. Fronteira Bulgária-Turquia.....	19
Fig. 6 - Contraste entre bairro e favela, Bairro do Morumbi, 2016. Fotografia. São Paulo, Brasil.....	20
Fig. 7 - Vhils, José Afonso, 2014. Fotografia. Escola Secundária José Afonso, Seixal.....	21
Fig. 8 - Add Fuel, Casa Roque Gameiro, 2017. Fotografia. Amadora.....	22
Fig. 9 - Banksy, Hope, 2012. Fotografia. Londres.....	22
Fig. 10 - Ana Teresa Fernández, Barreira invisível, 2016. Fotografia. Barreira na fronteira entre México e EUA.....	23
Fig. 11 - Andy Goldsworthy, Rowan leaves laid around hole, 1987. Folhas, 76 x 74.5 cm. Yorkshire Sculpture Park, Inglaterra.....	24
Fig. 12 - Teresa Margolles, Papeles (papeis), 2003. Papel fabriano embebido com água que foi usada para lavar os cadáveres após a autópsia, 70 x 50 cm. Galeria Peter Kilchmann, Zurique. ....	25
Fig. 13 - Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974. Fotografia, 101.6 x 76.2 cm. EUA... 26	
Fig. 14 - Andy Goldsworthy, The wall, 1997-1998. Pedra, 152.4 x 69448.7 cm. Storm King Art Center, EUA. ....	27
Fig. 15 - Andersen Federico, Andy Goldsworthy, The wall. 1997-1998. Pedra, 152.4 x 69448.7 cm. Storm King Art Center, EUA. ....	28
Fig. 16 - Teresa Margolles, Muro baleado, 2006. Blocos de cimento com buracos de balas, 213 x 396 cm. Museu Tamayo, México. ....	29
Fig. 17 - Gordon Matta-Clark, Bronx Floors, 1973. Fotografia, 11 x 13 cm. EUA. ..	32
Fig. 18 - Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974. Fotografia, 68 x 99 cm. EUA.....	34
Fig. 19 - Umberto Boccioni, The City Rises, 1910. Óleo sobre tela, 199 x 301 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.....	38
Fig. 20 - Vladimir Tatlin, Maqueta do Monumento à III Internacional, 1919. Madeira. São Petersburgo.....	41
Fig. 21 - Jean Renoir, La Grande Illusion, 1937. Filme 113 min. Imagem promocional. ....	42
Fig. 22 - Takehisa Kosugi, Anima I, Ben Vautier, Attaché de Bem, George Maciunas, Solo for Violin, Performance simultânea por Ben Vautier, 23 Maio de 1964, durante o Festival Fluxus. Nova Iorque.....	44
Fig. 23 - Carl André, Sculpture as Place, 2015. Cimento. Palácio Velasquez, Museu Nacional Rainha Sofia, Madrid. ....	47

Fig. 24 - John Baldessari, What Is Painting, 1966. Polímero sintético sobre tela, 172.1 x 144.1 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. ....	50
Fig. 25 - Olafur Eliasson, The weather Project, 2003. Luzes de monofrequência, folhas de projeção, espelho, alumínio e andaimes, 26.7 x 22.3 x 155.4 m. Tate Modern. ....	52
Fig. 26 - Francis Alÿs, Cuando la fe mueve montañas, 2002. Performance. Lima. .	56
Fig. 27 - Massimo Sestini, Rescue Operation, 2014. Fotografia. Mar Mediterrâneo. ....	58
Fig. 28 - Ai WeiWei, Sunflowers seeds, 2010. 1 milhão de sementes em 150 tons de cinza, porcelana. Tate Modern. ....	60
Fig. 29 - Ai WeiWei, Sunflowers seeds, 2010. 1 milhão de sementes em 150 tons de cinza, porcelana. Tate Modern. ....	62
Fig. 30 - Ai WeiWei, Gilded Cage, 2017. Central Park, Nova Iorque. ....	63
Fig. 31 - Ai WeiWei, Gilded Cage, 2017. Central Park, Nova Iorque. ....	64
Fig. 32 - Ai WeiWei, Gilded Cage, 2017. Central Park, Nova Iorque. ....	65
Fig. 33 - Ai WeiWei, Arch, 2017. Washington Square Park, Nova Iorque. ....	66
Fig. 34 - Francis Alÿs, The Green Line, 2004. Mapa. Jerusalém. ....	67
Fig. 35 - Francis Alÿs, The Green Line, 2004. Performance. Jerusalém. ....	68
Fig. 36 - Francis Alÿs, Sometimes Making Something Leads to Nothing, 1997. Performance. Cidade do México. ....	69
Fig. 37 - Doris Salcedo, Istanbul Project, 2003. 1550 cadeiras de madeira. 8º Bienal de Istambul. ....	71
Fig. 38 - Kader Attia, Ghost, 2007. Folha de alumínio. ....	73
Fig. 39 - Kader Attia, Ghost, 2007. Folha de alumínio. ....	74
Fig. 40 - Christian Boltanski, Personnes, 2010. Roupa. Paris. ....	75
Fig. 41 - Pedro Cabrita Reis, South Wing, 2015. 54 portas de madeira, 240 x 1400 x 280 cm. Basel. ....	78
Fig. 42 - Pedro Cabrita Reis, Les heures oubliées, 2004. Le Grand Café, Saint-nazaire. ....	80
Fig. 43 - Exposição de Arte, 2017. Damasco. ....	81
Fig. 44 - Abdalla Al Omari, The Vulnerability Series, 2017. Berlim. ....	82
Fig. 45 - David Dançante, Paisagem, 2015. Madeira, 600 x 150 x 30 cm. Évora. ....	85
Fig. 46 - David Dançante, Paisagem, 2015. Madeira, 600 x 150 x 30 cm. Évora. ....	86
Fig. 47 - David Dançante, Novos muros da Europa, 2016. Gesso cerâmico e lã, 80 x 320 x 30 cm. Évora. ....	87
Fig. 48 - David Dançante, Novos muros da Europa, 2016. Gesso cerâmico e lã, 80 x 320 x 30 cm. Évora. ....	88
Fig. 49 - David Dançante, Novos muros da Europa, 2016. Arame farpado e lã, 150 x 500 x 70 cm. Évora. ....	89
Fig. 50 - David Dançante, Novos Muros da Europa, 2017. Arame farpado e lã, 350 x 100 x 200 cm. Évora. ....	90
Fig. 51 - David Dançante, Novos Muros da Europa, 2017. Arame farpado e lã, 350 x 100 x 200 cm. Évora. ....	91

Fig. 52 - David Dançante, Novos muros da Europa, 2017. Caixas de cartão, lã e roupa, 150 x 700 x 200 cm. Évora.....	92
Fig. 53 - David Dançante, Novos muros da Europa, 2017, Caixas de cartão, lã e roupa, 150 x 700 x 200 cm. Évora.....	93
Fig. 54 - David Dançante, 4581, 2017. Roupa, 200 x 200 x 150 cm. Évora.....	94
Fig. 55 - David Dançante, 4581, 2017. Roupa, 200 x 200 x 150 cm. Évora.....	95
Fig. 56 - David Dançante, 4581, 2017. Gesso cerâmico, 300 x 30 x 310 cm. Évora. ....	96
Fig. 57 - David Dançante, 4581, 2017. Gesso cerâmico, caixas de pvc, 350 x 30 x 170 cm. Évora.....	98
Fig. 58 - David Dançante, 4581, 2017. Gesso cerâmico, caixas de pvc, 350 x 30 x 170 cm. Évora.....	99
Fig. 59 - David Dançante, Barreiras, 2018. Gesso cerâmico, roupa, manta térmica (alumínio), 50 x 50 x 50 cm. Évora. ....	100
Fig. 60 - David Dançante, Barreiras, 2018. Gesso cerâmico, roupa, manta térmica (alumínio), 50 x 50 x 50 cm. Évora. ....	101
Fig. 61 - David Dançante, Barreiras, 2018. Gesso cerâmico, roupa, manta térmica (alumínio), 50 x 50 x 50 cm. Évora. ....	102
Fig. 62 - David Dançante, Barreiras, 2018. Gesso cerâmico, roupa, manta térmica (alumínio), 50 x 50 x 50 cm. Évora. ....	103
Fig. 63 - David Dançante, We are people like you, 2018. Serigrafia sobre papel, 55 x 70 cm. Évora.....	104
Fig. 64 - David Dançante, We are people like you, 2018. Serigrafia sobre papel, 70 x 100 cm. Évora.....	105
Fig. 65 - David Dançante, We are people like you, 2018. Serigrafia sobre papel, gesso cerâmico, Manta térmica (alumínio). Évora. ....	106
Fig. 66 - David Dançante, estudo para adaptação da peça Barreiras, 2018. Lápis e caneta sobre papel. Évora.....	108
Fig. 67 - David Dançante, We are people like you, estudo, 2018, Lápis e caneta sobre papel. Évora.....	109
Fig. 68 - David Dançante, We are people like you, estudo, 2018. Lápis e caneta sobre papel. Évora.....	109

## Introdução

Abordando algumas questões da atualidade, este trabalho de projeto indaga sobre algumas sociedades europeias, como estas encaram a crise migratória que se assiste na segunda década do século XXI. Contribuíram para a indagação as leituras dos textos presentes nas publicações *Art and politics*, de Anthony Downey, e *Living as form*, de Nato Thompson, mas também os incentivos do professor Sebastião Resende, que nas suas aulas incentivava os alunos a pensarem sobre questões da sociedade atual, onde os trabalhos artísticos deveriam ter este caráter indagador e questionador da sociedade. Temas também associados à reflexão sobre algumas sociedades e à construção dessas sociedades com base na luta pelo poder que Leonel Moura fala nos seus pensamentos sobre as práticas artísticas nas últimas décadas do século XX. E também Terry Eagleton, filósofo inglês, fala-nos sobre este comprometimento entre a arte e a sociedade, entre a arte e as questões sociais.

Além de centrado na crise migratória, este trabalho reflete acerca de um movimento ou corrente artística, se assim se pode chamar, que é a Arte Política, englobada, claro está, na Arte Contemporânea. Numa articulação entre política e estética, do autor Jacques Rancière no livro *Estética e política, a partir do sensível* ou numa relação onde não se pode distinguir entre Arte Política e arte não política, esta última perspectiva de Chantal Mouffe. Desde cedo que me interessei pelo tema da Arte Política, pelo seu sentido de questionamento, o que leva a uma procura da relação entre arte e política, se é que se relacionam ou se alguma vez deixaram de estar relacionadas. Várias vezes ouvi dizer que toda a arte é política, encarei sempre esta expressão com alguma reticência, será que ela não é demasiado antiquada? Mas sendo uma verdade, é uma verdade que se altera no seu conceito. Indagar-se-á mais adiante sobre este tema. Além dos autores já referidos também Luísa Prestes, Carlos Vidal ou Hal Foster contribuíram bastante para a formulação de uma linha de pensamento acerca desta relação da arte e da política.

Contudo a reflexão sobre a Arte Política e a tentativa da sua definição não são o principal tema deste trabalho de projeto, até porque não é formalizada nenhuma tese. É sim uma reflexão que se alia à das políticas migratórias que alguns países europeus, e não só, implementaram perante uma das maiores crises humanitárias da nossa história recente. Esta reflexão tem o apoio de artistas contemporâneos que

refletem tanto na sua produção escrita como na sua prática artística sobre causas semelhantes, como é o caso de Ai WeiWei, Francis Alÿs, Christian Boltanski, Doris Salcedo, Kader Attia e Pedro Cabrita Reis, todos eles, de certa forma, abordam problemáticas recentes da sociedade.

Foi necessário refletir-se sobre o que antecede estas práticas e estes pensamentos. Indagações já presentes em movimentos do século XX são essenciais para se compreender o que está na base desta nova expressão artística que é a Arte Política. Movimentos como o Futurismo, Construtivismo, Neorealismo ou Fluxus são importantes para percebermos as preocupações sociais dos referidos artistas assim como a importância destes movimentos para a minha prática artística. A Arte Conceptual, o Minimalismo e muitas das práticas artísticas do século XXI também influenciam aqueles artistas, assim como influência a minha prática artística e as minhas reflexões.

Desde a minha formação de ‘quase arquiteto’, que me interesse pelo muro enquanto meio de divisão, de limitação e de impedimento. Mas não só, apaixonei-me também pela construção do muro, principalmente pelo seu desenho e pelo desenho que as pedras fazem em diálogo umas com as outras. O processo construtivo por módulos é o processo escultórico que mais me preenche, é por isso o meio de execução escolhido para o desenvolvimento das peças neste trabalho de projeto, a repetição destes módulos tornou-se um processo chave, conferindo a cada peça ritmo e dinamismo. Andy Goldsworthy, Teresa Margoles e Gordon Matta-Clark contribuíram com as suas obras para a formulação do pensamento (des)construtivo da minha prática artística. O emparelhamento da pedra, o desenho e integração da obra com a natureza conseguido por Goldsworthy, a utilização do muro numa forma mais pura de Margoles ou até mesmo o processo de desconstrução, mas que é ao mesmo tempo uma nova construção de Matta-Clark serviram de inspiração para o início de uma reflexão sobre as novas barreiras que estão a ser criadas em alguns países. Ao longo da minha prática artística experimentei diversos suportes para dar vida às peças que fui desenvolvendo. O som foi um deles, um suporte que aprendi a gostar e a explorar, como meio de abstração, como meio de levar o observador para ‘outra dimensão’ para outros pensamentos, para criar a sua própria indagação, o seu próprio ponto de vista (pode ser este um ponto essencial para aquilo a que chamei de Arte Política). Para este arrancar de si do observador contribuíram a

fenomenologia e a metafenomenologia de Gilles Deleuze e José Gil, principalmente naquilo que este último chama de pequenas percepções.

Numa primeira fase o meu trabalho de projeto encontra-se numa etapa mais formalista de exploração do muro enquanto barreira. Numa reflexão constante sobre aquilo que alguns países da Europa praticam, construindo muros, mesmo após a queda do muro de Berlim em 1989. Na minha prática artística o muro rapidamente evolui para uma barreira, que além de impedir a ação ou a passagem é também um obstáculo que aparenta ser um novelo, devido ao material utilizado. Um dos conceitos essenciais do trabalho de projeto são as dualidades, as que verificamos entre os povos, entre as pessoas e que são especialmente acentuadas pela(s) política(s). Estas dualidades são transferidas para as peças do projeto por via do contraste dos materiais, quer do gesso e da lã ou da lã e do arame farpado. Para estas dualidades e este abandono do formalismo contribuíram as análises às obras e às reflexões dos artistas como Ai WeiWei, Francis Alÿs, Pedro Cabrita Reis ou Leonel Moura.

O trabalho de projeto ganha uma direção muito próxima das pessoas. O material utilizado, roupa, reflete essa proximidade. Numa abordagem à bidimensionalidade são exploradas outras soluções, mas mantendo sempre algo que liga as várias peças, nem que seja o som, chega-se mesmo à fase em que se afirma: 'nós somos pessoas iguais a vocês', isto dito na voz dos migrantes (refugiados). Na fase final, já na exposição, uma peça visual e sonora tem uma função terapêutica via condicionamento por imagens, numa tentativa de despertar no observador um sentimento de empatia por aqueles migrantes, alertando o observador para uma necessidade da mudança da(s) política(s) que hoje estamos a praticar no campo das migrações.

## Capítulo I – O muro

### 1. O muro como barreira

O muro é um elemento físico que evidencia o limite e a volumetria, traduzindo-se em espaço habitável e confinado. Pretende-se dar a conhecer visões ou noções do muro para além daquelas que o senso comum dá, de proteção, de divisão e de acolhimento. Evidenciar novas noções de impedimento, barreiras, contribuindo para sociedades isoladas, isolantes e isoladoras. Não se pretende mostrar o muro apenas como elemento da escultura, a ser contemplado, nem tão pouco como elemento da arquitetura, onde é definidor de espaço físico, de volume e de limite.



Fig. 1 - David Dançante,  
*Muro de pedra*, 2016.  
Fotografia. Açores, Ilha  
Terceira, Biscoitos.



Num dicionário da língua portuguesa o muro é descrito como uma «obra, geralmente em alvenaria, que cerca um terreno ou separa terrenos contíguos; parede.»<sup>1</sup> Na *Enciclopédia da Arte Portuguesa* o muro é descrito como «obra de alvenaria que serve para cercar, dividir, sustentar.»<sup>2</sup> No *Dicionário de termos de arte e arquitectura* de Jorge Henrique Pais e Margarida Calado o muro é definido como um

maciço vertical de alvenaria que serve para limitar ou para dividir um terreno com construções ou não. Consoante a sua situação e função distinguem-se várias espécies de muro: muro de fachada e muro de ângulo, muro de empena e muro com goteiras. Quanto ao muro de construção: são de parede ou em tijolo, em pedra aparelhada ou em alvenaria. (...) Parede forte que separa um lugar do outro. Construção de pedra ou tijolo, para vedar qualquer terreno ou recinto, para fortificar um lugar, uma praça.<sup>3</sup>

Num breve olhar pela nossa história recente, os muros que mais facilmente veem à memória são o muro de Berlim e o muro Ocidental. Não é objetivo fazer um relato exaustivo destas duas referências, apenas alguns apontamentos que servirão de contexto para a indagação a seguir.

O muro de Berlim (figura 2), uma barreira física construída durante a Guerra Fria, separando a Alemanha Oriental (socialista) da Alemanha Ocidental (capitalista). Além da óbvia divisão geográfica este muro tentou simbolizar a divisão do mundo em dois lados. Foi também apelidado de cortina de Ferro. É um caso em que o muro se relaciona com as forças políticas. As razões políticas levam à sua construção, tendo como principal objetivo a separação.

---

<sup>1</sup> *Dicionário infopédia da língua Portuguesa* [em linha]. [Porto]: Porto Editora, 2003-2018. [consult. 21 Set. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/muro>>.

<sup>2</sup> AZEVEDO, Correia – *Enciclopédia da arte portuguesa*. p. 411.

<sup>3</sup> SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. p. 250.



Fig. 2 - Getty Images,  
*Muro de Berlim*, 1963.  
Fotografia. Alemanha.

O *Muro Ocidental* (observe-se a figura 3), conhecido também como *Muro das Lamentações*, depois de várias reconstruções desde a conquista pelo império romano é hoje em dia um local de culto e oração. Este é um muro ligado à religião, não tem a função de divisão, na atualidade, mas sim de local de culto.



Fig. 3 - Depositphotos,  
*O muro Ocidental de  
Jerusalém*, 2013.  
Fotografia. Jerusalém.

Após esta breve introdução ao muro, às suas principais funções e características, de uma brevíssima contextualização histórica, levantam-se as questões geopolíticas do contexto atual. Também as novas construções de muros mereceram especial atenção.

## 1.1 A geopolítica dos nossos dias

Numa aproximação ao tema da migração, o tema principal deste trabalho de projeto, observe-se o fenómeno atualmente da construção de muros por toda a Europa. Alguns países europeus implementam políticas anti-migração que renegam as suas origens. Todos devem indagar sobre a necessidade de construção de muros protetores, mas ao mesmo tempo muito mais isoladores.

Observa-se uma constante movimentação de pessoas em busca de uma vida melhor, em busca de uma ‘terra prometida’, uma terra chamada Europa que se baseia em valores como: dignidade, liberdade, solidariedade, cidadania e justiça. Valores presentes, para citarmos um dos documentos mais recentes, na carta de direitos fundamentais da União Europeia – tratado de Lisboa de 2009. Mas ao mesmo tempo assiste-se a uma Europa esquizofrénica que constrói muros, impedindo a entrada de pessoas e revogando a carta de direitos fundamentais.

Cabe refletir sobre o conceito de cidadão e não-cidadão (o refugiado, o despossuído, o desaparecido, o itinerante, o migrante), quando o primeiro é o legalmente protegido pelo Estado, por nascimento ou naturalização e em contrapartida aquele não-cidadão permanece desprotegido e suscetível a danos, injustiça e privação. Estes cidadãos vivem constantemente a sensação de estado suspenso de vida ou no limbo. O artista e crítico Leonel Moura (Lisboa, 1948) reflete já na década de 90 sobre uma Europa perversa, uma Europa de exclui os outros, os não-europeus, afirmando que algumas guerras têm como pano de fundo interesses religiosos ou territoriais.<sup>4</sup> Afirma que «os grandes males do mundo (...) devem-se às lutas pelo poder e à concepção da sociedade».<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> MOURA, Leonel – *Impossibilité = Impossibilidade*. p. 121.

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, p. 147.



Fig. 4 - AFP/Getty Images, *Vedação em Ceuta*, 2015. Fotografia. Ceuta.

Assiste-se ao surgimento de novos muros em países como a Croácia, a Roménia ou mesmo na Hungria.



Fig. 5 - AFP/Getty Images, *Bulgária, Lesovo*, 2015. Fotografia. Fronteira Bulgária-Turquia.

Outra intenção na construção de muros é a de impossibilitar o acesso e acentuar a discriminação, que existe em países como o Brasil. Muros que separam bairros ricos das favelas, numa crescente acentuação da desigualdade social (figura 6).

Após a introdução ao tema refugiados e da sua ligação aos muros, abordar-se-á os muros como forma de arte e como manifestação artística.



Fig. 6 - Contraste entre bairro e favela, *Bairro do Morumbi*, 2016. Fotografia. São Paulo, Brasil.

## 1.2 O muro na arte

Alguns artistas usaram o muro como suporte para as suas manifestações artísticas, desde a *street art* até aquilo que se chama de Arte Política ou de intervenção (chegar-se-á mais adiante a esta definição).

Não é objetivo desta indagação a *street art*, contudo não se poderá deixar de enumerar alguns artistas significativos, que usam, para a sua arte, o muro ou a parede como principal suporte.

No panorama nacional é incontornável a referência ao artista Alexandre Farto conhecido como Vhils (Lisboa, 1987) com os seus rostos esculpidos em paredes, muros ou outros elementos arquitetónicos (figura 7).



Fig. 7 - Vhils, *José Afonso*, 2014.  
Fotografia. Escola Secundária José Afonso, Seixal.

Noutra vertente o artista Diogo Machado mais conhecido por Add Fuel (Cascais, 1980) mostra-nos paredes e muros completamente revestidos a azulejos, colados ou em stencil, veja-se a figura 8.



Fig. 8 - Add Fuel, *Casa Roque Gameiro*, 2017. Fotografia. Amadora.

Já no panorama internacional é inquestionável a presença do artista Banksy (figura 9) e a sua arte de intervenção.

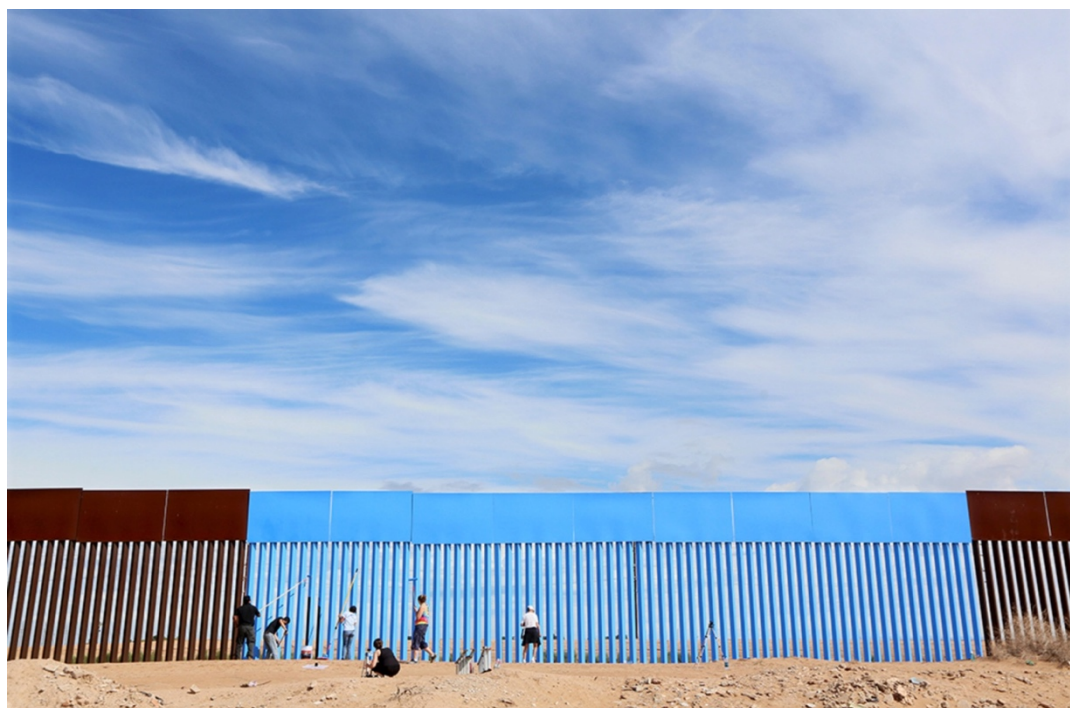


Fig. 9 - Banksy, *Hope*, 2012. Fotografia. Londres.

Deixando o campo da *street art* e já num tom de aproximação ao ponto seguinte (onde se abordará três casos específicos de artistas que usaram o muro ou a parede como expressão artística) note-se a artista Ana Teresa Fernández (Tampico, 1981) e a sua barreira invisível (figura 10).

No jornal Público: P3, descreve-se a prática artística de Ana Teresa Fernández como uma mostra das «dificuldades que ‘milhões de mulheres’ mexicanas enfrentam para terem uma vida melhor para si e para as suas famílias. ‘A fronteira é o local de uma possibilidade utópica’, refere a artista que, com a ajuda de voluntários, pintou uma parte da vedação em tons de azul, provocando na barreira a ilusão de transparência.»<sup>6</sup>

Fig. 10 - Ana Teresa Fernández, *Barreira invisível*, 2016. Fotografia. Barreira na fronteira entre México e EUA.



---

<sup>6</sup> HUFFAKER, Sandy – *A barreira invisível* [em linha]. [Porto]: Jornal P3 Público, 12 de Abril 2016. [consult. 22 Set. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.publico.pt/2016/04/12/p3/fotogaleria/a-barreira-invisivel-385757>>.



## 2. Casos de estudo

Iniciando as primeiras abordagens a artistas que influenciaram o meu trabalho de projeto, estes não são nomes meramente desconhecidos, bem pelo contrário, são eles Andy Goldsworthy, Teresa Margoles e Gordon Matta-Clark.

Andy Goldsworthy influência o meu trabalho com a sua simplicidade de execução, a sua subtilidade na execução das suas obras, a conjugação de materiais e o seu emparelhamento que lembra pautas musicais. A sua *land art* e os seus muros de pedra são as influências das primeiras obras que executei neste trabalho de projeto que mais adiante darei a conhecer.



Fig. 11 - Andy Goldsworthy, *Rowan leaves laid around hole*, 1987. Folhas, 76 x 74.5 cm. Yorkshire Sculpture Park, Inglaterra.

Já Teresa Margolles influencia o meu trabalho pela tradição da sua arte ligada ao Minimalismo. Obras como o *Muro baleado*, que serão descritas adiante, espelham bem o seu carácter contemporâneo, intervencionista, mas principalmente político desta artista mexicana.

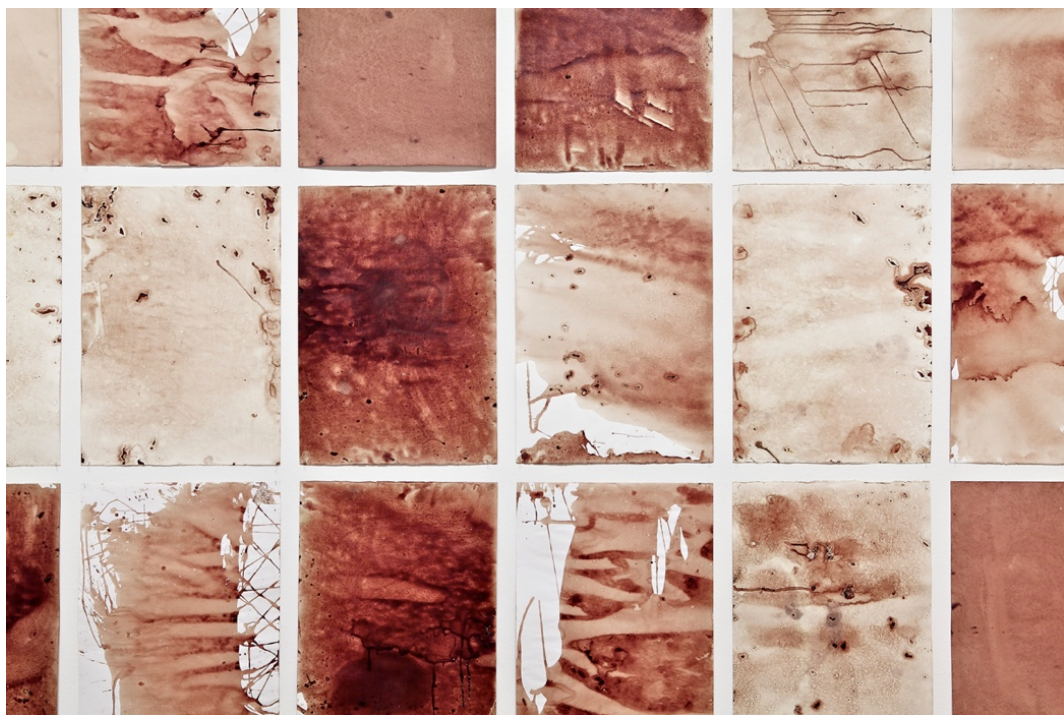


Fig. 12 - Teresa Margolles, *Papeles* (papeis), 2003. Papel fabriano embebido com água que foi usada para lavar os cadáveres após a autópsia, 70 x 50 cm. Galeria Peter Kilchmann, Zurique.

Gordon Matta-Clark é uma referência incontornável na arte e na arquitetura. Os seus pensamentos e a sua prática artística espelham bem o que também pretendo transmitir com a minha prática, uma reflexão sobre processos de construir ou desconstruir, *Building Cuts* é o exemplo disso mesmo. A sua obra centra-se em intervenções sobre o espaço arquitetónico, sobre paredes ou muros criando novos espaços.



Fig. 13 - Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974. Fotografia, 101.6 x 76.2 cm. EUA.

## 2.1 Andy Goldsworthy – a land art e o muro

### Andy Goldsworthy (Cheshire, 1956)

escultor, fotógrafo e ambientalista, durante a sua formação recebeu influências de Richard Long e Hamish Fulton. Os seus trabalhos envolvem-se no meio ambiente em *site-specific*, incorporando espécies naturais e objetos encontrados em esculturas semipermanentes, que são documentados em fotografias. Desde cedo que trabalhou em agricultura o que lhe deu uma aptidão para a apreciação das qualidades efémeras da paisagem.<sup>7</sup>



Fig. 14 - Andy Goldsworthy, *The wall*, 1997-1998. Pedra, 152.4 × 69448.7 cm. Storm King Art Center, EUA.

A obra *The wall* foi concebida para o *Storm King Art Center* na Nova Inglaterra, Estados Unidos da América. Nela observa-se a reconstituição da antiga linha de pedra entretanto derrubada devido à reflorestação, Goldsworthy reconstruiu essa linha fazendo-a serpentear entre as árvores. *The wall* faz parte da sua intervenção em *Storm King*, onde fez outras inúmeras intervenções efémeras, de menor escala. Esta obra em forma de muro é o exemplo perfeito do uso da pedra para dar forma a

---

<sup>7</sup> (tradução livre do autor) ARTNET – *Andy Goldsworthy* [em linha]. [Alemanha] [consult. 19 Nov. 2017]. Disponível em: WWW:<<http://www.artnet.com/artists/andy-goldsworthy/biography>>. Original: Andy Goldsworthy (Cheshire, 1956) is a sculptor and photographer whose site-specific artworks directly engage with the environment, incorporating natural specimens and found objects into semi-permanent sculptures, which are then extensively documented in photographs. Goldsworthy grew up in West Yorkshire, and worked as a farm laborer from an early age, an experience that allowed him to develop an intense awareness of his surroundings and an appreciation for the ephemeral qualities of landscape.

um muro que já não se quer para limitar um território, contrariando a tradição humana. Mas um muro para abraçar e proteger árvores, revelando o carácter ecológico do artista (observe-se as figuras 14 e 15).

O muro revela dois lados, de um lado uma árvore e do outro um vazio. Uma ambiguidade ou melhor uma dualidade desta peculiar obra de Goldsworthy. Dualidade que também tentarei, mais adiante, transmitir com o meu projeto.

Outro pormenor são os detalhes impressionantes na obra deste artista, o emparelhamento das pedras, moldadas criteriosamente para encaixarem na perfeição. As formas que se encontram ao longo de *The Wall*, ponteando e criando apontamentos que despertam a atenção do observador e o fazem querer perceber mais, ver mais e melhor.



Fig. 15 - Andersen Federico, Andy Goldsworthy, *The wall*. 1997-1998. Pedra, 152.4 × 69448.7 cm. Storm King Art Center, EUA.

## 2.2 Teresa Margolles – as suas preocupações sociais

A artista mexicana Teresa Margolles (Culiacan, 1963) tem por base o seu conhecimento científico, que adquiriu com a formação académica em medicina forense, para dar vida às suas preocupações como as causas sociais. É uma das artistas feministas mais intervencionistas da atualidade, enquadra-se na linha dos artistas conceptuais mexicanos, que está presente em variadíssimas galerias e exposições, sendo que «em 2013 recebeu o prestigiado prémio Príncipe Claus por criar obras de arte poderosas que exigem atenção à violência, pobreza e alienação da sociedade.»<sup>8</sup>

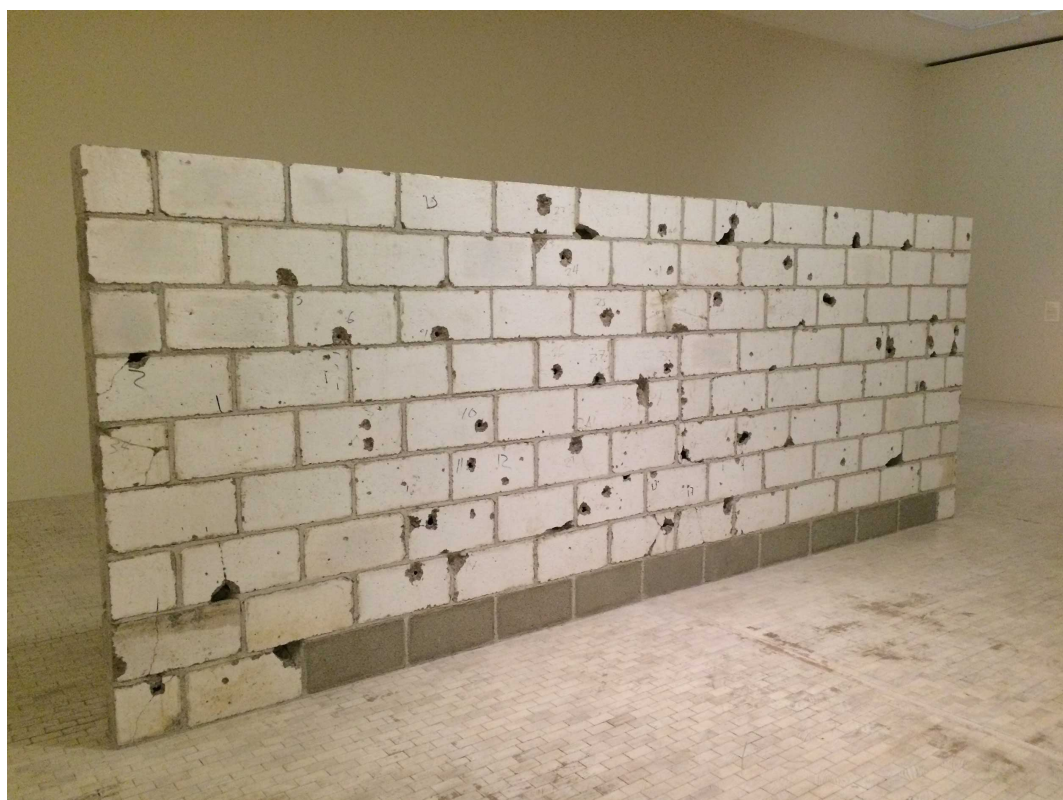


Fig. 16 - Teresa Margolles, *Muro baleado*, 2006. Blocos de cimento com buracos de balas, 213 x 396 cm. Museu Tamayo, México.

---

<sup>8</sup> (tradução livre do autor) MOR CHAEPENTIER – *Teresa Margolles*. [em linha]. [Paris]. [consult. 26 Set. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.mor-charpentier.com/artist/teresa-margolles/>> Original: in 2013 she received the prestigious Prince Claus Award for creating powerful artworks that demand attention to violence, poverty and the alienation of society.

O trabalho de Margolles reflete o seu carácter intervencionista e político muitas vezes relacionado com a morte. Contacta de perto com as morgues para observar corpos. A dor e a morte são constantes nas suas obras. Um desses casos é o trabalho *Muro baleado* de 2009. Um muro com buracos resultantes de disparos, consequência da troca de tiros entre a polícia federal e os grupos traficantes de droga na cidade de Culiacán, México (figura 16). A obra dá a conhecer o sofrimento da execução de pessoas, deixando a descoberto os buracos das balas na parede de tijolos.

A maioria dos observadores não se apercebe da profundidade emocional da sua obra, muitos ficam presos no seu Minimalismo, os que conseguem ultrapassar essa prisão reparam no rigor da escolha dos materiais e no seu Realismo (as suas preocupações sociais) que transporta os observadores para sentimentos angustiantes que Margolles tenta transmitir nas suas obras.

Margolles representa, sem dúvida, um expoente da Arte Conceptual e minimalista. Concentra nas suas peças o sentimento de perda, de horror, de trauma, com uma simplicidade formal surpreendente. É esta simplicidade e este ocultar de sensações à primeira vista que tento passar, também eu, para as minhas obras, é este o legado que Teresa Margolles deixa no meu trabalho.

### 2.3 Gordon Matta-Clark – *Anarchitecture*

Suzanne Cotter afirma que o artista Gordon Matta-Clark (Nova Iorque, 1943-1978)<sup>9</sup> é um dos mais influentes dos anos 70, revelando um compromisso do artista com a arte e a arquitetura, sempre numa tentativa de criar espaços sem os construir. O que leva à questão: construir ou desconstruir?<sup>10</sup>

Embora tenha estudado arquitetura Matta-Clark não praticou, praticou sim aquilo a que chamou *Anarchitecture*. As suas obras foram documentadas, principalmente, em suporte fílmico e fotográfico no que se refere aos cortes em edifícios, numa constante relação entre arte e arquitetura (figura 17). João Ribas afirma que Matta-Clark apesar de usar a fotografia como meio de representação evitou a documentação fotográfica vertendo os cortes para a própria representação, assim cortando-as de-lhes o mesmo tratamento que dava às estruturas tratando-as da mesma maneira. «Matta-Clark traduzia a experiência perceptiva da desorientação e do deslocamento do espaço real em colagens multiperspéticas de imagens e vistas.»<sup>11</sup>

Além da arquitetura a sua obra também incorpora intervenções sociais, refletindo sobre as mudanças sociais no espaço urbano, grande parte das intervenções realizadas pelo artista nos anos 70 foram em bairros carenciados e degradados.

---

<sup>9</sup> Em 1971 alterou o seu nome adotando o último nome da sua mãe, era Gordon Roberto Echaurren Matta.

<sup>10</sup> MATTA-CLARK, Gordon – *Splitting, cutting, writing, drawing, eating...* p. 4.

<sup>11</sup> Idem, *ibidem*, p. 16.





Fig. 17 - Gordon  
Matta-Clark, *Bronx  
Floors*, 1973.  
Fotografia, 11 x 13

Na década de 70 fundou o *Food*, um restaurante no bairro de *Soho* em Manhattan gerido e composto por artistas, *Food* tornou-se conhecido no meio artístico. Foi aí que Matta-Clark desenvolveu o conceito de *Anarchitecture* uma fusão das palavras anarquia e arquitetura, (Delfim Sardo cita Matta-Clark para clarificar este termo que «não implica anti-arquitetura mas antes uma tentativa para clarificar ideias sobre o espaço que constituem visões e respostas pessoais mais do que posicionamentos sociopolíticos formais»<sup>12</sup>) que pretendia revelar o seu interesse por espaços vazios, pela desconstrução ou decomposição e mesmo pela ruína recente. Procurando para isso espaços aparentemente inúteis, inóspitos, despejados, localizados frequentemente em baldios. Nestes espaços Matta-Clark, muitas vezes, fez desaparecer parte do teto, do piso, das paredes ou criou aberturas para o exterior com grandes cortes no edifício. Estas intervenções deixavam entrar a luz, revelando pormenores invisíveis da estrutura, da arquitetura, da intimidade da construção. Os cortes que Matta-Clark fazia em edifícios e casas transformavam a arquitetura em

---

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, p. 176.

escultura, trabalhando assim a realidade entre as duas disciplinas. Delfim Sardo afirma que Matta-Clark pratica uma arquitetura sem projeto que «corresponde a uma organicidade corporal, escatológica e metamórfica, na qual o interior dos edifícios passa a ser tratado sob um modelo visceral, mas simultaneamente também como matéria sensível da memória.»<sup>13</sup>

Rosalind Krauss reflete também acerca do lugar intermédio entre a escultura e a arquitetura, numa lógica em que o termo escultura se cruza com o campo da arquitetura e vice-versa. Onde «a escultura já não é apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes»<sup>14</sup> e onde a arquitetura é uma construção e modelação de espaço.

Uma das séries mais conhecidas do artista é *Building Cuts* colocando a nu a estrutura de edifícios ou construções abandonadas, quase que transformando esses espaços em museus ou galerias de arte contemporâneas. (Não só de cortes se fez a sua obra, também de deslocamento de partes das construções para diferentes contextos). A par desta série está *Splitting* (figura 18) concebida em Englewood, Nova Jersey, Matta-Clark cortou o edifício em duas partes iguais removendo o material que sobrava entre as duas partes. Englewood era, na altura, um bairro recentemente evacuado onde vivia uma população predominantemente negra. Este processo deixou as casas ainda cheias de pertences, dando uma dimensão de espaço habitado e de memória ao trabalho de Matta-Clark, num relacionamento entre o público e o privado. Esta obra que resulta na divisão do edifício ao meio, desafia as regras da gravidade e da construção, enquanto que no interior as incisões criam um novo jogo de luz. Por via do filme Matta-Clark conseguia que os observadores das suas obras conseguissem ter a perceção do mais interessante das suas intervenções, os cortes. O filme foi a linguagem encontrada e que lhe permitia captar o espaço fenomenologicamente.

---

<sup>13</sup> Idem, *ibidem*, p. 175.

<sup>14</sup> KRAUSS, Rosalind – *A escultura no campo ampliado* [em linha]. [Rio de Janeiro]: Monoskop. [consult. 28 Mar. 2019]. Disponível em: WWW:<  
[https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf)>.



Fig. 18 - Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974. Fotografia, 68 x 99 cm. EUA.

João Ribas descreve esta obra de Matta-Clark como tendo mantido as

forças naturais e arquitetônicas em suspensão divididas; a gravidade e a força compressora da estrutura, a geometria e a entropia, num equilíbrio aparentemente imponderável. O corte que dividia a casa transformou-a numa coisa manipulada, como um objeto, manifestamente frágil mas precariamente monumental. Uma coisa feita de simetria brutal e admiração contemplativa, ao mesmo tempo imponente e onírica. Como uma casa de bonecos.<sup>15</sup>

Ribas continua afirmando que este é um meio bastante eficiente, daquilo que Cotter já tinha enunciado, de fazer espaço sem o construir, embora um meio brutalmente lírico, num construir desconstruindo.<sup>16</sup>

Matta-Clark é importante no meu processo criativo por dar a ver uma nova perspectiva do espaço, uma perspectiva que não estava visível, transformando o espaço de arquitetura em algo que já não é puramente arquitetura nem é completamente escultura, Matta-Clark desenvolve a sua prática artística num campo entre a escultura e a arquitetura.

---

<sup>15</sup> MATTA-CLARK, Gordon – *Splitting, cutting, writing, drawing, eating...* p. 14.

<sup>16</sup> Idem, *ibidem*, p. 15.

## Capítulo II – A Arte Política

Inicia-se agora a abordagem a uma temática que aparentemente se afasta, a ligação da arte com a política. Se é que ela existe ou mesmo se existe Arte Política, o nome que dei ao capítulo.

Confesso que não sei se chegarei a uma conclusão sobre a sua existência ou a uma definição. Mas não é isso propriamente o que me move. Move-me, sim, a relação ou a interpretação que a arte pode fazer da política. Refiro-me às mudanças que são impostas por decisões políticas e económicas. Interessa-me muito mais perceber o que move um artista ao abordar temáticas sensíveis do mundo contemporâneo, ao invés de me refugiar nos temas clássicos de abordagem de uma paisagem, de uma natureza morta.

De todo não será fácil responder à questão: o que é a Arte Política? Mas antes de se avançar por esse campo há que fazer uma contextualização de alguns movimentos artísticos que influenciaram esta forma de arte, se é que ela é nova ou mesmo se se poderá isolar dessa forma.

## 1. Do movimento Futurista, Construtivista e Neorrealista ao Fluxus

A abordagem que se inicia destas correntes não será exaustiva, uma vez que de seguida abordar-se-ão duas temáticas que tem mais importância para o meu trabalho de projeto, o Minimalismo e a Arte Conceptual.

Filippo Tommaso Marinetti (Alexandria, 1876-1944) publica em Itália (1909) o Manifesto futurista. O Futurismo é um movimento de vanguarda italiana do século XX que, como afirma José Augusto França no livro *História da arte ocidental 1780-1980*, foi um movimento para criar um novo estar no mundo, onde a guerra era vista como a única forma de higiene da humanidade, combater o moralismo ou exaltar o movimento agressivo.<sup>17</sup> O objetivo destes artistas futuristas era distanciarem-se das formas antigas e demonstrarem a beleza da vida moderna, a beleza da máquina, a guerra, a velocidade, em especial o automobilismo, e os tempos de mudança.

Apesar dos avanços técnicos e do seu carácter vanguardista os suportes com que trabalharam ainda eram, principalmente, os tradicionais da pintura e da escultura, mas também fizeram uso da literatura, da música, da arquitetura ou mesmo do cinema. O fascínio pela modernidade, pelos avanços e introdução da máquina levaram a que os artistas tentassem invocar nas suas obras não só as sensações do visível, como a velocidade, mas também sensações não visuais trazendo à tona o ruído, o calor e até mesmo o cheiro das cidades.

Fascinados pela nova técnica visual, em especial a cronofotografia que mostrava um objeto em sequências de quadrados, Ingo Walter descreve mesmo que «os futuristas alimentavam-se do vertiginoso sentimento produzido pelo poder da tecnologia, sentiam uma especial embriaguez pela velocidade que levou ao proverbial dito de Marinetti, segundo o qual um carro era mais belo que a *Vitória de Samotrácia*. Dinamismo, movimento e velocidade faziam parte das encantatórias fórmulas dos futuristas (...).»<sup>18</sup> José Augusto França no livro *História da arte ocidental 1780-1980* descreve o Futurismo:

como nos aparece no primeiro manifesto (...) assinado por F. T. Marinetti (...), exaltar o movimento agressivo, a insónia febril, o passo ginástico, o salto moral, a bofetada, o soco – aparecem como meios retóricos para a criação de um novo estar no mundo, senão dum novo mundo, vivido em perigo, em energia, em audácia, em revolta, ou os arsenais e os canteiros, as gares, as fábricas, os

---

<sup>17</sup> FRANÇA, José Augusto – *História da arte ocidental 1780-1980*. p. 241.

<sup>18</sup> WALTER, Ingo F. – *Arte do século XX: pintura escultura novos media fotografia*. p. 84.

paquetes, as locomotivas, os aeroplanos, os automóveis rugidores, são temas ou protagonistas a cantar, em louvor do homem, supremo actor que desafia as estrelas.<sup>19</sup>

Tinham um fascínio pelo movimento do mundo moderno ao ponto de afirmarem no manifesto técnico da pintura futurista que, pela persistência de uma imagem na retina (conceito básico do cinema), os objetos em movimento multiplicavam-se constantemente. Assim um cavalo não tem quatro patas, mas vinte. Os futuristas viam a ação como a convergência no tempo e no espaço, não como a ação de um único membro. Os pintores futuristas tinham o propósito essencial de fixar nas telas a própria sensação dinâmica. Para isso eram «contra a harmonia e o bom gosto, os temas gastos do nu exacrado, e a favor da expressão da sensação dinâmica, do complementarismo da cor (...) de modo a que o movimento e a luz destruam a materialidade dos corpos (...). As noções de continuidade, da compenetração dos planos, do complementarismo dinâmico»<sup>20</sup> são defendidos por estes pintores.

As pinturas apresentavam pinceladas de linhas e cores altamente marcadas mostrando o espaço fragmentado. O que distingue os futuristas dos cubistas, para Ingo Walter, «em poucas palavras: a diferença resume-se à imobilidade (cubista) versus movimento dinâmico (futurista). (...) desejo pintar a novidade, o fruto da nossa idade industrial, anotou no seu diário (...), utilizou poderosas formas plásticas – que acabaram por conduzi-lo à escultura (...)».<sup>21</sup> Walter afirma que os artistas futuristas procuravam «a quarta dimensão – o tempo(...). O observador devia ser impelido para o meio do quadro. Um desassossego tumultuoso, o nervosismo febril de uma vida urbana e também a embriaguez da velocidade tornaram-se acontecimentos pictóricos (...)».<sup>22</sup> Repare-se na figura 19, uma das primeiras pinturas futuristas, que ilustra bem o que se pretendia com o manifesto da pintura futurista, querendo os pintores simplesmente reproduzir na tela a sensação dinâmica.

Já no campo da escultura Umberto Boccioni (Régio da Calábria, 1882-1916) também pública o *Manifesto técnico da escultura* onde é definida a «nova plástica como a tradução do gesso, no bronze, no vidro, na madeira e em qualquer outra matéria (...). A compenetração dos planos seria assim comum à pintura e à escultura

---

<sup>19</sup> FRANÇA, José Augusto – *História da arte ocidental 1780-1980*. p. 241.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, p. 242.

<sup>21</sup> WALTER, Ingo F. – *Arte do século XX: pintura escultura novos media fotografia*. p. 85.

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*, p. 86.

futurista, tal como o transcendentalismo físico (...). Uma escultura de ambiente, modelando a atmosfera que circunda as coisas (...)».<sup>23</sup>

Além de Umberto Boccioni destacam-se, entre outros, Giacomo Balla (Turim, 1871-1958) e Gino Severini (Cortona, 1883-1966) como alguns dos mais significativos artistas deste movimento.



Fig. 19 - Umberto Boccioni, *The City Rises*, 1910. Óleo sobre tela, 199 x 301 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

---

<sup>23</sup> FRANÇA, José Augusto – *História da arte ocidental 1780-1980*. p. 242.

Um movimento de génese russa o Construtivismo surge a par do Suprematismo, Renato Fusco na obra *História da arte contemporânea* descreve que «o construtivismo constitui o maior contributo da cultura russa para a vanguarda internacional, representa uma autêntica síntese entre experiência artística e revolução política, exprime talvez melhor que muitos outros acontecimentos o clima e as tensões que, na Rússia, caracterizam o período anterior e posterior à história datada de 1917.»<sup>24</sup> Fazer objetos novos era o objetivo deste movimento, contudo tem por base as ideias do Cubismo e as convicções do Futurismo. José Augusto França fala-nos do Construtivismo como um movimento «apresentado em 1913 como uma síntese do cubismo, do futurismo e do orfismo, polémica e paradoxalmente organizado contra a cultura ocidental (...). As formas pintadas são formas espaciais obtidas pelo cruzamento de raios reflectidos de vários objectos; situados fora do tempo e do espaço, pretendem uma quarta dimensão que já encantara os cubistas mais especulativos.»<sup>25</sup>

Objetos novos que procuravam abolir as preocupações artísticas tradicionais como a composição e substituí-las por construção. No livro *Arte do século XX*, Walter constata que o Construtivismo tinha o «desejo de mudar o mundo e de criar uma arte funcional e normativa. (...) ambicionaram uma arte universal, coletiva, para todos, uma arte aplicada no melhor dos sentidos, bem distante de qualquer individualismo e subjetividade. (...) O Construtivismo tendia para o infinito e o absoluto, exibindo (...) uma tensão mais futuroológica e tecnológica.»<sup>26</sup>

O Construtivismo chama para si a «técnica dos engenheiros, a utilização dos novos materiais, a tendência para a arquitectura e o design, a opção por uma actividade colectiva enquanto oposto ao individualismo, a ideia de construir objectos entendidos como sínteses e superação dos limites da arquitectura, da escultura e da pintura.»<sup>27</sup>

Os objetos tinham por objetivo explorar e analisar os materiais e formas de arte, assim estes não deviam ser criados para expressar a visão do artista, nem tão pouco expressar a beleza ou qualquer representação do mundo. Poderia levar à criação de objetos funcionais. A preocupação com os materiais era tal que a forma

---

<sup>24</sup> FUSCO, Renato de – *História da arte contemporânea*. p. 272.

<sup>25</sup> FRANÇA, José Augusto – *História da arte ocidental 1780-1980*. p. 366.

<sup>26</sup> WALTER, Ingo F. – *Arte do século XX: pintura escultura novos media fotografia*. p. 161.

<sup>27</sup> FUSCO, Renato de – *História da arte contemporânea*. p. 273.



que a própria obra tomaria seria ditada por aqueles. Os construtivistas afirmavam que:

não avaliamos o nosso trabalho segundo o critério de beleza, não o pesamos com o peso da ternura e dos sentimentos. Com o fio de prumo na mão, com os olhos infalíveis dos dominadores, com o espírito exacto como um compasso, edificamos a nossa época como o universo edifica a sua, como o engenheiro constrói as pontes e o matemático elabora as fórmulas das órbitas. Sabemos que tudo tem uma imagem essencial própria: a cadeira, a mesa, a lâmpada, o telefone, o livro, a casa, o homem.<sup>28</sup>

Desenvolveram uma nova forma de arte mais apropriada aos objetivos democráticos e modernizadores da revolução russa. Vladimir Tatlin (Moscou, 1885-1935) é comumente aclamado como o pai do Construtivismo Russo com a sua torre *Monumento à III Internacional* – o emblema do construtivismo e sumula caracterizadora do construtivismo: utilitarismo e representatividade (figura 20).

Aliado aos princípios comunistas russos, o movimento Construtivista procura usar a arte como uma ferramenta para o bem comum. Este foi um movimento Russo a par do Suprematismo de Kazimir Malevich (São Petersburgo, 1879-1935), cujas preocupações eram a forma e a abstração. Além de Vladimir Tatlin destaque também para Alexander Rodchenko (São Petersburgo, 1891-1956) e Varvara Stefanova (Kaunas, 1894-1958).

---

<sup>28</sup> Idem, *ibidem*, p. 276.



Fig. 20 - Vladimir  
Tatlin, *Maqueta do  
Monumento à III  
Internacional*, 1919.  
Madeira. São  
Petersburgo.

O movimento seguinte, o Neorrealismo, um novo Realismo, datado das primeiras décadas do século XX, no período entre as guerras mundiais, teve influências em várias expressões artísticas desde o cinema, à pintura, à literatura, à música. Uma arte voltada para a realidade. Os artistas passaram a ter um especial interesse pelas questões sociais do povo, queriam saber como viviam os operários e os camponeses, analisando o modelo social em vigor e expor as injustiças à sociedade. A luta de classes tornou-se o mote deste novo Realismo, caracterizado pela objetividade e simplicidade, por uma linguagem popular e um repúdio das formas tradicionais.

Também no cinema este movimento teve grande destaque, em especial no cinema Francês, conhecido como o Realismo poético Francês. Este movimento pretendia abolir o cinema de autor e abraçar uma linha de produção em equipa. Olhando e dando voz e imagem às mudanças socioculturais da altura, explorando histórias e pessoas marginalizadas, das classes inferiores.

Destacam-se obras como *L'Atalante* de Jean Vigo (Paris, 1905-1934) ou *La Grande Illusion* de Jean Renoir (Montmartre, 1984-1979) (figura 21).



Fig. 21 - Jean Renoir, *La Grande Illusion*, 1937. Filme 113 min. Imagem promocional.

Um outro movimento que surge entre as décadas de 60/70 e que tinha claramente definido o seu ativismo político na sua prática artística foi o movimento Fluxus, um movimento que se mostrou sempre avesso à definição.

O Fluxus corresponde à era da recuperação económica na Alemanha conhecida como *Wirtschaftswunder* e nos EUA como *Affluent Society*. Foi uma época de prosperidade sem precedentes nas nações capitalistas industrializadas do mundo ocidental, uma época de fé numa sociedade de consumo mundial. (...) A face política desta década de inovação foi moldada principalmente pelo equilíbrio nuclear do terror, à sombra do armazenamento de armas atómicas pelos EUA e pela URSS.<sup>29</sup>

Mas

as duas dúzias de artistas, espalhados por vários países, uniram forças para organizar concertos e publicações entre 1962 e 1964, sob o nome de Fluxus, gozavam de certo sucesso de vanguarda como vanguardistas, atraindo a cobertura dos meios de comunicação até meados dos anos 70. Com poucas exceções, porém, não foram exibidas em grandes galerias de arte e espaços de exibição até anos 80. (...) os criadores e agitadores do Fluxus foram saudados como um grupo de primeiros pós-modernistas.<sup>30</sup>

O Fluxus é precursor da Arte Conceptual e da *performance*, esta última era frequentemente utilizada pelos artistas deste movimento na forma de *happenings* onde, em muitos casos, o público era convidado a participar, tentando quebrar as barreiras que separavam o público da arte dita convencional, numa aproximação entre arte e vida. Espelhando um tempo de contestação, os artistas eram contra o objeto artístico tradicional como mercadoria, protagonizando, quase, uma antiarte.

Paul Wood transcreve no seu livro *Arte Conceptual* o que Allan Kaprow (Atlantic City, 1927-2006) e George Maciunas (Kaunas, 1931-1978) refletiram neste movimento artístico, onde

o jovem artista de hoje já não precisa de dizer sou pintor ou poeta ou dançarino. É simplesmente um artista. Tudo na vida lhe será franqueado. Este tipo de atitude tendia a criar uma situação de grande liberalidade, muito distinta do exclusivismo da arte modernista. (...)

(...) George Maciunas, a quem se deve o termo Fluxus, ressaltou as implicações sociopolíticas da atitude num texto publicado em 1963 como manifesto do grupo; juntamente com definições lexicográficas da palavra fluxus, liam-se as palavras de Maciunas: expurguem o mundo da enfermidade burguesa, da cultura intelectual, profissional e comercializada... Expurguem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata... Promovam a arte viva, a antiarte, promovam a realidade não-arte, a ser assinalada por todas as pessoas, não apenas por críticos, dilatantes e profissionais... Congreguem os quadros revolucionários culturais, políticos e sociais numa frente e ação unidas.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> KELLEIN, Thomas – *Fluxus*. p. 8-9.

<sup>30</sup> Idem, *ibidem*, p. 9.

<sup>31</sup> WOOD, Paul – *Arte conceptual: movimentos de arte contemporânea*. p. 22-23.

Um dos artistas mais influentes deste movimento foi Joseph Beuys (Krefeld, 1921-1986), destacam-se ainda artistas como Nam June Paik (Seul, 1932-2006), Dick Higgins (Cambridge, 1938-1998) e John Cage (Los Angeles, 1912-1992).



Fig. 22 - Takehisa Kosugi, Anima I, Ben Vautier, Attaché de Bem, George Maciunas, *Solo for Violin*, Performance simultânea por Ben Vautier, 23 Maio de 1964, durante o Festival Fluxus. Nova Iorque.

O Futurismo, o Construtivismo, o Neorrealismo e o Fluxus são alguns dos movimentos dos século XX que tem importância para o meu trabalho de projeto, assim como demonstram já que as preocupações com os temas sociais remontam aos séculos anteriores, temas que suscitam muito interesse ainda hoje em pleno século XXI, onde em movimentos artísticos recentes, como a Arte Política e os artistas ativistas vão beber muito dos seus pensamentos e das suas ideologias sociais. Após esta demanda, por movimentos artísticos da primeira metade do século XX, avançar-se-á para a segunda metade do mesmo século abordando dois movimentos: o Minimalismo e a Arte Conceptual.

## 1.1 Minimalismo

Nascido na década de 60 é uma forma de arte de difícil integração. Isto porque as suas ideias começam a ser discutidas nos anos 60, mas só na década de 70 é que o Minimalismo triunfa nos Estados Unidos da América e na Europa, só por via da combinação de forças incluindo curadores, comerciantes de arte e publicações. Os artistas renunciaram à arte vigente até ali, por a considerarem obsoleta e académica, era ela o Expressionismo Abstrato (uma arte de expressão pessoal, de emoções e temas universais).

A produção minimalista tem uma forte influência do Construtivismo russo, que procurava a abordagem inteiramente nova para fazer objetos. Substituindo as preocupações tradicionais pela construção. Assim os objetos deviam ser criados não para expressar a beleza ou a perspetiva do artista, mas para realizar uma análise dos materiais. Isto fez com que os artistas minimalistas chegassem à fabricação modular e a materiais industriais. Os artistas ambicionavam ultrapassar os conceitos tradicionais da pintura e da escultura. As possibilidades estéticas eram asseguradas por estruturas bi e tridimensionais que poderiam ser objetos ou instalações, que na obra *Minimalismo* de David Batchelor, são descritas como «(...) obras de carácter relativamente geométrico, vaga austeridade, mais ou menos monocromáticas e quase sempre abstratas. Por outro lado, há pessoas que atribuem logo as características de austeridade inflexível, monocromatismo e abstração a todas as obras designadas por minimais, independentemente das características reais de cada uma delas em particular.»<sup>32</sup>

A geometria presente nas obras denunciava a clara influência construtivista. A redução formal e a produção em série eram objetivos do Minimalismo, onde se pretendia que o observador, nas instalações minimalistas, tivesse uma observação fenomenológica do ambiente em que se inseriam as obras (observe-se a figura 23).

Sol LeWitt (Hartford, 1928-2007) contribuiu bastante para este movimento, com os seus parágrafos sobre Arte Conceptual que também vivem para o Minimalismo, onde afirmou: «a aparência da obra não é importante. Tem que parecer algo se tiver uma forma física. Não importa que forma possa finalmente ter, deve

---

<sup>32</sup> BATCHELOR, David – *Minimalismo*. p. 7.

começar com uma ideia. É o processo de concessão e realização com o qual o artista se preocupa».<sup>33</sup>

Batchelor continua na sua obra refletindo sobre

o que há de comum entre estas obras? Cada uma delas constitui uma composição tridimensional relativamente simples: todas se baseiam num formato quadrado, cúbico, ou retangular (...). Na maior parte das obras, há uma unidade básica de linhas ordenadas, ou um módulo, que se repete (...) para constituir uma forma global ordenada (...). Em geral, não existe arte nesta repetição: «uma coisa depois da outra como disse», Judd. As formas não se complicam pela dinâmica, ou por uma organização instável, nem são acrescentadas por nenhum ornamento. São decididamente abstratas. As obras não são emolduradas nem colocadas num pedestal. Não se separam do espaço do observador por meio desses dispositivos.<sup>34</sup>

Os materiais utilizados pelos artistas minimalistas, de origem industrial, mostram a sua crueza, como o cartão, o betão ou o cimento. Materiais que os artistas utilizaram nas suas instalações, para evidenciar a materialização das obras, sendo mesmo as obras auto geradoras da sua própria materialidade. Batchelor afirma sobre «(...) os materiais industriais, as unidades modulares, as ornamentações simétricas, regulares ou gradeadas, a forma de algum modo direta de utilizar e apresentar os materiais e a ausência de trabalho de entalhe, ornamentos e composições ornamentais constituem uma série de aspetos que formam uma espécie de terreno comum (...)».<sup>35</sup>

Destacavam-se nomes como Sol LeWitt, Frank Stella (Malden, 1936), Donald Judd (Excelsior Springs, 1928-1994), Carl André (Quincy, 1935) ou Robert Morris (Kansas City, 1931-2018), este afirma mesmo que «a escultura tinha morrido e os objetos tinham nascido».<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> (tradução livre do autor) LEWITT, Sol – *Paragraphs on Conceptual Art*. p. 79-83. Original: What the work of art looks like isn't too important. It has to look like something if it has physical form. No matter what form it may finally have, it must begin with an idea. It is the process of conception and realization with which the artist is concerned.

<sup>34</sup> BATCHELOR, David – *Minimalismo*. p. 11.

<sup>35</sup> Idem, *ibidem*, p. 13

<sup>36</sup> Idem, *ibidem*, p. 15

Fig. 23 - Carl André,  
*Sculpture as Place*,  
2015. Cimento.  
Palácio Velasquez,  
Museu Nacional  
Rainha Sofia, Madrid.





## 1.2 A Arte Conceptual

«Porquê produzir uma forma de arte visual fundamentada na eliminação das duas características principais da arte tal como chegou à cultura ocidental, nomeadamente a produção de objetos para serem admirados e o ato da própria contemplação?»<sup>37</sup> é assim que Paul Wood inicia a sua reflexão na obra *Arte Conceptual: movimentos de arte contemporânea*.

Wood afirma que a Arte Conceptual apresenta

uma vertente da atividade inspirada na linguagem, na fotografia e no processamento: uma espécie de poeira radioativa resultante da colisão entre a arte minimalista e várias práticas anti formais, por um lado, e a instituição do modernismo, pelo outro, num clima de radicalismo cultural e político cada vez mais acentuado. (...) constatou-se que a frase Arte Conceptual foi utilizada pela primeira vez em 1961 pelo escritor e músico Henry Flynt no contexto das atividades relacionadas com o movimento Fluxus de Nova Iorque. Num ensaio publicado posteriormente na *Anthology* do Fluxus, escreveu Flynt que a Arte Conceptual é antes de mais uma arte em que o material se reduz a conceitos, e prossegue realçando que, na medida em que os conceitos se encontram estreitamente relacionados com a linguagem, a arte conceptual constitui um tipo de arte em que o material se reduz à linguagem.<sup>38</sup>

Contudo para se perceber esta arte terá de se recuar no tempo, ao início do século XX e aos *ready mades* de Marcel Duchamp (Neuilly-sur-Seine, 1887-1968). Os *ready mades* que haviam mesmo chocado a própria definição de arte e de obra de arte (o objeto encontrado que é nomeado pelo artista para ser uma obra de arte).

Os artistas conceptuais foram também influenciados pelo movimento Fluxus onde os artistas tentavam integrar a arte e a vida, com preocupação social, usando sons, objetos encontrados, atividades e situações simples como estímulos. Outra influência foi o movimento minimalista pela sua simplicidade repetição e fabricação industrial.

Na obra *Arte Conceptual* Wood faz um cruzamento entre o passado e o presente onde

a arte conceptual pode afirmar-se (...) como a soleira através da qual o passado frequentou o presente: o passado modernista da pintura enquanto a fina arte, o cânone de Cézanne a Rothko, versus o presente pré-modernista onde os espaços contemporâneos das exposições estão repletos de tudo e de nada, desde tubarões a fotografias, montes de desperdícios a vídeos de ecrãs múltiplos, aparentemente a abarrotar de tudo exceto da pintura modernista.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> WOOD, Paul – *Arte conceptual: movimentos de arte contemporânea*. p. 6.

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, p. 8.

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, p. 6.

O mais importante na Arte Conceptual é a ideia e o conceito, sendo a execução da obra um aspecto superficial. LeWitt afirma que «A obra de arte em si não é muito importante. Deve começar sempre por uma ideia, a sua forma não interessa muito»<sup>40</sup>, já para Wood

o termo Arte Conceptual surgiu pela primeira vez em 1967 aquando da publicação por Sol LeWitt dos seus parágrafos acerca da arte conceptual na *Artforum* (...). Quando o artista utiliza uma forma conceptual em arte, tal significa que todo o planeamento de decisões se processam antecipadamente e que a execução é uma mera concretização (...) a ideia torna-se uma máquina que produz a arte. Contudo, LeWitt teve o cuidado de isentar o seu conceito de arte conceptual de qualquer sugestão de aridez intelectual apresentando designações como a arte conceptual não é forçosamente lógica e as ideias não precisam ser complexas. Muitas das ideias com êxito são ridiculamente simples.<sup>41</sup>

As formas de Arte Conceptual vão desde *performances*, *happenings*, acontecimentos efémeros, produzindo obras, mas essencialmente escritos que rejeitavam a ideia de arte padrão, vigente até ali. A comercialização das obras, a componente estética e a expressão das obras eram completamente irrelevantes para estes artistas.

Judd afirma mesmo que «se o artista afirma que se trata de arte, então é arte»<sup>42</sup>, Joseph Kosuth (Toledo, 1945) reflete sobre as obras afirmando que «as verdadeiras obras são as ideias.»<sup>43</sup>

Artistas como Robert Smithson (Passaic, 1938-1973), Sol LeWitt ou John Baldessari (National City, 1931) (figura 24) estão na linha da frente desta arte.

---

<sup>40</sup> (tradução livre do autor) LEWITT, Sol – *Paragraphs on Conceptual Art*. p. 79-83. Original: What the work of art looks like isn't too important. No matter what form it may finally have it must begin with an idea.

<sup>41</sup> WOOD, Paul – *Arte conceptual: movimentos de arte contemporânea*. p. 38.

<sup>42</sup> Idem, *ibidem*, p. 27.

<sup>43</sup> Idem, *ibidem*, p. 35.

## WHAT IS PAINTING

DO YOU SENSE HOW ALL THE PARTS OF A GOOD PICTURE ARE INVOLVED WITH EACH OTHER, NOT JUST PLACED SIDE BY SIDE? ART IS A CREATION FOR THE EYE AND CAN ONLY BE HINTED AT WITH WORDS.

Fig. 24 - John Baldessari, *What Is Painting*, 1966. Polímero sintético sobre tela, 172.1 x 144.1 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Depois deste périplo pelas correntes e movimentos artísticos do século XX e como já aponte algumas luzes para as suas ligações à Arte Política. Avançar-se-á agora para um dos temas centrais que é a Arte Política.

## 2. O que é Arte Política?

As pesquisas mais simples sobre esta temática apontam quase sempre para a relação de arte e política. Mas esta relação não passa apenas de uma relação aditiva, expressa pela conjunção “e”, querendo-se, com este estudo, muito mais do que apenas uma simples adição, não uma em função da outra, mas sim, a conjugação de ambas. Assim evito sempre, ao longo de toda esta indagação, o uso da expressão arte e política, uso a expressão Arte Política. Porque não falarei apenas de uma e de outra, mas de ambas, não de uma em condição da outra.

Luísa Prestes no seu artigo «Arte e política, Arte Política ou política na arte?» aborda, efetivamente, o significado destas três expressões, tem também uma perspectiva com a qual me identifico. Prestes afirma que arte e política dizem respeito a uma conexão entre produção artística e movimentos políticos, ou seja, uma adição entre arte e política, cá está mais uma vez o “e”. Jacques Rancière afirma que: «arte e política têm em comum o facto de produzirem ficções. Uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias. É a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum».<sup>44</sup>

Já para Prestes Arte Política é aquela onde o artista é o ator principal de um ato ou ação política na procura de produzir reações no poder vigente ou na população. Comumente chama-se a estes artistas de ativistas políticos, lutando por causas ou opiniões, que atuam num determinado cenário político, mas que, a meu ver, não terão de estar filiados/vinculados a um partido político. Prestes afirma que «a Arte Política não pode funcionar sob a simples forma de espetáculo significativo que provocaria uma “tomada de consciência” do estado do mundo. A Arte Política adequada seria a que assegurasse, num só gesto, um duplo efeito: a longibilidade de uma ação política e o choque sensível que nasce (...) da estranheza (...) daquilo que resiste à significação.»<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> RANCIÈRE, Jacques – *Estética e política a partir do sensível*. p. 79.

<sup>45</sup> PRESTES, Luísa – *Arte e política, arte política ou política da arte?* [em linha]. [Rio Grande do Sul]: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Arte Reflexões. [consult. 9 Out. 2018]. Disponível em: [WWW:<https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/2015/11/13/arte-e-politica-arte-politica-ou-politica-da-arte/>](https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/2015/11/13/arte-e-politica-arte-politica-ou-politica-da-arte/).

Quanto à política na arte e citando Luísa Prestes a «política da arte refere-se às correntes políticas que se estabeleceram dentro do campo da arte definindo posições e poderes».<sup>46</sup>

Voltando à Arte Política esta intervém em situações maioritariamente sociais ativando a sensibilidade do observador, ou para causas sociais, ou humanitárias ou ambientais. É sempre um movimento denunciador, ou melhor, uma forma de alerta para algo, no entender do artista, que está errado. Veja-se o simples exemplo de Olafur Eliasson (Copenhaga, 1967) com o seu *The weather project* na figura 25.



Fig. 25 - Olafur Eliasson, *The weather Project*, 2003. Luzes de monofrequência, folhas de projeção, espelho, alumínio e andaimes, 26.7 x 22.3 x 155.4 m. Tate Modern.

---

<sup>46</sup> Idem, *ibidem*.

Esta é uma forma de arte, não sei se se poderá chamar corrente, que tem a sua génese com a globalização, ganhou força com o virar do século. A Arte Política é considerada, muitas vezes, como ativista ou a arte do protesto político, pois os artistas estão, habitualmente, na vanguarda dos movimentos revolucionários e libertários. Anthony Downey, no livro *Art and politics now*, afirma que com o ativismo, surge uma abordagem proactiva à mudança social e política. No entanto, a arte que adota e adapta formas de ativismo tende a não exigir tal mudança, em vez disso, artistas contemporâneos são mais propensos a explorar o potencial de modelos de relacionamento político entre as práticas artísticas e o público. O mesmo autor previne que o artista ao tomar uma posição como um ativista político pode negar a intenção estética por trás de seu trabalho em nome da política. Sendo que as práticas artísticas podem ser cooptadas pela retórica política e uma discussão mais aprofundada da relação da arte com a política é reduzida a uma questão de quão eficaz é exigir e iniciar a mudança social, afirmando o autor que esta é uma ambição que muitas vezes está ausente das intenções do artista e da obra de arte.

Na segunda metade do século XX assiste-se às primeiras manifestações sociais apoiadas por artistas, como por exemplo o movimento gay e igualitário, o movimento feminista, apesar de ter início no século XIX tem a sua grande expressão e difusão em pleno século XX. As manifestações ativistas que acompanharam estes movimentos foram principalmente gráficas e performativas (*happenings*). Estes movimentos procuravam desconstruir a cultura normativa e o disciplinar das relações que o poder impõe, como diria Michel Foucault no livro *Vigiar e punir* onde explora as relações de poder das instituições para com a sociedade.

Leonel Moura, reflete entre a década de 80 e 90 sobre a arte e a sociedade, incidindo o seu pensamento sobre as transformações sociais que advém do capitalismo e das transformações sociais a que se assistiram nas últimas décadas do século XX. Moura afirma no seu livro *Impossibilité = Impossibilidade* que «a arte não pode deixar de ser profundamente questionada, enquanto representação do vasto sistema de separação social.»<sup>47</sup> Leonel Moura entende a arte como uma forma de questionamento social e o pensamento como intervenção crítica. Moura afirma que a visibilidade que os artistas procuram culmina numa separação entre o objeto artístico e a crítica da vida quotidiana, onde os artistas tem medo de ultrapassar os

---

<sup>47</sup> MOURA, Leonel – *Impossibilité = Impossibilidade*. p. 11.

limites da prática artística evitando cair num território não-artístico. Reconhece ainda que as práticas artísticas recentes oscilam entre um movimento tradicional de aprofundamento da autonomia do objeto e a procura por superar a arte «através do reconhecimento do espaço de intervenção social, onde esse objecto não é mais do que um mecanismo particular de emissão de enunciados».<sup>48</sup>

Com estes movimentos e estas ideologias artísticas nasce aquilo a que se chamou Arte Conceptual dentro da Arte Contemporânea. Uma ideologia artística onde a ideia da criação é muito mais importante que o produto da sua realização. A Arte Política bebe não só influências do movimento Fluxus, mas também da Arte Conceptual, do Minimalismo, mesmo do Construtivismo, Futurismo e do Neorrealismo. Contudo esta é uma manifestação artística que se acentua num período específico que alguns teóricos de arte chamam de arte do virar do milénio ou arte social. Um deles Renato de Fusco fala, no livro *História da arte contemporânea*, da arte social relacionada com a produção artística do século XIX como «o realismo de teor humanitário, de solidariedade social, de orientação política socialista, comunista, anarquista (...)»<sup>49</sup> onde «representar temas sociais de uma vasta gama de motivações e de tons; adoptar uma iconografia de não imite a do séc. XIX; utilizar uma linguagem que se possa reportar às principais correntes do nosso tempo; (...) tudo isto traduzido em formas extremamente acessíveis ao mais vasto público, da burguesia que se pretende combater ao proletariado com o qual estes artistas se identificam.»<sup>50</sup>

Terry Eagleton, filósofo inglês, que cita Theodor Adorno no seu livro *A ideologia da estética*, fala-nos sobre este comprometimento entre a arte e sociedade, entre a arte e as questões sociais. Eagleton afirma que, de certa forma, a arte está imersa numa estrutura de produção de mercadorias e que libertá-la dessa ideologia permitir-lhe-á falar contra a ordem social. «A arte só pode pretender ser válida se carregar implicitamente uma crítica às condições de produção (...). Inversamente, a arte só pode ser autêntica se reconhecer, silenciosamente, o quão profundamente está comprometida com aquilo a que se opõe (...) A arte quanto mais vira as costas às questões sociais, mais politicamente eloquente ela se torna.»<sup>51</sup> Eagleton continua

---

<sup>48</sup> Idem, *ibidem*, p. 163.

<sup>49</sup> FUSCO, Renato de – *História da arte contemporânea*. p. 219.

<sup>50</sup> Idem, *ibidem*, p. 220.

<sup>51</sup> EAGLETON, Terry – *A ideologia da estética*. p. 252 e 253

partindo do ponto de vista de Adorno sobre esta cumplicidade entre a arte e sociedade, onde

o fato de que a independência da arte diante da vida social permite-lhe uma força crítica que esta mesma autonomia tende a cancelar. Neutralização é o preço social que a arte paga pela sua autonomia. Quanto mais dissociada socialmente a arte está, mais escandalosamente subversiva e inteiramente despropositada se torna. Para a arte referir-se a algo, mesmo em protesto, é tornar-se imediatamente cúmplice daquilo a que se opõe: a negação nega-se a si mesma, pois não pode deixar de colocar o objeto que ela deseja destruir.<sup>52</sup>

Eagleton acrescenta ainda que a obra mais profundamente política é aquela inteiramente silenciosa a respeito da política.<sup>53</sup>

## 2.1 A Arte Política no virar do século XXI

Desde o virar do século XXI que os temas políticos da globalização, a migração, o ativismo político, os conflitos, o terrorismo e as crises financeiras, ocupam o pensamento dos artistas, no campo das artes plásticas trazendo novas áreas de reflexão e de consideração para o público em geral. Estes novos paradigmas de pensamento para o público, advêm de contextos sócio políticos específicos, como é o caso do 11 de Setembro de 2001 ou da crise financeira de 2007. As abordagens devem assim ser vistas à escala global em aspetos sociais, políticos e culturais. Estas preocupações por parte dos artistas tem vários nomes, não só Arte Política, Nato Thompson, no livro *Living as form: socially engaged art from 1991-2011*, introduz vários nomes pelos quais estas preocupações também são chamadas, desde estética relacional, arte da justiça social, prática social a arte comunitária pois nos últimos anos tem havido um crescente movimento de artistas que optam por se envolver com questões sociais, expandindo a sua prática para além dos limites seguros do estúdio e mergulhando na complexidade da imprevisível esfera pública.

Além de Francis Alÿs, destacam-se nomes como Ai WeiWei, Christian Boltanski assim como Mona Hatoum, Kader Attia, Christian Boltanski ou Pedro Cabrita Reis, na prática da Arte Política. Não esquecer outros nomes já referidos

---

<sup>52</sup> Idem, *ibidem*, p. 253.

<sup>53</sup> Idem, *ibidem*, p. 253.



como Vhils ou Banksy noutra vertente (*street art*) mas que não deixam de ter as mesmas preocupações sociais e políticas.

Na Arte Política evidenciam-se formalmente os aspetos do Minimalismo e da Arte Conceptual, onde as ideias prevalecem sobre os valores formais ou visuais da obra. A ideia será sempre mais importante que o trabalho acabado como sempre defendeu Sol LeWitt. Francis Alÿs afirma mesmo que «às vezes, fazer algo de poético pode tornar-se político e, por vezes, fazer algo político pode-se tornar poético».<sup>54</sup> (observe-se a figura 26).



Fig. 26 - Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, 2002. Performance. Lima.

---

<sup>54</sup> (tradução livre do autor) COTTER, Holland – *Thoughtful Wanderings of a Man With a Can* [em linha]. [Nova Iorque]: The New York Times. [consult. 29 Out. 2017]. Disponível em WWW.<<http://www.nytimes.com/2007/03/13/arts/design/13chan.html>>. Original: Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political, and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic.

Após este breve périplo pelas correntes e géneses daquilo a que se chama atualmente de Arte Política, de seguida abordar-se-á, sumariamente, um tema levantado recentemente por um dos artistas mais influentes dos nossos dias.

Ai WeiWei é talvez o ativista mais controverso da atualidade por defender os direitos humanos e a liberdade de expressão. Para isso basta ler-se as suas palavras. Ai WeiWei afirmou recentemente ao *Folha de São Paulo* que «a arte é mais política do que qualquer movimento político. A arte serve para as pessoas repensarem as suas condições. E isso é muito político. Porque o artista está, independentemente e conscientemente a trazer essas questões com as obras».<sup>55</sup>

## 2.2. A crise migratória

Já no capítulo anterior contactou-se com este tema e a construção de muros pela europa fora. A origem destas crises migratórias está constantemente relacionada com desigualdades sociais entre países no mundo inteiro, pessoas que lutam por uma vida melhor. As guerras são as principais causas destas migrações. A fome está aliada a estas guerras em países que costumam ser classificados de terceiro mundo.

Uma das grandes crises migratórias do nosso tempo teve origem na Síria com data marcada entre 2010 e a atualidade. Primeiramente com a revolução da Primavera Árabe e depois com a guerra civil contra o atual governo de Bashar al-Assad. Mas estas guerras depressa se tornaram, não apenas numa questão política (lutavam por um regime mais democrático) mas passou a ser também religiosa, com várias facções em luta umas contra as outras. O que levou a intervenções de organizações como a ONU ou a intervenções militares de países como a França, a Inglaterra e os Estados Unidos da América ou mesmo da Rússia. Estas guerras levaram a que milhares de sírios procurassem abrigo noutros países. Procuraram na Europa uma vida melhor daquela que tinham no seu país. O que a Europa lhes deu? Muros, apreensões, complicações, restrições. O sonho por uma vida melhor e mais calma desmoronou-se. Ainda se assistem a relatos de desembarques nas ilhas

---

<sup>55</sup> PERASSOLO, João – *A arte é mais política do que qualquer movimento político, diz Ai Weiwei* [em linha]. [São Paulo]: Folha de São Paulo. [consult. 10 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/10/a-arte-e-mais-politica-do-que-qualquer-movimento-politico-diz-ai-weiwei.shtml>>.

gregas, Lesbos principalmente, de migrantes em busca de uma vida melhor. É verdade que existem casos de sucesso, de migrantes que conseguem alcançar uma vida dita “normal”, mas são uma gota de água num oceano de milhares de pessoas às quais grande parte dos países europeus fecharam as portas.



Fig. 27 - Massimo Sestini, *Rescue Operation*, 2014. Fotografia. Mar Mediterrâneo.

Só no ano de 2016 morreram 4581 pessoas no mar Mediterrâneo, em 2017 foram 3115 migrantes e em 2018 2262 migrantes, tornando as águas de Lampedusa um autêntico cemitério em pleno mar. Não é por acaso que recentemente o artista Pedro Pires (Angola, 1978) instalou um crânio com 45 metros feito com 140 coletes salva vidas, provenientes da ilha de Lesbos, em Viseu no Festival de arte pública Poldra, com o nome *14000 Newtons*.

Mas já não é só de guerras que, infelizmente, acontece esta movimentação em massa de pessoas. Ocultamente e quase sem se dar conta as alterações climáticas fazem a cada ano aumentar o número de pessoas deslocadas. O PMA (Programa Mundial de Alimentação) refere mesmo que no ano de 2017 foram obrigadas a deslocar-se 22,5 milhões de pessoas.

Estas são as preocupações que quero passar ao leitor e as que tentarei passar para o meu trabalho de projeto. Lembrando sempre que estas pessoas são iguais a nós.

### 3. O artista político

Carlos Vidal apresenta uma das melhores definições de artista político onde afirma que

o artista político é aquele que instala no “corpus” da obra de arte (de todas as obras de arte) uma crise de sentido; a sua mensagem é/tem de ser direcionada, logo, o sentido restringue-se; mas esta crise de sentido e de significações extravasa a obra de arte e espelha a sociedade circundante como algo também sem sentido. Por isso, obviamente a arte política deve promover processos de transformação social.<sup>56</sup>

#### 3.1 Casos de Estudo

Iniciando o estudo de alguns artistas de referência, entre eles encontramos Ai WeiWei, Francis Alÿs, Doris Salcedo, Kader Attia, Christian Boltanski e Pedro Cabrita Reis. Todos eles influenciaram a minha prática artística e a forma como abordei a temática da crise migratória. As suas obras, principalmente as suas vidas, são referências essenciais que me formam enquanto artista e pensador. Infelizmente não serão analisadas todas as suas obras, em alguns casos serão abordadas duas obras, noutros apenas uma. Mas todas elas têm uma forte influência em todo o meu trabalho e em todo o meu percurso.

---

<sup>56</sup> VIDAL, Carlos – *Revolução, emancipação, organização política, liderança: COMO SE DESLOCA UMA MONTANHA* [em linha]. 5dias. [consult. 7 Nov. 2017]. Disponível em: WWW:<<http://5dias.net/2010/01/18/revolucao-emancipacao-organizacao-politica-lideranca-como-se-desloca-uma-montanha/>>.

### 3.1.1 Ai WeiWei, o artista que reflete sobre a crise migratória

Artista conceptual, nascido em Pequim em 1957, desde cedo manifestou a sua oposição ao regime comunista chinês ao ingressar no grupo de artistas Stars. Formou-se em Nova Iorque na *Parsons School of Design*. Inicialmente os seus trabalhos passam pela Arte Conceptual e pela *performance*, mas cedo se deixou influenciar pelos *ready mades* de Duchamp. Quando regressa a Pequim, já na década de 90, colecionou mobiliário e cerâmica que mais tarde usou nas suas obras.

A *Time Magazine* considera-o uma das personagens mais influentes do mundo. É um dos maiores ativistas políticos e declaradamente antirregime chinês, chegando a estar preso várias vezes por denunciar as violações dos direitos humanos feitas pelo regime chinês. Recentemente o seu *atelier* foi destruído, devido à sua contestação política contra o regime chinês.

*Sunflowers seeds* (figura 28), uma obra exibida pela primeira vez na *Tate Modern* na *Turbine Hall* em 2010.



Fig. 28 - Ai WeiWei, *Sunflowers seeds*, 2010. 1 milhão de sementes em 150 tons de cinza, porcelana. Tate Modern.

Ai WeiWei, afirma, sobre esta obra que

Each seed appears as this kind of beautiful gray, with the details on the white lines and the evenly shaded gray color. And each seed is individual yet at the same time looks identical to the others. When they're accumulated in this large number, they become somethings else. People will try to understand how it's been made and then what's behind those numbers. You see it and you don't see it because it disappears through this massiveness. But the meaning of the work has nothing at all to do with its appearance. And the understanding of the process also goes against its appearance. So, what you see is not what it means. And if what you see is not what it means, then there's a struggle there<sup>57</sup>

Diante do observador um manto enorme de sementes de girassol feitas em porcelana, por um processo artesanal, pintadas à mão. O artista quer falar da China de hoje, não quer que o público fique retido nos números de centenas de milhares de sementes. Quer sim que fiquem retidos na individualidade de cada um. «Cada um de nós é único»<sup>58</sup> refere Ai WeiWei, o artista evidencia isso mesmo através da imagem na figura 29. É necessário entrar na obra para se perceber este aspeto único de cada peça (as sementes foram pintadas à mão), o conceito de único com que o observador se depara após contemplar a obra com algum tempo é metaforizado pelo artista por um manto de sementes aparentemente todas iguais. O observador chega a um estado de relação com os outros, aceitando e percebendo os valores e as diferenças do outro, algo que o artista pretende transmitir com a individualidade de cada semente.

Inicialmente foi projetada para ser uma instalação onde o observador poderia andar sobre as sementes, ouvir o som dos seus passos, mexer nelas. Mas questões de saúde, devido ao pó que era levantado, aquilo que era para ser usado, pisado e tocado passou a ser contemplado. Isto dificulta aquilo que o artista tinha imaginado, como o próprio afirma que «ao pegar nelas, acabaríamos por perceber que não são verdadeiras sementes de girassol, mas sim pedaços de porcelana, cada uma delas

---

<sup>57</sup> HOLZWARH, Hans (coord.); BUERGEL, Roger; CALLANHAN, William; LALLY, James; ROJAS, Carlos; SIGG, Uli – *Ai WeiWei*. p. 434. Tradução: Cada semente aparece com um bonito cinza, com linhas brancas em detalhe e da cor cinza uniformemente sombreada. Cada semente é individual, mas ao mesmo tempo parecem idênticas. Quando acumuladas nesse grande número, tornam-se algo diferente. As pessoas tentarão entender como foi feito e o que está por trás desses números. Vê-se e não se vê, porque desaparece através dessa grandiosidade. Mas o significado do trabalho nada tem a ver com a aparência. A compreensão também vai contra a aparência. O que se vê não é o que isso significa. E se não se vê o significado há uma contradição.

<sup>58</sup> COELHO, Alexandra Prado – *Ai Weiwei não é um, são milhões* [em linha]. [Porto]: Público. [consult. 16 Out. 2018]. Disponível em: [WWW:<https://www.publico.pt/2010/12/02/culturaipilon/noticia/ai-weiwei-nao-e-um-sao-milhoes-270590>](https://www.publico.pt/2010/12/02/culturaipilon/noticia/ai-weiwei-nao-e-um-sao-milhoes-270590).

pintadas à mão por um chinês ou por uma chinesa na longínqua cidade de Jingdezhen». <sup>59</sup>



Fig. 29 - Ai WeiWei, *Sunflowers seeds*, 2010. 1 milhão de sementes em 150 tons de cinza, porcelana. Tate Modern.

É clara a crítica à China enquanto país que agressivamente usa a produção em massa, o contraste entre a produção em massa e a produção por técnicas manuais. A relação entre o trabalho e o indivíduo estão no centro desta instalação, pois cada semente foi trabalhada individualmente por artesãos.

Para os chineses as sementes de girassol significam muito. Ai WeiWei afirma que «na China, quando eu era criança, não tínhamos nada, exceto talvez uma cama, um forno, um banco ou uma cadeira. Tudo aquilo que se vê hoje, não tínhamos. Mas mesmo os mais pobres tinham um tesouro que eram as sementes de girassol». <sup>60</sup>

Como afirma LeWitt, não importa a forma física, mas sim tudo o que está para além de um mar de sementes de girassol. Esta mar de sementes não se fica pela

<sup>59</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>60</sup> COELHO, Alexandra Prado – *Ai Weiwei não é um, são milhões* [em linha]. [Porto]: Público. [consult. 16 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.publico.pt/2010/12/02/culturaipilon/noticia/ai-weiwei-nao-e-um-sao-milhoes-270590>>.

sua forma física, fica para lá dela, nas ideias e nos conceitos que Ai WeiWei transmite com a sua superprodução de milhões de sementes. Aproximada do Minimalismo, na depuração da forma e na repetição, mas afastada, pois é um processo de fabricação manual e individualizado. Mas ainda mais próximo do conceptualismo, a obra é mais do que a obra física.

«Provocadora, bonita e comovente»<sup>44</sup> é assim descrita por Juliet Bingham, curadora da Tate Modern, que prossegue indagando sobre «o pensamento por trás do trabalho é muito maior do que apenas a ideia de caminhar sobre ele. A natureza preciosa do material, o esforço de produção e o conteúdo narrativo e pessoal criam a condição humana. Assim o trabalho continua a colocar questões desafiantes: o que significa ser um indivíduo na sociedade de hoje?»<sup>61</sup>



Fig. 30 - Ai WeiWei, *Gilded Cage*, 2017. Central Park, Nova Iorque.

---

<sup>61</sup> (tradução livre do autor) BINGHAM, Juliet – *The Unilever Series: Ai WeiWei: Sunflower Seeds* [em linha]. [Londres]: Tate [consult. 29 Out. 2017]. Disponível em WWW.<<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>>. Original: Is a beautiful, poignant and thought-provoking sculpture. The thinking behind the work lies in far more than just the idea of walking on it. The precious nature of the material, the effort of production and the narrative and personal content create a powerful commentary on the human condition. The work continues to pose challenging questions: What does it mean to be an individual in today's society?



Uma obra mais recente de Ai WeiWei que vai de encontro ao meu trabalho de projeto, *Good fences make good neighbors* (figura 30). Uma obra/exposição de 2017 em Nova Iorque, não serão abordadas propriamente todas as obras, mas em especial *Gilded Cage* e *Arch*. Para não falar do documentário *Human Flow*, que dispensa apresentações. Nestas obras é bastante evidente a sua preocupação com as questões políticas, com as pessoas, principalmente com os migrantes.

O título da exposição é denunciador de algo: boas cercas fazem bons vizinhos. As cercas ou muros, criadas por algumas sociedades, são o resultado de um certo desconforto na relação e na identificação com outras sociedades. Com o objetivo de atrair atenções para a crise migratória, onde Nova Iorque e os Estados Unidos da América são um palco especial.

Ai Weiwei afirma que «nos Estados Unidos, existem políticas para limitar os refugiados e para tentar afastar as pessoas que contribuíram de forma expressiva para essa sociedade, tentando construir um muro entre os EUA e o México...»<sup>62</sup>

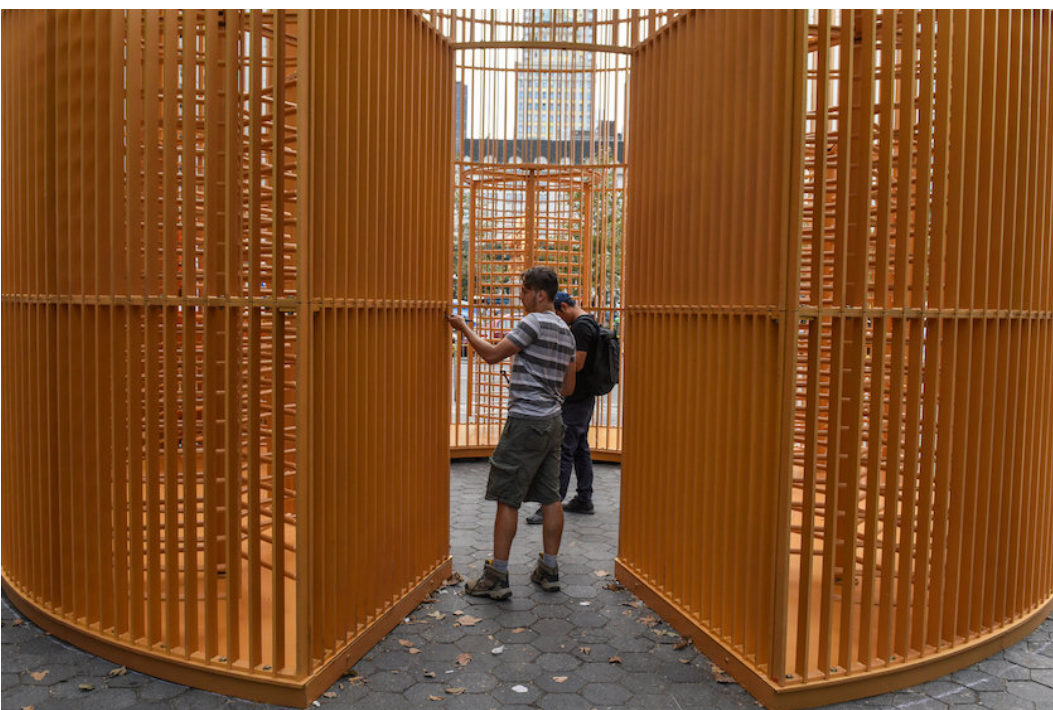


Fig. 31 - Ai WeiWei, *Gilded Cage*, 2017. Central Park, Nova Iorque.

---

<sup>62</sup> NOGUEIRA, Angela – *Ai WeiWei: um artista cada vez mais conectado com as mudanças sociais* [em linha]. [Rio de Janeiro]: Viaje Arte. [consult. 16 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<http://viajearte.com.br/ai-weiwei-um-artista-cada-vez-mais-conectado-com-as-mudancas-sociais/>>.

*Gilded cage*, uma gaiola dourada de 7 metros de altura colocada no *Central Park*. Um anel dourado que é formado por arcos gigantes que tornam o espaço monumental (figura 32). Inacessível, mas que tem uma entrada por onde o observador pode aceder ao centro, uma pérgula no interior da obra. O artista socorre-se do Minimalismo com materiais pré-fabricados atirando o observador para um enjaulamento sem este se aperceber.



Fig. 32 - Ai WeiWei,  
*Gilded Cage*, 2017.  
*Central Park*, Nova  
Iorque.



Fig. 33 - Ai WeiWei,  
*Arch*, 2017.  
Washington Square  
Park, Nova Iorque.

*Arch* (figura 33), uma gaiola na *Washington Square Arch*, em aço inoxidável polido. O artista criou uma passagem em forma de silhueta de duas pessoas unidas, combina a forma de uma gaiola com a de uma passagem. A obra é catalisadora para discussões como a migração e o acesso, questionando as dualidades do mundo em que vivemos.

Infelizmente, tal como aconteceu com *Cloud Gate* de Anish Kapoor, esta obra tornou-se uma referência para *selfies*, dado o caráter de espelho do aço inoxidável polido. Passando, em muitos casos, despercebido o que o artista pretende denunciar.

### 3.1.2 Francis Alÿs, a poética e a política de uma obra de arte

Artista belga nascido na Antuérpia em 1959, conhecido pelas suas *performances* que colocam em questionamento os modelos sociais. Atualmente vive e trabalha no México, mais concretamente na Cidade do México onde concentra a maior parte do seu trabalho, como é o caso do projeto *Sometimes Making Something Leads to Nothing* de 1997.

A maior parte dos seus trabalhos ficam registados em vídeos e fotografias, mas é numa grande diversidade de meios de comunicação em que o seu trabalho assenta, desde a pintura à *performance*. Claro, este é um dos artistas conceptuais que trata questões políticas, as suas obras centram-se na tensão entre a política e a poética.

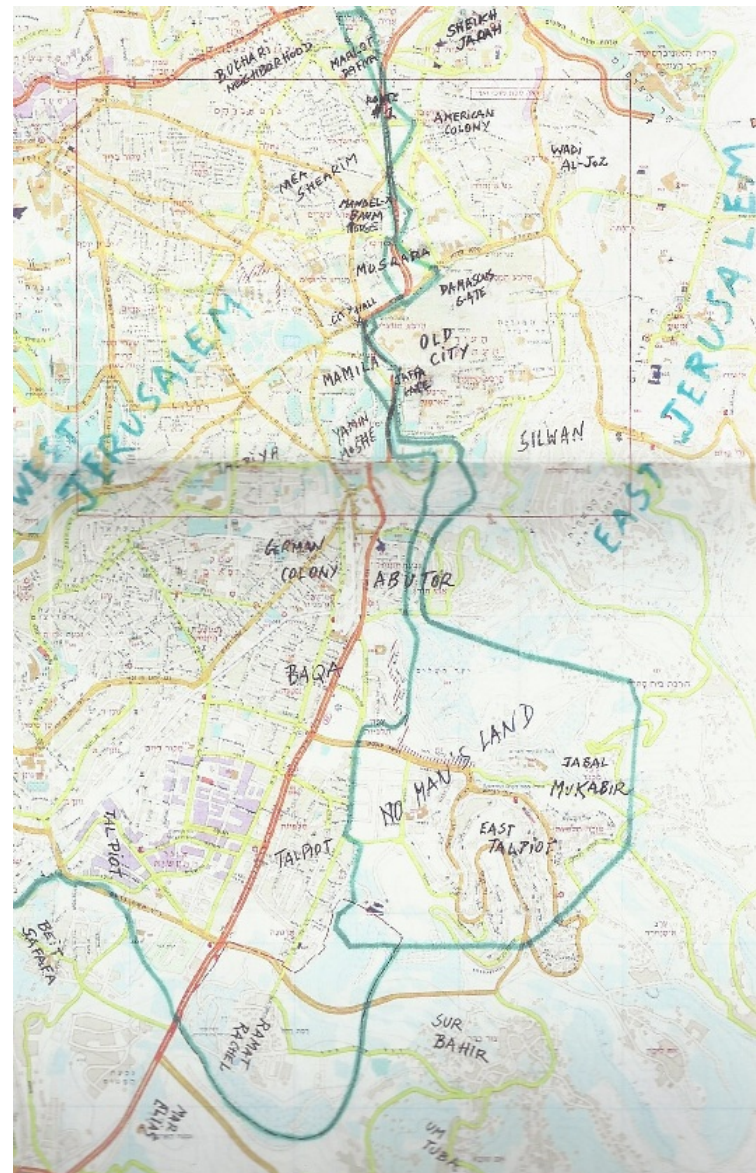


Fig. 34 - Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004. Mapa. Jerusalém.

*The Green Line* é uma obra onde «Alÿs caminha de uma extremidade de Jerusalém para a outra carregando uma lata de tinta verde. A rota (24 km por entre ruas, estaleiros e parques, sobre o terreno abandonado e rochoso) que ele seguiu foi desenhada a verde no mapa do armistício após a guerra árabe-israelita de 1948»<sup>63</sup> (o mapa do trajeto está ilustrado pela figura 34).

É claro que o derrame de tinta por um caminho nada tem de político... A não ser, claro, que se instale no *corpus* da obra uma crise de sentido, um sentido para além da obra, um sentido que vai extravasar a obra, esse sentido é bem claro no que está para além de *The Green Line*. Pois ele é político, não porque trate um tema da atualidade ou da política propriamente dita, mas porque evidência e dá ao questionamento novas áreas de reflexão que advém de contextos sociopolíticos específicos.

A obra está para além da obra, é uma frase feita da Arte Contemporânea da nossa atualidade, mas que se aplica na perfeição a esta obra. Além de política, pois o que realmente interessa é o que está para além dela, esta obra habita na ideia de uma recriação da barreira separatista. O objeto de arte neste caso nem interessa, o que importa é a ideia – premissa da Arte Conceptual.



Fig. 35 - Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004. Performance. Jerusalém.

<sup>63</sup> (tradução livre do autor) COTTER, Holland – *Thoughtful Wanderings of a Man With a Can* [em linha]. [Nova Iorque]: The New York Times. [consult. 29 Out. 2017]. Disponível em WWW.<<http://www.nytimes.com/2007/03/13/arts/design/13chan.html>>. Original Alÿs walked from one end of Jerusalem to the other carrying a can filled with green paint. The route he followed was one drawn in green on a map as part of the armistice after the 1948 Arab-Israeli War, 15-mile stretch through a divided Jerusalem, a hike that took him down streets, through yards and parks, and over rocky abandoned terrain.

*Sometimes Making Something Leads to Nothing*, às vezes fazer algo leva a nada, Francis Alÿs «empurrou um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México durante nove horas até que se derreteu por completo. Hora após hora lutou contra um bloco de gelo retangular minimalista, até que este se reduziu a um cubo de gelo para um copo de whisky, tão pequeno que poderia chutar o cubo pelas ruas»<sup>64</sup> (figura 36).



Fig. 36 - Francis Alÿs,  
*Sometimes Making  
Something Leads to  
Nothing*, 1997.  
Performance. Cidade  
do México.

Para além de política (retrata a vivência das pessoas na Cidade do México, dos vendedores de gelo, o artista instala na obra um sentido de crítica subtil, pois este sentido não se pode sobrepor à obra), esta obra é ela também conceptual pois é no nada que ela existe, mais simples é para lá da sua forma física que ela existe. Para os artistas conceptuais a obra não precisa de assumir uma forma física, à semelhança de *The Green Line* o que realmente interessa é o que está para lá da

---

<sup>64</sup> (tradução livre do autor) ALÿS, Francis – *Sometimes Making Something Leads to Nothing* [em linha]. [Cidade do México]. [consult. 29 Nov. 2017]. Disponível em WWW.<<http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>>. Original pushed a block of ice through the streets of Mexico City until it completely melted. And so for hour after hour he struggled with the quintessentially Minimal rectangular block until finally it was reduced to no more than an ice cube suitable for a whisky on the rocks, so small that he could casually kick it along the street.

obra. O objeto de arte neste caso nem interessa, ele nem existe neste caso. A própria forma como esta obra é feita toma um dos conceitos de efemeridade da Arte Conceptual, na forma de *happening*, onde nada existe para ser contado. O nada neste caso é relativo, há uma performance onde o artista move um bloco pelo pavimento, parecendo um ato fútil de performance que se transforma num ato lúdico ao fazer deslizar a pedra de gelo, já derretida, com os pés, brincando com ela. Já não é só uma visão social dos vendedores de gelo, passa a ser também uma nova visão e uma nova utilização da cidade. Uma nova utilização que retrata as pessoas que tentam melhorar as suas condições de vida.

### 3.1.3 Doris Salcedo, a obra para lá do objeto

A colombiana Doris Salcedo, nascida em Bogotá em 1958, inspira-se para fazer as suas obras, na violência e no conflito político da Colômbia. O horror e o desespero são invocados nos seus trabalhos, onde usa roupa ou mobiliário para a construção das suas peças. Também recorre a entrevistas das vítimas e às suas experiências como influência dos seus trabalhos. A memória é um dos seus interesses, não será a roupa uma das memórias mais presentes das pessoas?

*Atrabiliarios* é talvez uma das suas obras mais conhecidas, onde coloca sapatos em nichos da parede contornando-os com fibra animal translúcida cozida com fio cirúrgico.



Fig. 37 - Doris Salcedo, *Istanbul Project*, 2003. 1550 cadeiras de madeira. 8º Bienal de Istanbul.



A obra apresentada na figura 37 está englobada na *Istambul Project*, para a 8º Bienal de Istambul em 2003. Se olharmos para as cadeiras, apenas vamos constatar o óbvio, cadeiras empilhadas, mil e quinhentas cadeiras que preenchem um vazio, vazio que agora está cheio. Algo que faltava entre duas coisas. É também sinónimo de esquecimento algo que falta. É esta obra algo muito para além das cadeiras empilhadas – onde a arte reside na ideia – Arte Conceptual.

Obedecendo a objetos já conhecidos, influenciada pelos *ready mades*, mas não menos pelo Fluxus ao usar objetos quotidianos, são estas algumas das influências nas quais Doris Salcedo se baseia para conceber esta obra.

### 3.1.4 Kader Attia, o conceptual da forma

Artista conceptual que nasceu em Seine-Saint-Denis, França, em 1970. Cresceu entre a França e a Argélia e por aqui se antevê que esta dicotomia de lugares que fomentaram uma abordagem intercultural e interdisciplinar na sua prática artística. Kader Attia tem abordado «a perspectiva que as sociedades têm sobre sua história, especialmente no que diz respeito às experiências de privação e repressão, violência e perda, e como isso afeta a evolução de nações e indivíduos - cada um deles conectado à memória coletiva.»<sup>65</sup>



Fig. 38 - Kader Attia, *Ghost*, 2007. Folha de alumínio.

*Ghost* (figura 38 e 39) é, além de uma obra conceptual, também uma obra que se aproxima do campo da Arte Política, pois Kader Attia dotou a obra de sentido crítico que extravasa a própria obra espelhando a sociedade circundante. Refletindo sobre temas como a religião, o nacionalismo e o consumismo, assim, esta obra é

---

<sup>65</sup> ATTIA, Kader – *Biography* [em linha]. [França]. [consult. 29 Nov. 2017]. Disponível em WWW.<<http://kaderattia.de/biography/>> Original: exploring the perspective that societies have on their history, especially as regards experiences of deprivation and suppression, violence and loss, and how this affects the evolving of nations and individuals — each of them being connected to collective memory.

mais do que um papel de alumínio, aludindo a corpos em pose de oração, mas que dão aparência de formas alienígenas.

A ideia, ou os seis pressupostos de reflexão são bem mais importantes que a sua forma física – pressuposto da Arte Conceptual. A instalação também se aproxima do Minimalismo do ponto de vista da fenomenologia, quando cria um novo ambiente em determinado espaço.



Fig. 39 - Kader Attia, *Ghost*, 2007. Folha de alumínio.

### 3.1.5 Christian Boltanski, a memória

Nascido em França, Paris em 1944, de ascendência judaica. Artista conceptual, conhecido pelas suas instalações fotográficas, onde explora a vida, a morte e a memória, muitas vezes concentrada no holocausto. O impacto da II Guerra Mundial é visível na sua obra. Influenciado pelos artistas conceptuais das décadas de 1960 e 1970, como Joseph Beuys, combina várias técnicas na sua obra, entre elas a pintura, o cinema, o vídeo, a *performance*, a instalação e a fotografia. Propõe uma constante reflexão sobre a forma tradicional de se fazer arte, criticando o politicamente correto e dando uma visão mais crítica acerca do mundo.

«O visitante não estará perante uma obra, estará dentro dela... afirma Christian Boltanski na apresentação de “Personnes”»<sup>66</sup> que se pode observar a vista principal do *Grand Palais*, em Paris, na figura 40.

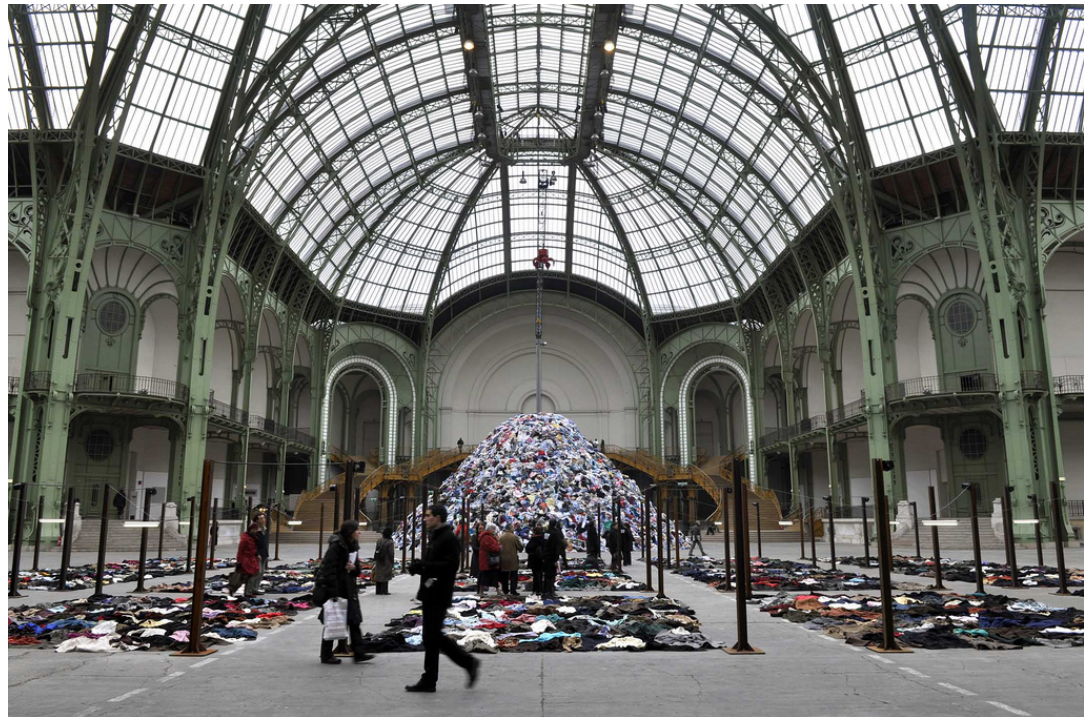


Fig. 40 - Christian Boltanski, *Personnes*, 2010. Roupa. Paris.

<sup>66</sup> GUERRA, Sílvia – *Christian Boltanski Monumenta 10 - Personnes* [em linha]. [Lisboa]: Arte Capital. [consult. 28 Out. 2018]. Disponível em: [WWW:<http://www.artecapital.net/exposicao-265-christian-boltanski-monumenta-10-personnes>](http://www.artecapital.net/exposicao-265-christian-boltanski-monumenta-10-personnes).

Mostrada ao público em 2010, na Monumenta em Paris, *Personnes* conjuga perfeitamente a teoria da Arte Contemporânea, temporalmente afastada, mas conceptualmente próxima. Boltanski é visivelmente influenciado pelo artista conceptual Joseph Beuys, na sua crítica social.

Apesar de um dos pressupostos da Arte Conceptual ser que a ideia ou o conceito são mais importantes que a obra física, é pela materialidade da obra que, neste caso, conseguimos chegar à ideia ou ao conceito. Ela é assim impulsionadora de aberturas de áreas de sensação. Esta obra inicia-se com uma ideia bem definida, muito concreta, que não se curva perante a materialidade da obra, ou seja, a ideia não é condicionada pela forma que tem, antes pelo contrário.

É inegável a influência de movimentos anteriores que estão na génese da Arte Conceptual o Minimalismo e o Fluxus, num porque aproveita materiais pré-fabricados industrialmente e usa a fenomenologia como pilares (nesta obra Boltanski consegue usar aquilo a que José Gil chama de pequenas percepções no livro *A imagem-nua e as pequenas percepções*, algo do campo do indizível), além da instalação como pressuposto para a obra. Noutro caso a obra aproveita a herança do Fluxus no que toca à utilização de objetos simples e de uso comum como é o caso da roupa, ou dos sons que usa nesta obra.

Sílvia Guerra através do seu artigo na revista *Arte Capital* afirma ser-lhe «(...) totalmente impossível dissociar esta instalação monumental de uma representação (“dantesca” nas palavras do seu autor) dos campos de extermínio nazi e de uma revisitação do Holocausto. (...). Com “*Personnes*”, palavra que tanto designa pessoas como zés-ninguéns... Uma gigantesca montanha de roupa(...)».<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> GUERRA, Sílvia – *Christian Boltanski Monumenta 10 - Personnes* [em linha]. [Lisboa]: Arte Capital. [consult. 28 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<http://www.artecapital.net/exposicao-265-christian-boltanski-monumenta-10-personnes>>.

### 3.1.6 Pedro Cabrita Reis, emoções e memórias

Um dos mais importantes artistas contemporâneos portugueses, Pedro Cabrita Reis, Lisboa, 1956.

Com reconhecimento internacional consolidado, o seu trabalho tornou-se crucial para o entendimento da escultura a partir de meados da década de 1980. A sua complexa obra, caracterizada por um idiossincrático discurso filosófico e poético, engloba uma grande variedade de meios: pintura, escultura, fotografia, desenho e instalações compostas de materiais encontrados e de objectos manufacturados. Utilizando materiais simples e submetendo-os a processos construtivos, Pedro Cabrita Reis recicla reminiscências quase anónimas de gestos e acções primordiais repetidos no quotidiano. Centradas em questões relativas ao espaço e à memória, as suas obras adquirem um sugestivo poder de associação que, transpondo o visual, alcança uma dimensão metafórica.<sup>68</sup>

Pedro Cabrita Reis usa uma linguagem geométrica de influência construtivista e uma arte no sentido do objeto (muito próxima do ready made). Lóránd Hegyi afirma que Cabrita Reis usa um método que «conjuga certas reminiscências da vanguarda clássica, sobretudo do construtivismo das duas primeiras décadas do século, quando o acto de construir envolvia a recriação completa do mundo, a implantação incondicional de uma cultura nova, colectiva, e a educação de um novo ser humano.»<sup>69</sup>

Cada obra de Cabrita Reis «resulta de um processo alquímico de emoções e memórias que nunca se articulam numa metafísica, sublinhando antes a materialidade prometeica da criação da afirmação da vida no excesso dos seus resíduos e interrogações.»<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> ENCONTRAR+SE – *Pedro Cabrita Reis* [em linha]. [Porto]: Encontrar-se. [consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em: WWW:<[http://www.frasesparaquem.pt/downloads/cv\\_pedrocabritareis.pdf](http://www.frasesparaquem.pt/downloads/cv_pedrocabritareis.pdf)>.

<sup>69</sup> HEGYI, Lóránd, TODOLÍ, Vicente – *Pedro Cabrita Reis*. p. 23.

<sup>70</sup> Idem, *ibidem*, p. 9.



Fig. 41 - Pedro Cabrita Reis, *South Wing*, 2015. 54 portas de madeira, 240 × 1400 × 280 cm. Basel.

Um artista contemporâneo coletor de memórias. É uma afirmação que se conclui pela observação das suas obras, onde a figuração deixou de as habitar, mas ainda tem sinais de vida com: habitações, janelas, portas, paredes, numa alusão à vida do quotidiano. Aquela memória é algo que me interessa bastante a mim na minha prática artística (figura 41).

Bernardo Pinto de Almeida no livro *Pedro Cabrita Reis* afirma que o artista, apesar de ter obras ligadas a temas da realidade em que vive (série H, ou no confronto com as representações urbanas degradadas), se demarca da politização da arte ou com o envolvimento com os padrões de interpretação de ordem sociológica. «(...) ao pretender-se sempre colocar-se no plano de uma inteligência ética das suas próprias temáticas, a obra de Cabrita Reis criou um processo de isolamento e de distância que poderia tê-la conduzido até à zona de perigo em que se arrisca a ser cilindrado pela maré de intervencionismo e politização que dominou grande parte da produção artística da última década do século XX.»<sup>71</sup>

Cabrita Reis contribuiu também para o lançamento de muitos jovens artistas adquirindo as suas obras no início da sua carreira. Tal é a importância da coleção

---

<sup>71</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto – *Pedro Cabrita Reis*. p. 5 e 6.

Cabrita Reis (388 obras de 74 artistas) no panorama da arte nacional portuguesa que a Fundação EDP em 2016 adquiriu por completo a sua coleção.

O seu discurso poético e filosófico é evidente na obra *Les heures ouvliées* de 2004, no *Grand Café* de Saint-Nazaire. Uma obra que revela o ato de construir, assumindo os materiais da arquitetura (madeira, vidro, tijolos, gesso). Esta é uma obra que serve como metáfora para pensarmos no mundo contemporâneo que nos é dado por fragmentos, onde a arquitetura substitui a natureza que antes servia como referência e medida. Cabrita Reis afirma mesmo que «a natureza havia desaparecido por completo. De tal modo que a perdemos dentro de nós, que chegámos ao ponto em que o exercício da arquitectura é o único modo de tornar o mundo compreensível. (...) a arquitectura prende-se com a definição de território do que com a própria construção das casas. Sendo artista, o que faço desenvolve-se em torno da arquitectura enquanto disciplina mental ou exercício da realidade».<sup>72</sup>

*Les heures ouvliées* (figura 42) apresenta-se como um equilíbrio entre a construção e a ruína, entre o poder e a fragilidade. Oscilando entre a construção (o seu significado) e a ruína local, a grandeza da intenção e a trivialidade de qualquer realização material. A obra convida à meditação, a uma reflexão do tempo, da memória capturada pelo presente.

Assim *Les heures ouvliées*, uma parede no espaço da exposição constituída por tijolos vermelhos parcialmente estilhaçados numa espécie de planta labiríntica, evidencia a relação poética de Cabrita Reis com o espaço e com a arquitetura, que são metáforas para pensar um mundo contemporâneo que se mostra como fragmentos. Cabrita Reis procura no caos da construção a ordem, os sinais da humanidade e o pensamento, numa reflexão sobre o modo de habitar.

---

<sup>72</sup> TARANTINO, Michael; VELEZ, Vera; PRESCOTT, David; HARTNACK, Victoria – *Pedro Cabrita Reis*. p. 67.





Fig. 42 - Pedro Cabrita Reis, *Les heures oubliées*, 2004. Le Grand Café, Saint-nazaire.

### 3.1.7 Existem artistas a produzir na Síria?

Existe produção na Síria, mas uma produção que ficou debaixo da alçada do regime de Bashar al-Assad. Exemplo disso mesmo é a exposição realizada no final de 2017 em Damasco (figura 43), onde foram reunidos alguns dos melhores artistas da atualidade síria pelo governo de Damasco.



Fig. 43 - Exposição de Arte, 2017. Damasco.

Alguns dos artistas ali representados são Nizar Sabour (Lattakia, 1958) e Edward Shahda (Síria, 1952). Nizar Sabour com as suas pinturas de referências arquitetónicas, mas também com bastante influência de Kandinsky, ou não tivesse Nizar Sabour completado a sua formação na Rússia. Edward Shahda é outro dos artistas presentes, escultor e pintor, também esteve na Rússia de onde recebe influências. O seu trabalho reside em temas figurativos, recorrendo a tintas acrílicas, colagens e tinta da china.

Esta é uma exposição de artistas selecionados pelo regime sírio. Não existe nenhuma referência à situação social que se vive na Síria nem ao problema dos refugiados, nem tão pouco qualquer crítica ao sistema político. Contudo não podia deixar de fazer referência a artistas sírios que não estão a residir na Síria por culpa da situação política e civil do país.

Abdalla Al Omari (Síria, 1986) está exilado em Bruxelas, este artista pinta os líderes mundiais como refugiados, Angela Merkel ou Donald Trump. A esta série

chamou *The Vulnerability Series*, pretende assim aumentar a consciencialização sobre a condição de refugiados, pode-se ver alguns desses exemplos na figura 44.



Fig. 44 - Abdalla Al Omari, *The Vulnerability Series*, 2017. Berlim.

Ali Kaaf (Oran, 1977) é talvez um dos artistas sírios mais conhecidos, mas porque vive e trabalha em Berlim faz cerca de 17 anos, mesmo antes da crise síria. Teve oportunidade de estudar em Berlim onde recebeu vários prémios. Usa vários suportes para o seu trabalho, desde a fotografia, à vídeo arte ou à instalação. A sua obra baseia-se na sua identidade enquanto pessoa, utiliza materiais como o vidro e o papel para obter formas simples, muitas vezes negras. Atualmente, em Berlim, ajuda jovens artistas recém-chegados aquela cidade a organizar os seus portfólios para se candidatarem às belas artes de Berlim.

Zahed Taj-Eddin (Aleppo, 1965) é outro artista sírio, que vive e trabalha em Londres. A sua pesquisa e obra baseiam-se na «falência egípcia, nos métodos antigos e nos desafios técnicos da criação de esculturas».<sup>73</sup>

<sup>73</sup> LIMA, Gustavo – *Exposição Mitologias e Fábulas, do artista sírio Zahed Taj-Eddin* [em linha]. [Brasil]: Câmara dos deputados, TV Câmara. [consult. 18 Out. 2018]. Disponível em WWW.<<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/ENCONTRO-COM-O-ARTISTA/493418-EXPOSICAO-MITOLOGIAS-E-FABULAS,-DO-ARTISTA-SIRIO-ZAHED-TAJ-EDDIN.html>>.

### Capítulo III – Arte, política e migração: Trabalho de projeto

O capítulo que se segue culminará com as reflexões sobre todas as preocupações que tenho levantado até aqui. Não se avançará de imediato sem se referenciar alguns aspetos teóricos da minha investigação. Refiro-me a contextos filosóficos, em específico a José Gil no campo da metafenomenologia e das pequenas percepções. Para isso transcrevo do seu livro *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*:

As pequenas percepções são afins da percepção artística, são sensações ínfimas, imperceptíveis que acompanham a apreensão de uma forma (pictural, musical ou outra).

as pequenas percepções garantem a passagem do não-verbal ao linguístico (por exemplo, de um ritmo cromático a um ritmo poético; do gesto verbal (...) a um gesto corporal). Os signos-intervalos (...) surgem quando se manifesta uma fusão significante-significado (...) ou (...) na relação (adequada ou inadequada) do título de um quadro com a imagem que designa. Trata-se sempre de restos ou de aderências da expressão ao conteúdo.

A experiência estética é antes de mais nada uma experiência específica de dissolução do sujeito. É uma experiência de forças e intensidades, porque implica processos de intensidade e génese de formas que constituem a própria emergência dos signos. Sou contra uma estética que semiotiza completamente a obra, porque me parece que o que se joga na obra de arte é precisamente como nascem, como se formam os signos.

O olhar está sempre em oscilação entre uma percepção das formas tal como elas se apresentam e uma percepção que não é trivial. Esse equilíbrio instável é próprio da estética. Olhamos para um quadro e vemos aquilo que nos é dado pela percepção trivial. De repente o olhar tem uma espécie de vertigem e passa para um outro olhar, é aí que a percepção deixa de ser trivial e se torna estética. Ao mesmo tempo aparecem as pequenas percepções, que não são da ordem da claridade perceptiva, estão (tal como o inconsciente) no centro da claridade e da consciência, mas são estas pequenas percepções as vias de acesso que revelam os outros sistemas perceptivos meta-estáveis.<sup>74</sup>

No exercício de atenção redobrada o espectador apercebe-se de todos os microdinamismos (forças [Deleuze], pequenas-percepções [Gil]) que vivem internamente nessa forma e que a excedem como forma inerte, esse exercício de 'ver para além de ver' na reapreciação dessa forma perceptiva tentando perceber o que é que está a perceber (sensorialmente), é uma operação de outra faculdade, a imaginação.<sup>75</sup>

Abrindo o campo das áreas de sensação, onde a sensação é o nome que se atribui ao fenómeno de contração e de conservação de vibração,

---

<sup>74</sup> GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções*: Estética e metafenomenologia. p. 87 a 118.

<sup>75</sup> Conforme sumário da unidade curricular de estética 1 lecionada a 14/12/2015 por José Manuel Mastins, na licenciatura em Artes Visuais – Multimédia da Universidade de Évora.

independentemente de qualquer sujeito. Não se trata, assim, de contar as histórias dos refugiados, mas sim de as usar para catalisar sensações da sua vivência, da sua experiência. A sensação é o contrário do fácil e do já dado. Excluem-se os sentimentos e impera a lógica da sensação onde as pequenas percepções reinam. É com estas miríades de pequenas percepções das obras de José Gil e Gilles Deleuze que este trabalho de projeto se cruza.

Após esta introdução, avança-se agora para a exposição e análise das peças em causa. Estas peças resultam de uma indagação que se iniciou ainda em 2016, no auge da crise migratória, e que se tem prolongado no tempo até aqui.

A análise que se fará partirá sempre do âmbito conceptual de cada peça para o campo da sua comunicação. Indagando sobre os pressupostos que suportam a peça, refletindo acerca dos processos que estiveram subjacentes a cada peça. E finalmente abordando a expressividade que cada peça tenta transmitir.

Aconselha-se a consulta do apêndice A – fotografias de processo das várias peças – em complemento à leitura da descrição de cada peça, lá encontra-se imagens complementares, imagens que ilustram a reflexão pela prática e imagens de pesquisa e de processo.

## 1. Da pedra à lã

### 1.1 O muro de madeira e pedra



Fig. 45 - David Dançante, *Paisagem*, 2015. Madeira, 600 x 150 x 30 cm. Évora.

A paisagem como árvore. Paisagem ou a sua ruína só existe porque alguns homens existem. A paisagem é o pressuposto de partida desta peça, à qual se alia a ruína, assim inicia-se uma indagação sobre a paisagem e os seus constituintes. A reflexão sobre a ação do homem sobre a nossa floresta, por vezes tornando a paisagem numa autêntica ruína influenciaram as opções tomadas para esta peça. Reflete-se sobre o que fazemos a um dos bens mais preciosos que temos e ao qual ainda muitos dão tão pouco valor.

Esta indagação leva ao destaque de um elemento constituinte da paisagem, a árvore. Mas como adicionar à árvore a ideia de ruína? Alguns homens destroem este elemento da natureza para diversos fins, por exemplo para se aquecerem. As árvores desempenham um importante papel na produção de oxigênio, assim como na fixação dos solos, sendo mesmo o único elemento capaz de purificar e criar ar limpo.

Chega-se ao ponto em que a lenha se tornou o figurino da peça. O empilhamento da lenha remete para a destruição, ou pré-destruição da árvore, o último estado em que a vemos antes de passar a cinza. Os troncos remetem para isso mesmo, o seu alinhamento num dos lados é propositado e o perfil recorda-nos a horizontalidade da paisagem e do recorte das árvores em *skyline*. A lenha por si só seria insuficiente, assim é criado um perfil de paisagem, este baseado na *skyline*

do Jardim Gulbenkian do arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Teles, visível na figura 45.

A peça espelha a destruição realizada às árvores, o corte e o empilhamento da lenha acontecem em momentos específicos antes da destruição final. O ritmo é imposto pela repetição dos troncos perfeitamente alinhados pelo corte mecânico das máquinas, contrastando com o desalinhamento do lado oposto (figura 46) deste muro de lenha - dualidades e muro (duas palavras-chaves deste trabalho de projeto).

A linearidade é acentuada pela horizontalidade da peça que reflete o nosso olhar, que é horizontal. O desalinhamento dos troncos num dos lados do muro de lenha convoca a destruição da paisagem desorganizada e desalinhada. Enquanto o seu lado oposto remete-nos para o alinhamento da paisagem e para a sua organização. Esta peça pretende, com os seus seis metros de comprimento, despertar para a importância da preservação da paisagem e das árvores, assim temos de ultrapassar estas barreiras que nos impedem de termos outras soluções para o nosso quotidiano, barreiras expressas no próprio muro que a lenha faz. Ela é também uma peça de charneira, por isso é convocada para este trabalho de projeto, é a primeira abordagem ao tema do muro e ao empilhamento de materiais. É o mote para a peça seguinte que faz também referência a problemas da nossa sociedade e indaga também sobre a questão do muro.



Fig. 46 - David Dançante, *Paisagem*, 2015. Madeira, 600 x 150 x 30 cm. Évora.

Fig. 47 - David Dançante, *Novos muros da Europa*, 2016. Gesso cerâmico e lã, 80 x 320 x 30 cm. Évora.



A reflexão sobre o estado do mundo, de uma Europa em negação às suas origens. Uma indagação acerca da necessidade da construção de muros, protetores, mas ao mesmo tempo muito mais isoladores.

*Novos muros da Europa* são uma abordagem à constante movimentação de pessoas em busca de uma vida melhor, em busca de uma “terra prometida”, de um paraíso chamado Europa que se torna num inferno. Pessoas que tentam escapar a uma guerra sem fim à vista e se tentam refugiar em países ditos ultracivilizados. Mas que constroem muros da pré-história revogando os princípios da Europa e da carta de direitos fundamentais da União Europeia.

A sua forma linear aponta para um muro, um muro de pedra, que nasceu do gosto pelo emparelhamento da pedra. Deste gosto e do gosto específico pelo diálogo entre pedras nasce, assim, um conjunto de pedras em diálogo.

Muro como um reflexo de dualidades, expressas tanto na dureza das pedras como na suavidade da lã vermelha. A busca deste lado dual foi acentuada pela forma curva, que às tantas aparece neste muro de pedra. A reprodução de três pedras



mármore de diferentes formas. Três tipos de pedras dialogando entre si, algumas abrigadas com lã. Aos três tipos de peças foi adicionado linha de lã vermelha.

Este muro cria um espaço de fronteira, uma divisão entre espaços, note-se a dualidade entre os dois lados do muro, presente e bem explícita nas duas figuras 47 e 48. As pedras foram alinhadas de modo a criarem diferentes padrões dos dois lados do muro obrigando o observador a passar de um lado para o outro da peça, um lado mais reto e outro mais orgânico. O ritmo é enfatizado pela repetição do molde de pedra, que atribuí à peça uma dinâmica e uma força ainda maior que a sua própria linearidade ou dimensão. A textura da pedra, de um lado mais macia e do outro mais rugosa é acentuada pela sutileza da lã, que pontualmente aconchega algumas peças de gesso e lhe empresta a sua suavidade, contrastando com a dureza e rigidez do material (gesso).



Fig. 48 - David Dançante, *Novos muros da Europa*, 2016. Gesso cerâmico e lã, 80 x 320 x 30 cm. Évora.

## 1.2 A lã como barreira

Esta peça encontra-se em linha com a *Novos muros da Europa*, o seu âmbito conceptual nasce da mesma reflexão sobre o estado da Europa e das novas barreiras.

A forma linear aponta para um muro, muro de arame farpado envolto em Lã, repare-se na figura 49. O arame farpado é usado em muros, no remate, impedindo que seja vencido, assim entende-se porque está a peça envolvida por si própria quase como um novelo. A lã é usada enquanto contraste à agressividade do arame, dando-lhe também uma cor de sangue. Foi passada três vezes criando efeitos contrastantes de linha.



Fig. 49 - David Dançante, *Novos muros da Europa*, 2016. Arame farpado e lã, 150 x 500 x 70 cm. Évora.

Esta estrutura dada pelo arame farpado envolto em lã que disfarça o arame e atrai ao toque, o arame farpado e a sua brutalidade justaposta à suavidade da lã. Ela própria, a lã, enrolada ao arame que se enrola sobre si próprio, dando à peça caráter fluido e de continuidade. Um arame camuflado que nos chama, visualmente, para ser tocado e que ao toque nos repele pelos picos.

Convoca os sentidos da visão e do tato, abrem áreas de sensação ligados a estes dois campos. Procurando o abrupto, o violento decorrente do arame farpado adossado pela lã, pela envolvência que a lã provoca no arame e pela suavidade. Nesta peça a suavidade em contraste com a dureza do material são evidentes pela utilização da lã adossada ao arame farpado. Lã que esconde todo o arame no seu comprimento, mas que não o abafa por completo, deixando o seu lado mais violento e duro a descoberto, os picos.

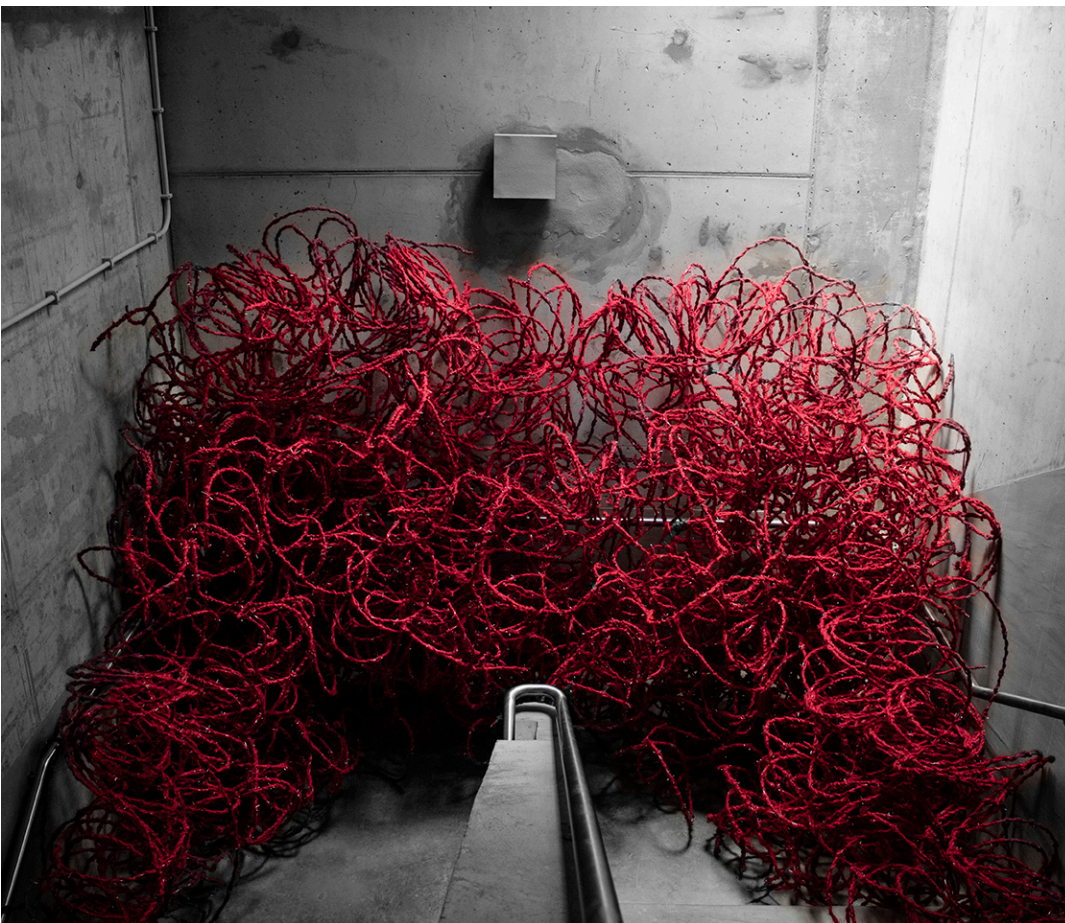


Fig. 50 - David Dançante, *Novos Muros da Europa*, 2017. Arame farpado e lã, 350 x 100 x 200 cm. Évora.

A evolução da peça que era um muro de arame farpado com lã. Um acumular de mil e seiscentos metros de arame que impedem ou tentam impedir a passagem por um vão de escadas. Algo que vem em linha com o arame da peça anterior. A dualidade, entre o suave e o agressivo, na tentativa de esconder algo terrível por algo agradável. Algo que se impõe a nós, que nos consome que quase cai sobre nós (figuras 50 e 51).

‘Um mar vermelho, vermelho sangue...’

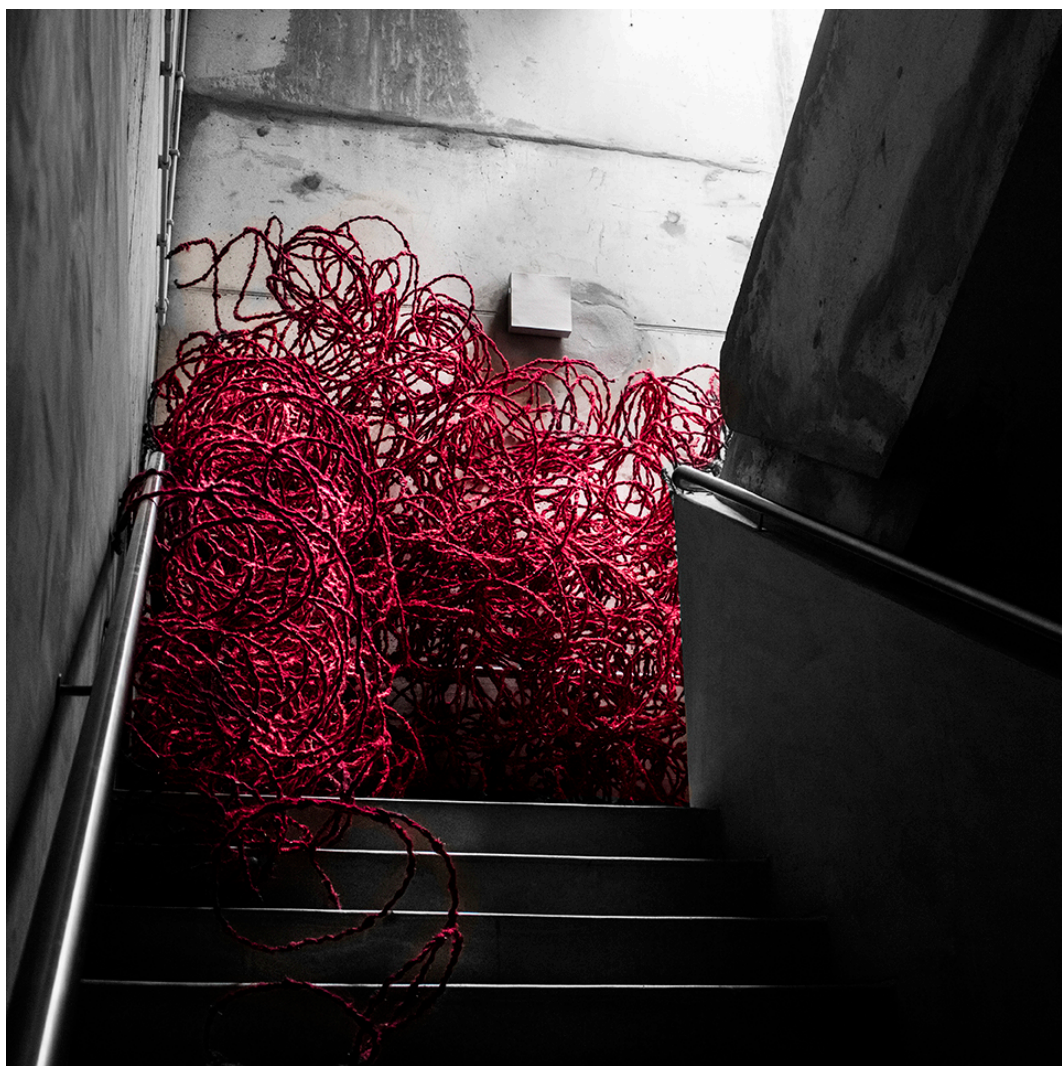


Fig. 51 - David Dançante, *Novos Muros da Europa*, 2017. Arame farpado e lã, 350 x 100 x 200 cm. Évora.

## 2. A memória – um obstáculo

### 2.1 Das caixas à roupa



Fig. 52 - David Dançante, *Novos muros da Europa*, 2017. Caixas de cartão, lã e roupa, 150 x 700 x 200 cm. Évora.

O que resta destas pessoas? A memória, recordações de uma Europa bipolar e recordações de uma terra Natal onde eram, nem mais nem menos, que pessoas iguais a nós a quem agora fechamos as portas. Uma vida em caixotes, catalogadas e muitas vezes revistadas em fronteiras e campos de refugiados, aldeias provisórias muitas delas já definitivas. Esta vida provisória ou este viver provisório onde de um momento para o outro as pessoas têm de mudar de local, a efemeridade da sua presença, são os pontos de partida para a reflexão desta peça.

Fig. 53 - David Dançante, *Novos muros da Europa*, 2017, Caixas de cartão, lã e roupa, 150 x 700 x 200 cm. Évora.



A forma linear mostra para um muro, agora um muro de caixas, ou melhor dois muros de caixas que formam um corredor de vida, bem visível nas figuras 52 e 53. Um corredor claustrofóbico, onde cabe uma pessoa. As caixas simbolizam onde as pessoas guardam os seus pertences, malas de viagem num registo da memória quase perdida.

A roupa remete para a memória física das pessoas, memória esta que é levada ao limite do apagamento pelo som vindo das caixas, contentores e concentradores de memórias. É nas roupas que usamos que ficam lembranças para toda a vida. Estes são dos poucos pertences que os refugiados transportam com eles. Esta roupa cria em alguns casos novas caixas, pela sua dimensão e empilhamento. A linha vermelha corresponde ao elemento de aconchego de todos.

Corredor de caixas onde praticamente o observador não necessita do seu corpo, poderíamos prescindir dele. Além do evidente cheiro do cartão, convocando o olfato, convoca-se aqui também a audição. O som que transporta o observador e faz desaparecer tudo quando ouve: “Nós somos pessoas iguais a vocês”. A sensação de imersão procurada com o som, pela memória dele e pelas caixas, mas sobretudo com a roupa outrora usada.

De destacar duas sensações deste trabalho, uma delas a imersão que o som provoca, leva a imaginar cenários onde a roupa e o calçado são os protagonistas. A outra, a claustrofobia dada por um corredor bastante estreito, que funciona como intensificador de todas as áreas de sensação. Não se pode deixar escapar a memória que todos estes objetos carregam para estas pessoas. Boas ou más, na maioria más, recordações que a peça tenta passar para o observador. Recordações más para inquietarem o observador, para o fazem refletir acerca do que estamos a fazer enquanto indivíduos na sociedade.

Tudo é alcançado pela repetição e ritmo dado pelas caixas. A repetição das caixas atribui à peça um ritmo, pontuado por som e roupa e mais uma vez uma linha vermelha. Linha que conjuga com a linearidade da peça e com a claustrofobia que o corredor de dois metros de altura (no ponto mais alto) impõe ao observador. Claustrofobia e solidão, onde muitas vezes os migrantes se encontram, numa terra que não lhes pertence e, em alguns casos, com pessoas que não os desejam ou não os compreendem, claustrofobia e solidão que apelam à recordação da sua terra natal.

Não se pode esquecer a dualidade da peça, pois tem um lado de dentro e um lado de fora, um organizado e outro desorganizado, remetendo para um turbilhão da vida dos refugiados.



Fig. 54 - David  
Dançante, 4581, 2017.  
Roupa, 200 x 200 x  
150 cm. Évora.

Como é que estas memórias se materializam, o que resta destas pessoas quando partem e lhes é retirada a vida quando tentam procurar uma vida melhor?

A roupa, a memória dos que lá ficaram. Após a morte a roupa é toda acumulada e empilhada. Roupa empilhada, quando as pessoas deixam de respirar e o coração de bater. Surge um grande mausoléu de dois metros por dois metros e um metro e meio de altura, figura 54. A forma de mausoléu acentua o acumular de tempo e memórias. O empilhamento como forma cumulativa de memória e seu concentrador. Características dadas pela sua escala e textura. É a roupa, o objeto outrora animado, que sobrevive à morte do seu utilizador.



Fig. 55 - David Dançante, 4581, 2017. Roupa, 200 x 200 x 150 cm. Évora.



### 3. O mar, um cemitério de pessoas em busca de uma nova vida

#### 3.1 4581 (quatro mil quinhentos e oitenta e um)

Na jornada dos refugiados em busca de uma vida com melhores condições, deparam-se com um dos grandes obstáculos, que não são apenas muros, são outros muros. Campos aquáticos que desafiam a sua sobrevivência, onde jazem milhares de pessoas, o mar Mediterrâneo. Onde só em 2016 morreram 4581 migrantes. As águas de Lampedusa tornaram-se autênticos cemitérios em pleno mar Mediterrâneo, milhares de pessoas morrem todos os anos, até quando? Um mar de pessoas que perderam a vida em busca de uma vida melhor, em busca de uma Europa, que os abandona.

Os bonecos surgem da necessidade de materializar um dos conceitos base deste trabalho de projeto, dualidades. O carácter doce do boneco contrastante com o seu significado - migrantes mortos no mar Mediterrâneo. Representada a planta do mar Mediterrâneo, formada pelo empilhamento de 4561 bonecos, número dos refugiados mortos no mar em 2016. Percebida, esta planta, pela representação, em negativo, da “bota” da Itália, bem visível na figura 56.

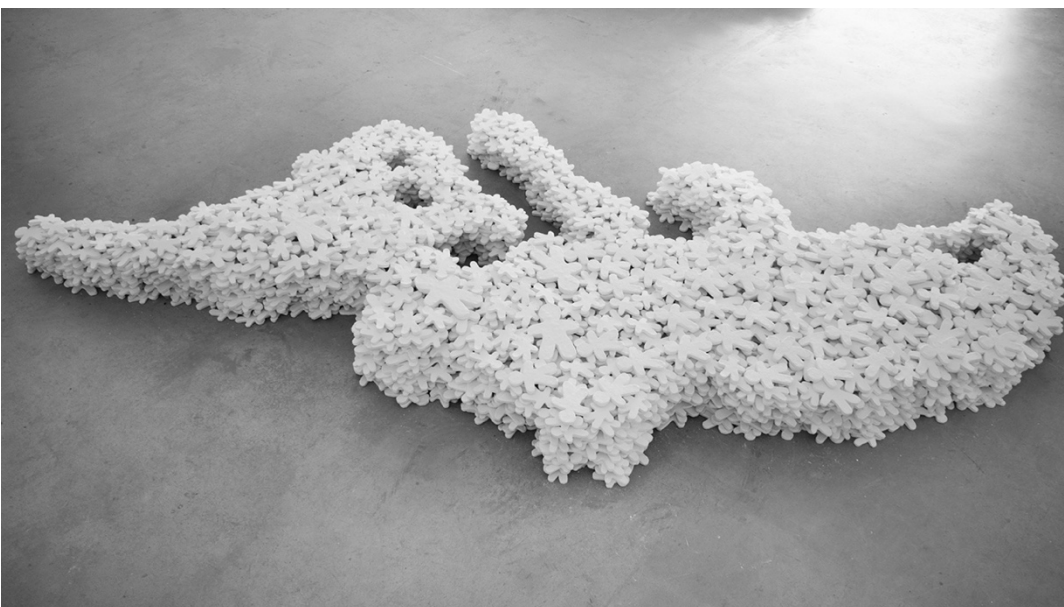


Fig. 56 - David Dançante, 4581, 2017. Gesso cerâmico, 300 x 30 x 310 cm. Évora.

O branco, cor simbolicamente associada à paz no mundo Ocidental, quer catalisar essa paz, quer alertar para a quantidade de pessoas que todos os anos morrem à entrada da Europa por via marítima.

A dualidade entre o boneco doce e o terrível significado, que neste contexto ele tem, é extrapolado para a planta do mar Mediterrâneo em negativo. Uma imensidão de bonecos em forma de pessoas jaz aos nossos pés quando estamos perante esta peça. Colocando o observador em reflexão sobre a fragilidade do mundo em que vivemos.

O ritmo e a repetição catalisados pelos bonecos remetem para o que acontece na travessia do Mediterrâneo. A igualdade entre os bonecos transparece a igualdade entre os povos que se dizem diferentes, mas que no fundo são iguais, pois não nos esqueçamos que eles são pessoas tal como nós.

### 3.2 O mar, uma barreira



Fig. 57 - David Dançante, 4581, 2017. Gesso cerâmico, caixas de pvc, 350 x 30 x 170 cm. Évora.

Os barcos são uma metáfora em caixas transparentes, em pilha. Simbolizam os naufrágios que acontecem sistematicamente, as caixas com água remetem para o lado do afogamento (figura 57). As caixas de PVC simbolizam as embarcações, que ilegalmente transportam migrantes. As vazias serão as que chegaram a bom porto, as que contém água ou água e bonecos, serão as que resultaram em mortes.

Esta é uma peça de continuidade, com ligação com a 4581. A transparência, agora aqui presente nesta peça, é tão importante perceber de onde vimos e para onde vamos, principalmente tentar perceber, por esta transparência, as pessoas que cruzam este mar e perceber o que as move.

Estas caixas catalisam a sua viagem bem ou malsucedida, com ou sem água... Um acumular de naufragos...

Fig. 58 - David  
Dançante, 4581, 2017.  
Gesso cerâmico, caixas  
de pvc, 350 x 30 x 170  
cm. Évora.



O ritmo e a repetição evidenciam o caráter repetido com que acontece a travessia do Mediterrâneo, quer seja dada pelos ritmos que as caixas de PVC imprimem à peça quer pela repetição dos bonecos (figura 58). A igualdade entre os bonecos transparece a igualdade entre os povos que se dizem diferentes.

#### 4. As novas barreiras contemporâneas

##### 4.1 As barreiras anti pessoas

A temática dos muros/barreiras volta à luz da ribalta. Muros novamente, não como muros, mas mais como barreira. Infelizmente associa-se o terrorismo à migração e atualmente constroem-se gigantescos muros para impedir a migração. Assiste-se recentemente a outras construções de muros para as quais ainda não se está totalmente desperto, as barreiras de pinos de betão/metal ou cubos de pedra e barreiras de betão. Serão estes os verdadeiros novos muros da Europa? São estes os novos muros contemporâneos?

Nas ruas nascem cogumelos quadrados que nos tentam salvar... ou impedir... ou condicionar. Algo que irá mudar para sempre a forma como se veem as cidades e os países!



Fig. 59 - David Dançante, *Barreiras*, 2018. Gesso cerâmico, roupa, manta térmica (alumínio), 50 x 50 x 50 cm. Évora.

Estas barreiras criadas por paralelos, usados nas calçadas, são apenas um simples indício daquilo que acontece por toda a Europa. São criadas todos os dias dezenas de barreiras símbolos de uma luta contra algo que não se sabe se existe. Estas barreiras fazem a ponte com a paz (figura 59). Querem ao mesmo tempo falar, pois, delas sai som. Talvez um dia falem.

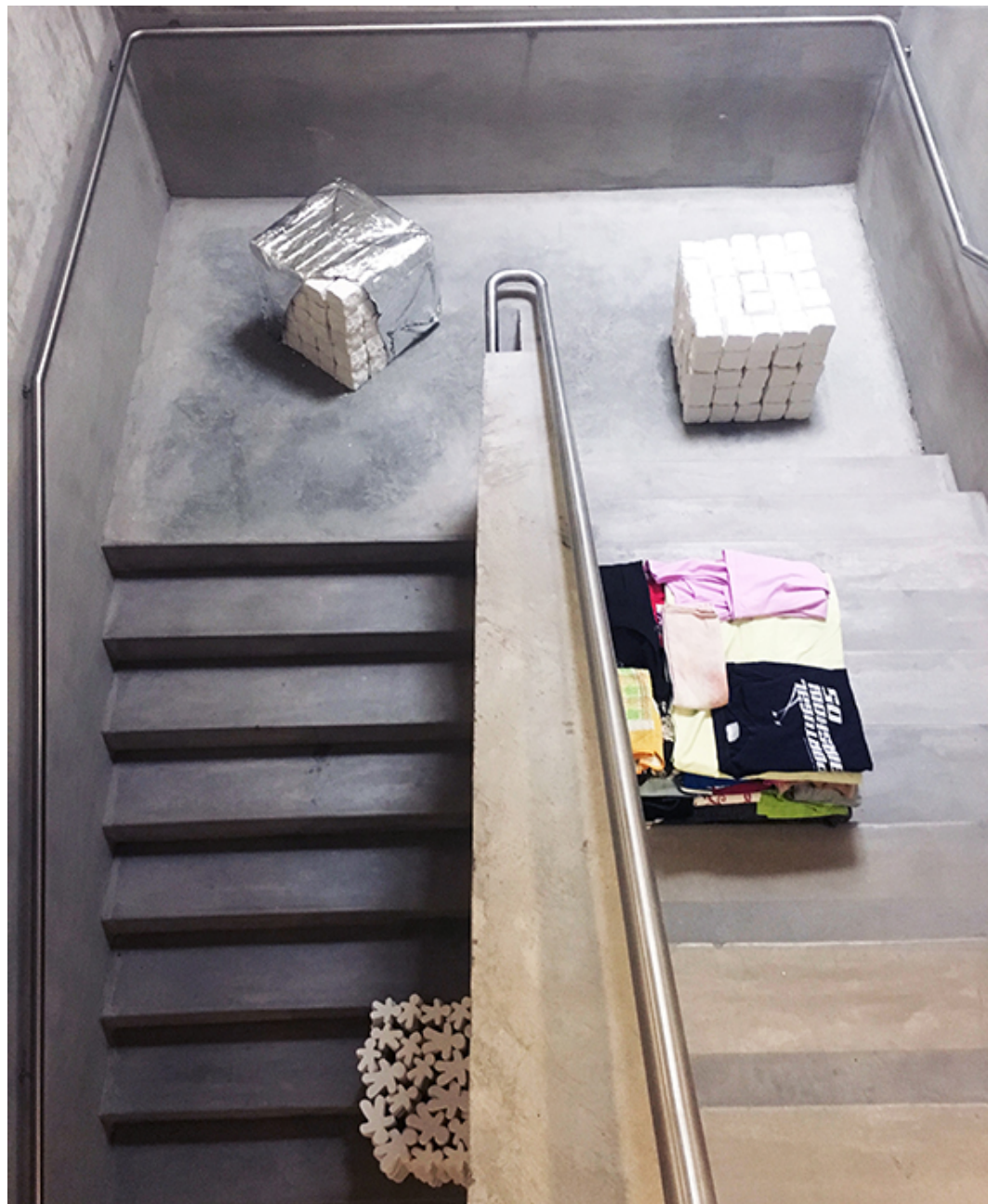


Fig. 60 - David Dançante, *Barreiras*, 2018. Gesso cerâmico, roupa, manta térmica (alumínio), 50 x 50 x 50 cm. Évora.

Barreiras que tentam impedir passagem, que são encaradas como bons ventos e que devolvem a cidade às pessoas. No entanto escondem o verdadeiro significado, barreiras antiterroristas que refletem bem o pensamento dos europeus sobre esta nova guerra. A dualidade concentra-se na cor branca dos blocos e na sua constituição – pedras da calçada, por analogia é aquilo que colocamos nas nossas ruas, em Portugal.

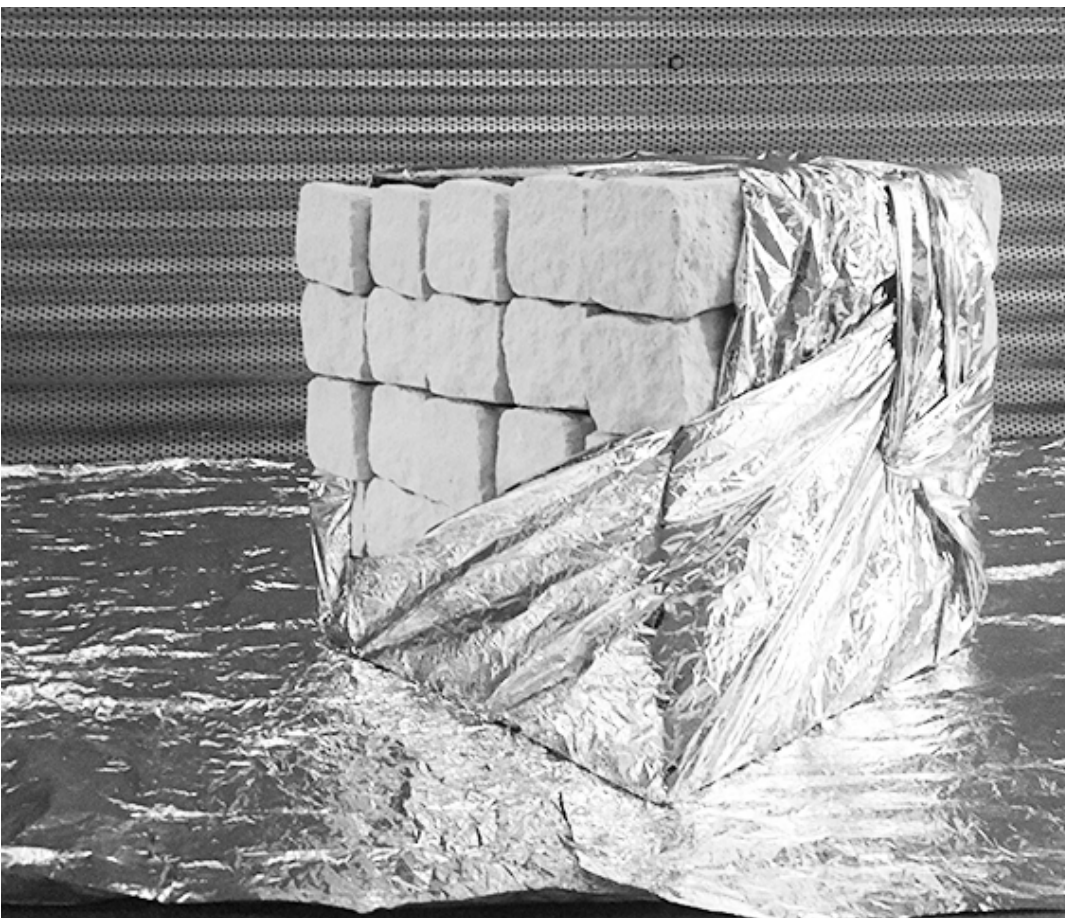


Fig. 61 - David Dançante, *Barreiras*, 2018. Gesso cerâmico, roupa, manta térmica (alumínio), 50 x 50 x 50 cm. Évora.

As mantas térmicas refletem aquilo que fica destas pessoas ao chegarem à Europa por via marítima, que os agasalham. Estas mantas agasalham os blocos, mas não os ocultam por completo. Ilustram o contraste entre os materiais, gesso e alumínio, observe-se a figura 61. As mantas térmicas criam uma nova atmosfera, uma atmosfera por onde podemos caminhar (figura 62), numa passadeira de alumínio. Passadeira que pode ser percorrida pelo observador e que o faz mudar o chão e a perceção do chão que pisa.

Os bonecos de bolacha, ou gengibre, que deliciosamente degustamos em épocas festivas, retratam os milhares de mortos no mar Mediterrâneo e que agora aqui formam um bloco que impede/condiciona a passagem. Assim como a roupa, que forma um bloco concentrador de memórias (figura 60).

Tudo é abafado, ou exagerado, pelo som que vem dos blocos. Som, quase impercetível, de bonecos em afogamento que faz com que o observador da instalação mergulhe noutra dimensão. O Som carrega o peso do afogamento dos bonecos, apesar de abstrato.



Fig. 62 - David Dançante, *Barreiras*, 2018. Gesso cerâmico, roupa, manta térmica (alumínio), 50 x 50 x 50 cm. Évora.



5. Do 3D ao 2D

5.1 We are people like you



Fig. 63 - David Dançante, *We are people like you*, 2018. Serigrafia sobre papel, 55 x 70 cm. Évora.

*We are people like you*, é um trabalho que tem por base uma investigação sobre as dualidades que existem entre povos. Povos que sofrem com a ocidentalização da sua cultura. Povos para os quais alguns ocidentais olham como se fossem invasores, mas que no fundo são pessoas como nós. Mulheres, crianças e homens iguais aos homens, mulheres e crianças ocidentais que lhes fecham a porta (figura 64 e 65).

A dualidade atual que lhes foi imposta por uma desordem do Ocidente. Espelhada em aspetos onde podemos observar uma vida e uma vivência semelhante à dos ocidentais. Pretende-se que seja despertado no observador um sentimento de cumplicidade para com estas pessoas que tem vidas em tudo iguais às nossas, ocidentais. O observador é convidado a entrar numa cumplicidade entre vários povos. O som é usado como elo de ligação entre o observador e as imagens, numa repetição da expressão, nós somos pessoas iguais a vocês.



Fig. 64 - David Dançante, *We are people like you*, 2018. Serigrafia sobre papel, 70 x 100 cm. Évora.



Fig. 65 - David Dançante, *We are people like you*, 2018. Serigrafia sobre papel, gesso cerâmico, Manta térmica (alumínio). Évora.

## 6. A exposição

### 6.1 *Arte, política e migração*

A exposição não quer ser um ponto final neste trabalho, mas sim um ponto de situação, um resumo das obras que foram desenvolvidas até aqui. Uma síntese da produção e uma charneira para uma nova perspetiva do trabalho, quem sabe um novo rumo.

Algumas destas peças vão sofrer adaptações, como é o caso da obra *Barreiras*, esta vai entrar em diálogo com a escultura de roupa em forma de mausoléu. Os cubos de gessos são construir, também, um mausoléu. Ambas as obras entram em diálogo não apenas pela forma, mas também pelo som de batimentos cardíacos e de respiração (figura 66). Contudo, e para que a memória ainda se mantenha, a forma de bloco de pedra que impede a passagem ainda vai continuar a existir. Dois blocos vão estar à entrada da sala 6, condicionando a entrada, também vão ser acompanhados da presença das mantas térmicas. Outra escultura que também terá uma adaptação é a *4581*, ilustrada da figura 57.<sup>76</sup>

Vão ser apresentadas duas peças que foram, entretanto, desenvolvidas. Uma no seguimento da roupa, do mausoléu, que se cruza com e obra *We are people like you*, roupa suspensa, inanimada, mas que surge em pose de utilização, como se num roupeiro estivesse pronta a ser utilizada. Esta escultura tem colunas de som que se cruzam com apenas uma expressão, *We are people like you* (figura 67). A outra obra espelha a influência de dois autores, são eles Stanley Kubrick (Manhattan, 1928-1999) e Ivan Pavlov. Kubrick contribui com a influência de *Laranja Mecânica* e o tratamento Ludovico<sup>77</sup>. No filme a personagem Alex é sujeito a uma terapia com a intenção de o curar do seu desejo de violência. Exposto a imagens de horror e violência é sujeito àquilo a que Pavlov teorizou de comportamentalismo. Estímulos visuais com o objetivo de alterar o comportamento. Assim Alex sujeita-se a um tratamento para evitar o seu comportamento violento, tornando-se numa marioneta do governo. A peça que desenvolvo é influenciada neste choque de imagens e de

---

<sup>76</sup> A obra 4581 foi adquirida pela Câmara Municipal de Loures aquando da Bienal de Arte Jovem em 2017, vencedora do primeiro prémio.

<sup>77</sup> sugere-se a visualização do excerto do filme no link <https://www.youtube.com/watch?v=8Um80EOee0Y>.

som, mostrando, por vários ecrãs, ao observador silhuetas de pessoas acompanhadas de um som quase ensurdecedor repetindo *We are people like you* (figura 68). «Assim o comportamentalismo manifesta-se numa lógica de condicionante do comportamento humano, os behavioristas consideram que a aprendizagem e o desenvolvimento humano derivam de pressupostos inerentes ao condicionamento (estímulo – resposta; consequências contingentes ao comportamento).»<sup>78</sup>

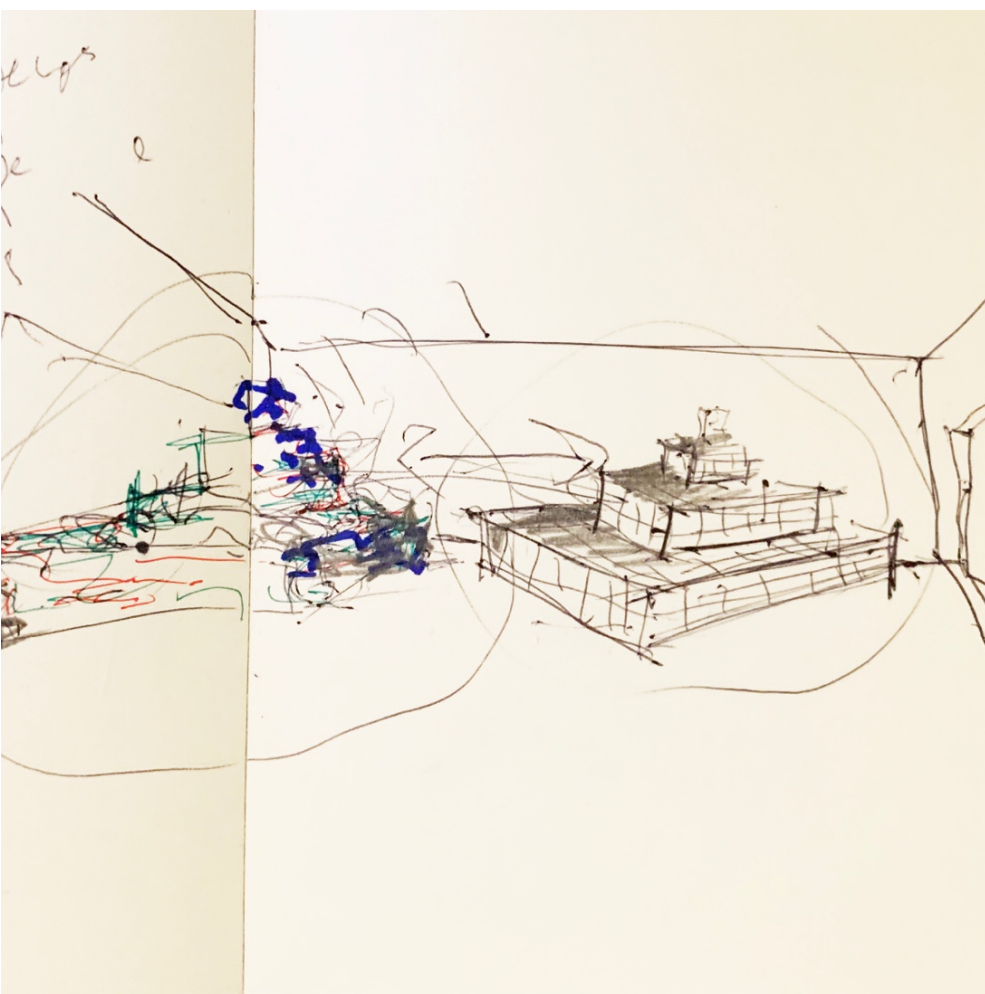


Fig. 66 - David Dançante, estudo para adaptação da peça *Barreiras*, 2018. Lápis e caneta sobre papel. Évora.

---

<sup>78</sup> Conforme apontamentos da unidade curricular de psicologia da educação artística lecionada a 22/10/2018 por Paulo Nogueira, no Mestrado em Ensino das Artes Visuais 3º Ciclo e Ensino Secundário da Universidade do Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação.

Fig. 67 - David Dançante, *We are people like you*, estudo, 2018, Lápis e caneta sobre papel. Évora.



Fig. 68 - David Dançante, *We are people like you*, estudo, 2018. Lápis e caneta sobre papel. Évora.



Propõe-se que a exposição seja realizada no espaço da antiga fábrica dos Leões, no edifício de Artes Visuais, devido à corelação entre as obras e porque foram pensadas para esse espaço. As peças:

- *Novos muros da Europa*, figura 47 – sala 5
- *Novos muros da Europa*, figura 50 – patamar de acesso ao segundo piso das escadas centrais
- 4581, figura 54 – sala 1
- 4581, figura 56 – sala 5
- *We are people like you*, figura 63, 64, 65 – sala 5
- Adaptação da peça 4581, figura 57 – sala 5
- Adaptação da obra *Barreiras*, figura 66 – Sala 1
- Figura 67 – sala 6
- Figura 68 – laboratório de som

As esculturas estarão divididas por vários espaços do edifício, que vão desde a sala 1, sala 5, patamar de acesso ao segundo piso das escadas centrais, laboratório de som, corredor principal na entrada da sala 6 até à sala 6. Deve ser também este o percurso a ser efetuado para visitar esta exposição efémera.

## Considerações finais

A arte, no passado, foi muitas vezes instrumentalizada ao serviço do poder. Nesse sentido podemos considerar que a arte deve transmitir ao observador um sentimento de tomada de posição, tornando-o consciente de algo, no caso da arte social. A arte e os objetos artísticos são símbolos de poder desde o império egípcio até à atualidade. Tanto imperadores como governantes ou até membros da igreja fizeram-se representar em esculturas e pinturas, desde o auge da vida até à morte. Ao longo da história artistas foram financiados por nobres e pelo clero para os imortalizar, para representarem os seus hábitos e costumes. A arte está também relacionada com a propaganda política dos regimes fascistas e comunistas (e não só), mas estes dois tipos de políticas usam bastante a propaganda via arte. Arte e política juntos, muito por dependência no início, desde a antiguidade que a arte relata as sociedades até à atualidade onde regista as inquietações das sociedades e dos próprios artistas.

Contudo executar por encomenda, por vezes, pode ser limitador do ato criativo. A arte liberta-se do mecenato no século XVIII, por exemplo Francisco Goya (Fuendetodos, 1746-1828) que representa a violência da ocupação napoleónica e a resistência espanhola no quadro *El tres de Mayo de 1808*. Vincent van Gogh (Zundert, 1853-1890) presta homenagem aos camponeses da Holanda retratados na sua vida miserável. Pablo Picasso (Málaga, 1881-1973) representa o bombardeamento de *Guernica*. São já estes alguns artistas que revelam a desvinculação da arte em relação aos poderes políticos e também religiosos. A arte deixa de estar subjugada a estes domínios passando a poder questioná-los.

Ao romper essas barreiras de registo a arte pode passar a questionar as inquietações da sociedade e a refletir sobre ela. Tornando-se a obra de difícil descodificação à primeira, puxando o observador para o exercício reflexivo da carga conceptual que a obra carrega.

«A afirmação de que toda a arte é política, apoia-se no contexto de produção e inserção da obra como um agente definidor de experiência estética.»<sup>79</sup> Este

---

<sup>79</sup> POLICARPO, Clayton – *A arte e política como um campo de incertezas*. [em linha]. [São Paulo]: Trans objeto. [consult. 8 Nov. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://transobjeto.wordpress.com/2016/09/16/a-arte-e-politica/>>.



conceito não deixa de ser verdade, mas é muito limitador, pois ainda olha para a arte como instrumento ao serviço do poder político. Hoje o que se assiste é a uma reconfiguração do sensível, a partir das experiências de cada um. Não se consegue antecipar o efeito de uma obra artística no público. As interpretações e significados são tão abertos que se torna uma tarefa árdua.

O historiador e crítico de arte Hal Foster, a partir do debate teórico da *Arte Política*, nos anos 80, reitera a necessidade de uma prática que exceda as pretensões de benefícios e recodificação do capital, uma arte com política, que designa de arte após moderna crítica ou de resistência, que intervenha diretamente no âmbito da cultura, entendida como lugar de conflito e de contestação. Repare-se no que aconteceu na abertura da 32ª bienal de São Paulo, onde os artistas se representaram vestidos de preto contra o governo interino de Michel Temer. Nesta edição os artistas enfatizaram questões atuais, nas suas obras, como o aquecimento global, a extinção de espécies, a perda da diversidade biológica e cultural, a instabilidade económica e política, as políticas de migração e xenofobia.

A Arte Política é, na verdade, uma variante da Arte Conceptual, os seus pressupostos são os mesmos, apenas com o acrescento da arte de intervenção ou de contestação, de denúncia ou ativista, assim pode-se considerar que a Arte Política é em tudo conceptual. Chantal Mouffe afirma que «não se pode distinguir entre Arte Política e arte não política, porque todas as formas de práticas artísticas ou contribuem para a reprodução de um sentido comum dado – e nesse sentido são políticas –, ou contribuem para a sua desconstrução crítica. Todas as formas de arte têm uma dimensão política.»<sup>80</sup>

No texto, *Por um conceito do político na Arte Contemporânea*, Fabíola Tasca cita Hal Foster mencionando a

arte que procura produzir um conceito do político relevante para a nossa realidade presente. Foster (...) distingue entre arte política que, fechada dentro de um código retórico, reproduz representações ideológicas, de uma arte com uma política que seria antes aquela atenta para o condicionamento estrutural do pensamento, ou seja, atenta para o que nos é possível pensar em função da nossa situação como sujeitos históricos.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> MOUFFE, Chantal – *Prácticas Artísticas Y Democracia Agonística*. p. 26.

<sup>81</sup> TASCAS, Fabíola – *Arte e política: fracasso exemplar*. [em linha]. Revista Concinnitas. [consult. 8 Nov. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/12457>>.

Os artistas políticos abriram novas áreas de consideração e reflexão para a sociedade. As práticas artísticas contemporâneas têm mergulhado nestas e noutras inquietações do mundo do aqui e agora. A arte conecta-se com o real ensaiando produções poéticas que nos fazem acreditar que um futuro se desenha a muitas e variadas mãos. Considerando a complexidade dos processos de criação participativos, a várias vozes, com avanços e retrocessos constantes, os desafios prendem-se com a construção de renovadas formas de fazer e ser. O teórico Anthony Downey no livro *Art and politics now*, introduz-nos a ideia de cada vez mais os artistas vão ocupando diferentes locais na sociedade, desde curadores, escritores, investigadores ou mesmo educadores. E como ativistas políticos, trabalhando em determinados campos sociais e políticos. Este mesmo teórico afirma, para que a arte não se submeta a uma política, que a arte deve manter os seus poderes críticos em relação à política adotando posições radicais dentro da sociedade e abster-se de usar termos da retórica política. O mesmo autor afirma que também estamos perante o surgimento de um novo público, um interlocutor ativo, em vez de um mero observador de uma obra de arte. Por isso a estratégia dos artistas com temas sociais transforma não só as suas práticas, mas também o observador que passa para uma posição central das práticas artísticas. Neste campo o livro *Living as form: socially engaged art from 1991-2011* de Nato Thompson, também se encontra a ideia de expandir os pontos de vista do público, este deve parar, pensar, aprender e agir.

Como se referiu desde o início, esta nomenclatura de Arte Política fundia-se com a Arte Contemporânea, os seus pressupostos são em tudo semelhantes. Esta ganha autonomia após a arte se libertar da clausura do poder e passar a questionar esse poder. A Arte Contemporânea, para Anthony Downey, é uma forma de prática social, onde apesar dos artistas usarem os princípios do ativismo existe uma distinção entre arte e ativismo uma vez que a arte nem sempre tem qualquer ambição de provocar mudança. Assim, como se previa, não se chega a nenhuma definição clara de Arte Política, também não era de todo esse o objetivo. Podemos considerar que estamos perante uma Arte Contemporânea de natureza política que usa várias táticas e estratégias que perturba, reinventa e reescreve o sentido político. Procurou-se mostrar como esta arte pode contribuir para a formação e opinião, mas principalmente, contribuir para o questionamento de como se está a viver na

atualidade, como são os casos das políticas de migração. Sendo este o tema principal deste trabalho de projeto, onde se pretende sempre questionar a forma como, tanto a Europa no geral, como os próprios habitantes deste espaço europeu encaram esta questão da migração de pessoas que por motivos alheios à sua vontade são obrigados a deixar as suas casas para procurar uma vida melhor.

Fica também a questão para estes artistas que foram aqui convocados se se enquadram nesta visão de artistas políticos, ou ativistas? Ou mesmo direcionando a questão para mim. Principalmente penso que esta questão não deve ser assim tão catalogadora, pois o que me seduz a mim, suponho que também a estes artistas, é o questionamento de uma sociedade, questionamento de decisões que influenciam a vida de milhares de pessoas. Principalmente em questões tão simples, como é o exemplo de Francis Alÿs, numa barreira que não existindo, hoje ainda se sente a sua existência. Refiro-me a questões simples, ou melhor a aspetos subtis, como é a obra de Alÿs, que com pequenos gestos questiona, coloca em jogo, e jogando com estes gestos coloca a nu algumas convicções sensíveis da sociedade. São estas pequenas ações, reflexões e considerações que se tornam enormes no pensamento e muitas vezes na prática artística. Contudo penso, como Alÿs refere, que não podemos cair no erro de tornar algo belo em político, mas sim tornar algo político em belo.

## Bibliografia

### Monografias:

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Arte e infinitude*. Lisboa: coedição Serralves e Relógio d'água editores, 2018. 444p. ISBN 978-989-641-887-8.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Pedro Cabrita Reis: o que resta de um sopro há muito extinto*. Lisboa: Caminho, 2006. ISBN 972-21-1716-5.

AZEVEDO, Correia – *Enciclopédia da arte portuguesa*. Porto, 1976. 1º Volume, Arquitectura.

BATCHELOR, David – *Minimalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2000. 80p. ISBN 972-23-2479-9.

BENJAMIN, Walter – *Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas, Vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 2017. 346p. ISBN 978-85-1135-839-1.

BOURRIAUD, Nicolas – *Postproduction: culture as screenplay: How Art Reprograms The World*. London: Lukas and Sternberg, 2005. 96p. ISBN 978-09-7456-889-8.

CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1998. 122p. ISBN 978-972-44-1690-8.

CRESPINO, Nuno (coord.) – *Arte, crítica, política*. Lisboa: Tinta-da-china, 2016. 269p. ISBN 978-989-671-329-4.

DELEUZE, Gilles – *Lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. 272p. ISBN 978-989-8327-10-9.

DOWNEY, Anthony – *Art and politics now*. London: Thames & Hudson, 2014. 240p. ISBN 978-0-500-29147-4.

EAGLETON, Terry – *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 327p. ISBN 978-85-378-0351-6.

FOSTER, Hal; KRAUS, ROSALIND; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin; JOSELIT, David – *Art since 1900: modernism antimodernismo posmodernism*. London: Thames & Hudson, 2016. 896p. ISBN 978-0-500-23953-7.

FRANÇA, José Augusto – *História da arte ocidental 1780-1980*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987. 455p.

FUSCO, Renato de – *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988. 375p.

GIL, José – *A arte como linguagem*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010. 58p. ISBN 978-989-641-202-9.

GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e metafenomenologia*, Lisboa: Relógio D'Água, 2005. 330p. ISBN 972-708-299-8.

GOLDSWORTHY, Andy – *Wall*. Escócia: Thames & Hudson, 2009. 92p. ISBN 978-0-500-01991-7.

GRIFFIN, Jonathan; HARPER, Paul; TRIGG, David; WILLIAMS, Eliza – *The twenty first century art book*. London: Phaidon. 303p. ISBN 978-0-7148-6739-7.

HEGYI, Lóránd, TODOLÍ, Vicente – *Pedro Cabrita Reis*. Milano: Charta/MuseumModerner Kunst Stiftung Wien/Museu Serralves, 1999. 257p. ISBN 88-8158-254-6.

HOCHMAN, Claudio – *Pássaro que voa: 50 histórias de vidas migrantes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2017. 108p. ISBN 978-972-24-1867-6.

HOLZWARTH, Hans (coord.); BUERGEL, Roger; CALLANHAN, William; LALLY, James; ROJAS, Carlos; SIGG, Uli – *Ai WeiWei*. Eslovénia: 2016. 599p. ISBN 978-3-8365-2649-4.

HOLZWARTH, Hans Werner (coord.) – *100 Contemporary artists*. China: Tachen, 2015. 694p. ISBN 978-3-8365-1491-0.

JANSON, Horst – *História da arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005. 824p. ISBN 972-31-0498-9.

JIMÉNEZ-BLANCO; María Dolores – *Campo Cerrado: Arte y poder en la posguerra española 1939 – 1953*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016. 398p. ISBN 978-84-8026-537-9.

KELLEIN, Thomas – *Fluxus*. London: Thames & Hudson, 1995. 142p. ISBN 0-500-97422-5.

MATTA-CLARK, Gordon – *Splitting, cutting, writing, drawing, eating... Clark*. Lisboa: Culturgest, 2017. 220p. ISBN 978-972-739-348-0.

MARZONA, Daniel – *Minimal art*. Köln: Tachen, 2005. 94p. ISBN 3-8228-4214-1.

MEYER, James – *Minimalism*. New York: Phaidon, 2011. 199p. ISBN 978-0-7148-5653-7.

MOUFFE, Chantal – *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Servei de publicacions de la UAB, 2007. 72p. ISBN 9788449024924.

MOURA, Leonel – *Impossibilité = Impossibilidade*. Villeurbanne: Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, 1995. 160p. ISBN 2-905985-17-8.

RANCIÈRE, Jacques – *Estética e política a partir do sensível*. Porto: Dafne editora, 2010. 98p. ISBN 978-989-8217-09-7. Página 79.

SAID, Edward W. – *Orientalismo*. Lisboa: Livros Cotovia, 2004. 457p. ISBN 972-795-070-1.

TARANTINO, Michael; VELEZ, Vera; PRESCOTT, David; HARTNACK, Victoria – *Pedro Cabrita Reis*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, Lisboa: Ministério da Cultura, Porto: Fundação de Serralves, 2003. 301p. ISBN 972-739-115-X; 972-97443-2-7.

SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. Barcarena: Presença, 2005. 195p. ISBN 972-23-3336-4.

SILVA, Maria Margarida – *Arte e poder*. Lisboa: Chiado editora, 2017. 101p. ISBN 978-989-52-0589-9.

THOMPSON, Nato – *Living as form: socially engaged art from 1991-2011*. Cambridge: The MIT Press, 2012. 259p. ISBN 978-0-262-01734-3.

VIDAL, Carlos – *Democracia e livre iniciativa*. Lisboa: Fenda Edições, 1996. 308p. ISBN 978-972-9184-36-9.

WADI, Shahd – *Corpos na trouxa: histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestianas no exílio*. Lisboa: Livros Cotovia, 2017. 262p. ISBN 978-972-40-7084-1.

WALTER, Ingo F. – *Arte do século XX: pintura escultura novos media fotografia*. China: Tachen, 2012. 840p. ISBN 978-3-83654207-4.

WOOD, Paul – *Arte conceptual: movimentos de arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 2002. 80p. ISBN 972-23-2843-3.

Periódicos:

LEWITT, Sol – *Paragraphs on conceptual art*. New York: *Artforum* Vol.5, no. 10. Summer 1967.

URL's:

ALÿS, Francis – *Sometimes Making Something Leads to Nothing* [em linha]. [Cidade do México]. [consult. 29 Nov. 2017]. Disponível em WWW.<<http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>>.

ARTNET – *Andy Goldsworthy* [em linha]. [Alemanha] [consult. 19 Nov. 2017]. Disponível em: WWW:<<http://www.artnet.com/artists/andy-goldsworthy/biography>>.

ATTIA, Kader – *Biography* [em linha]. [França]. [consult. 29 Nov. 2017]. Disponível em WWW.<<http://kaderattia.de/biography/>>.

BECATTINI, Natália – *10 muros que dividem nosso mundo* [em linha]. [Belo Horizonte]. [consult. 22 Set. 2018]. Disponível em WWW.<<https://www.360meridianos.com/2015/07/muros-que-dividem-nosso-mundo.html>>.

BINGHAM, Juliet – *The Unilever Series: Ai WeiWei: Sunflower Seeds* [em linha]. [Londres]: Tate [consult. 29 Out. 2017]. Disponível em WWW.<<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>>.

CAMARA, Tv – *Exposição Mitologias e Fábulas, do artista sírio Zahed Taj-Eddin* [em linha]. [Brasil]. [consult. 18 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/ENCONTRO-COM-O-ARTISTA/493418-EXPOSICAO-MITOLOGIAS-E-FABULAS,-DO-ARTISTA-SIRIO-ZAHED-TAJ-EDDIN.html>>.



CARRASCO, Tiago e HENRIQUES, João – *O sírio que deixou de ser único* [Porto]: Jornal Público. [consult. 18 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.publico.pt/2017/03/12/culturaipsilon/noticia/o-sirio-que-deixou-de-ser-unico-1764656>>.

CARRILHO, Jonathan Farias – *Teresa Margolles: arte, memória e violência* [em linha]. [consult. 22 Set. 2018]. Disponível em WWW:<<https://medium.com/@jonathanfariascarrillo/teresa-margolles-arte-memoria-violencia-fbe846679f17>>.

CENTER, Storm King Art – *Andy Goldsworthy* [em linha]. [New Windsor NY]. [consult. 22 Set. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://stormking.org/artist/andy-goldsworthy/>>.

CHIANESE, Robert Louis – *Storm King Running Wall, Some Earth art uses natural materials while still showcasing the artist* [em linha]. [Ithaca]: American Scientist [consult. 22 Set. 2018]. Disponível em WWW:<<https://www.americanscientist.org/article/storm-king-running-wall>>.

COELHO, Alexandra Prado – *Ai Weiwei não é um, são milhões* [em linha]. [Porto]: Jornal Público. [consult. 16 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.publico.pt/2010/12/02/culturaipsilon/noticia/ai-weiwei-nao-e-um-sao-milhoes-270590>>.

COIMBRA, Sérgio H. – *Como era a Síria antes da guerra* [Em linha]. [Lisboa]: Volta ao mundo, 2018. [consult. 23 Abr. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.voltaaomundo.pt/2018/03/07/reportagem-especial-como-era-a-siria-antes-da-guerra/>>.

CONTACT, Uap – *Ai Weiwei Arch: Good Fences Make Good Neighbors* [em linha]. [Nova Iorque]. [consult. 17 Out. 2017]. Disponível em WWW:<<https://www.uapcompany.com/studio/aiweiwei-good-fences-make-good-neighbors-arch>>.

COTTER, Holland – *Thoughtful Wanderings of a Man With a Can* [em linha]. [Nova Iorque]: The New York Times. [consult. 29 Out. 2017]. Disponível em WWW:<<http://www.nytimes.com/2007/03/13/arts/design/13chan.html>>.

DALCOL, Francisco – *Relações entre arte e política* [em linha]. Almanaque Literário. [consult. 8 Nov. 2018]. Disponível em: WWW:<<http://mosqueteirasliterarias.comunidades.net/relacoes-entre-a-arte-e-a-politica>>.

DIAS, João de Almeida – *Os novos muros da Europa* [em linha]. [Lisboa]: Jornal Observador, 29 Agosto 2015. [consult. 21 Set. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://observador.pt/especiais/os-novos-muros-da-europa/>>.

*Dicionário infopédia da língua Portuguesa – Muro* [em linha]. [Porto]: Porto Editora, 2003-2018. [consult. 21 Set. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/muro>>.

*Dicionário infopédia da língua Portuguesa – Fluxus* [em linha]. [Porto]: Porto Editora, 2003-2018. [consult. 12 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<[https://www.infopedia.pt/\\$fluxus](https://www.infopedia.pt/$fluxus)>.

ENCONTRAR+SE – *Pedro Cabrita Reis* [em linha]. [Porto]: Encontrar-se. [consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em: WWW:<[http://www.frasesparaquem.pt/downloads/cv\\_pedrocabritareis.pdf](http://www.frasesparaquem.pt/downloads/cv_pedrocabritareis.pdf)>.

FARAGO, Jason – *Artista chinês Ai Weiwei constrói barreiras por toda Nova York* [em linha]. [Rio Grande do Sul]: Rede Gaúcha SAT. [consult. 17 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2017/10/artista-chines-ai-weiwei-constroi-barreiras-por-toda-nova-york-cj94fsyyx07lg01ol1k3tkofp.html>>.

GARZON, Martha – *Contemporary Art* [em linha]. [Deland]. [consult. 22 Set. 2018]. Disponível em:

WWW:<[http://www.marthagarzon.com/contemporary\\_art/2011/08/frontera-by-teresa-margolles/](http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/08/frontera-by-teresa-margolles/)>.

GALERIA22 – *Ai Weiwei: Good Fences Make Good Neighbors ocupa Nova York* [em linha]. [São Paulo]. [consult. 17 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<http://galeria22.com/httpwww-touchofclass-com-brindex-php20171017ai-weiwei-good-fences-make-good-neighbors-ocupa-nova-york/>>.

GUERRA, Sílvia – *Christian Boltanski Monumenta 10 - Personnes* [em linha]. [Lisboa]: Arte Capital. [consult. 28 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<http://www.artecapital.net/exposicao-265-christian-boltanski-monumenta-10-personnes>>.

HYPENESS – *Artista sírio pinta líderes globais como refugiados* [em linha]. [consult. 18 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.hypeness.com.br/2017/06/artista-sirio-pinta-lideres-globais-como-refugiados/>>.

HUFFAKER, Sandy – *A barreira invisível* [em linha]. [Porto]: Jornal P3 Público, 12 de Abril 2016. [consult. 22 Set. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.publico.pt/2016/04/12/p3/fotogaleria/a-barreira-invisivel-385757>>.

KAAF, Ali – *Ali Kaaf* [em linha]. [Berlim]. [consult. 18 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://alikaaf.com/about/>>.

KRAUSS, Rosalind – *A escultura no campo ampliado* [em linha]. [Rio de Janeiro]: Monoskop. [consult. 28 Mar. 2019]. Disponível em: WWW:<[https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf)>.

LIMA, Gustavo – *Exposição Mitologias e Fábulas, do artista sírio Zahed Taj-Eddin* [em linha]. [Brasília]: Câmara dos deputados, TV Câmara. [consult. 18 Out. 2018]. Disponível em WWW:<<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/ENCONTRO-COM->

O-ARTISTA/493418-EXPOSICAO-MITOLOGIAS-E-FABULAS,-DO-ARTISTA-SIRIO-ZAHED-TAJ-EDDIN.html>.

LUSA – *Dois terços dos quase 7800 migrantes mortos em 2016 morreram no Mediterrâneo* [em linha]. [Porto]: Jornal Público. [consult. 13 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.publico.pt/2017/03/17/mundo/noticia/dois-tercos-dos-quase-7800-migrantes-mortos-em-2016-morreram-no-mediterraneo-1765572>>.

MADREMEDIA Afp – *Mais de 20 milhões de pessoas deslocadas por ano devido às alterações climáticas* [em linha]. [Lisboa]: 24 Sapo. [consult. 13 Out. 2018]. Disponível em WWW.<<https://24.sapo.pt/actualidade/artigos/mais-de-20-milhoes-de-pessoas-deslocadas-por-ano-devido-as-alteracoes-climaticas>>.

MOUREN, Marcos Linhares – *Arte e política: Relações e influências com reflexos na sociedade* [em linha]. [Brazil]: Blog Arte+Ciência: Inclusão. [consult. 8 Nov. 2018]. Disponível em WWW.<<http://blog.cienciasecognicao.org/?p=738>>.

MIRANDA, Rodrigo – *Ativismo Artístico, a arte como protesto político* [em linha]. [consult. 12 Out. 2018]. Disponível em WWW.<<https://coletivorepensado.wordpress.com/2013/07/23/ativismo-artistico-a-arte-como-protesto-politico/>>.

MOR CHAEPENTIER – *Teresa Margolles*. [em linha]. [Paris]. [consult. 26 Set. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.mor-charpentier.com/artist/teresa-margolles/>>.

NOGUEIRA, Angela – *Ai WeiWei: um artista cada vez mais conectado com as mudanças sociais* [em linha]. [Rio de Janeiro]: Viaje Arte. [consult. 16 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<http://viajearte.com.br/ai-weiwei-um-artista-cada-vez-mais-conectado-com-as-mudancas-sociais/>>.

PAIVA, Rui Pedro – *Um crânio feito de coletes salva-vidas para causar debate* [em linha]. [Porto]: Jornal Público. [consult. 13 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.publico.pt/2018/10/09/p3/fotogaleria/um-cranio-feito-de-coletes-salva-vidas-para-causar-debate-390429>>.

PERASSOLO, João – *A arte é mais política do que qualquer movimento político, diz Ai Weiwei* [em linha]. [São Paulo]: Jornal Folha de São Paulo. [consult. 10 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/10/a-arte-e-mais-politica-do-que-qualquer-movimento-politico-diz-ai-weiwei.shtml>>.

POLICARPO, Clayton – *A arte e política como um campo de incertezas*. [em linha]. [São Paulo]: Trans objeto. [consult. 8 Nov. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://transobjeto.wordpress.com/2016/09/16/a-arte-e-politica/>>.

PRESTES, Luísa – *Arte e política, arte política ou política da arte?* [em linha]. [Rio Grande do Sul]: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Arte Reflexões. [consult. 9 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/2015/11/13/arte-e-politica-arte-politica-ou-politica-da-arte/>>.

RTP – *Neorrealismo na arte portuguesa* [em linha]. [Lisboa]. [consult. 13 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<http://ensina.rtp.pt/artigo/neorrealismo-na-arte-portuguesa/>>.

SABOUR, Nizar – *Nizar Sabour* [em linha]. [Síria]. [consult. 18 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<http://www.nizarsabour.com/paintings.asp>>.

SANA – *Exposición de artes plásticas en Damasco* [em linha]. [Síria]. [consult. 18 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.sana.sy/es/?p=74128>>.

SHAHDA, Edward – *Edward Shahda* [em linha]. [Síria]. [consult. 18 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<http://www.edwardshahda.com/#new-page-44>>.

STORY, The Art – *Andy Goldsworthy* [em linha]. [Nava Iorque]. [consult. 22 Set. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.theartstory.org/artist-goldsworthy-andy.htm>>.

STORY, The Art – *Futurism* [em linha]. [Nava lorque]. [consult. 12 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<[https://www.theartstory.org/movement-futurism.htm#beginnings\\_header](https://www.theartstory.org/movement-futurism.htm#beginnings_header)>.

STORY, The Art – *Constructivism* [em linha]. [Nava lorque]. [consult. 12 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.theartstory.org/movement-constructivism.htm>>.

STORY, The Art – *Conceptual Art* [em linha]. [Nava lorque]. [consult. 5 Nov. 2017]. Disponível em: WWW:<<http://www.theartstory.org/movement-conceptual-art.ht>>.

TASCA, Fabíola – *Arte e política: fracasso exemplar*. [em linha]. Revista Concinnitas. [consult. 8 Nov. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/12457>>.

VIDAL, Carlos – *Revolução, emancipação, organização política, liderança: COMO SE DESLOCA UMA MONTANHA* [em linha]. 5dias. [consult. 7 Nov. 2017]. Disponível em: WWW:<<http://5dias.net/2010/01/18/revolucao-emancipacao-organizacao-politica-lideranca-como-se-desloca-uma-montanha/>>.

WALLACE, Douglas – *O Futurismo* [em linha]. [consult. 12 Out. 2018]. Disponível em: WWW:<<https://futurismobbd.blogspot.com/>>.

Multimédia:

WEIWEI , Ai – *Human Flow* [Documentário]. Arg. Chin-Chin Yap, Tim Finch, Boris Cheshirkov. Germany, USA, China, Palestine: 24 Media Production Company, AC Films, Ai Weiwei Studio, 2017. 1 filme (140 min.): color., son.

LOJKINE, Boris – *Hope* [Filme]. Arg. Boris Lojkine. França: Zadig Films, Silicone, Ink Production, 2014. 1 filme (86 min.): color., son.

Teses:

BRÁS, Rita Emanuela Rainho – *Falo arte, falo de político: entre o nós e o dispar*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes, 2011. Tese de mestrado.

MATOS, Sílvio – *O que resta da acção do corpo no processo criativo da media art. Análise da obra Osmose de Char Davies*. Évora: Universidade de Évora. Escola de artes, 2012. Tese de mestrado.

RIBEIRO, PEDRO – *Percurso pedonal de ligação entre o centro histórico de Évora e o Bairro da Malagueira: muro habitado*. Évora: Universidade de Évora. Escola de artes, 2013. 65 f. Tese de mestrado.

## Apêndice A – fotografias de processo das várias peças

Imagens do processo construtivo e criativo das várias peças que desenvolvi.

### Paisagem.



Fig. 1 – Desenho perfil paisagem, 2015. Desenho sobre papel. Évora.



Fig. 2 – Destruição da árvore, 2015. Galhos de árvores sobre papel. Évora.



O processo inicia-se com a desconstrução da árvore e com desenhos do perfil.

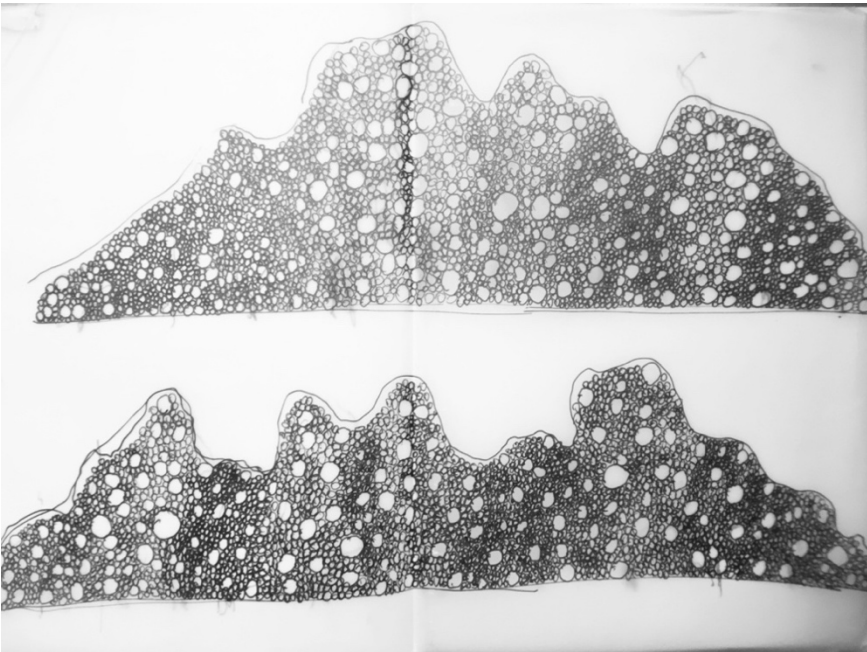


Fig. 3 – Desenho perfil paisagem, 2015. Caneta sobre papel vegetal. Évora.

Depressa chegamos à lenha e ao primeiro ensaio de perfil de paisagem.



Fig. 4 – Estudos perfil paisagem, 2015. Madeira. Évora.

Podemos ver os primeiros ensaios.



Fig. 5 – Estudos perfil paisagem, 2015. Madeira. Évora.

De notar o interesse sobre a memória e o que resta das obras.



Fig. 6 – Estudos perfil paisagem, 2015. Madeira. Évora.



Fig. 7 – Detalhe do perfil de paisagem, 2016. Madeira. Évora.



Fig. 8 – Detalhe do perfil de paisagem, 2016. Madeira. Évora.

## Novos muros da Europa.



Fig. 9 – Moldes para as réplicas das pedras de mármore, 2016. Silicone e gesso cerâmico. Évora.

Este processo inicia-se com os moldes de três tipos de peras que foram reproduzidos em gesso.



Fig. 10 – Peças em secagem, 2016. Gesso cerâmico. Évora.

Constatamos as primeiras tentativas de construir o muro e a sua orientação.

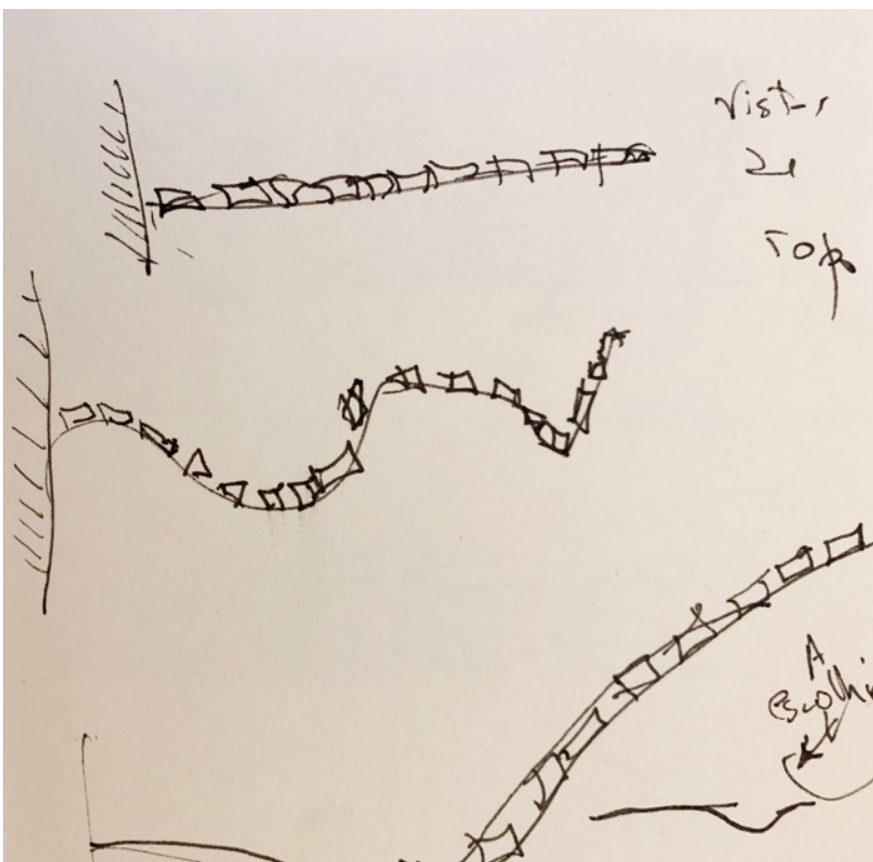


Fig. 11 – Desenhos para a forma do muro, 2016. Caneta sobre papel. Évora.



Fig. 12 – Estudos para a forma do muro, 2016. Gesso cerâmico. Évora.

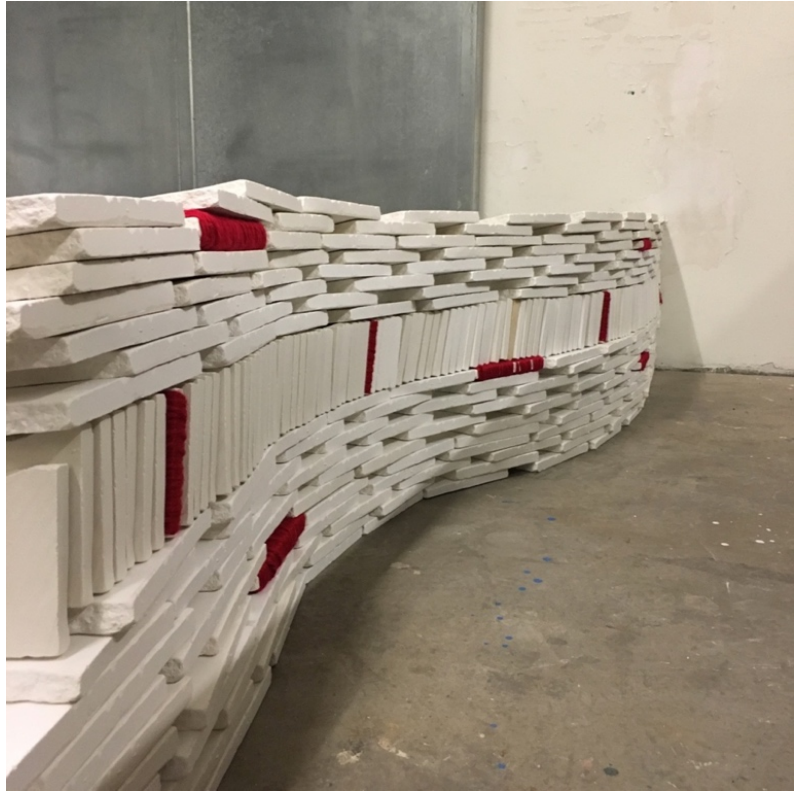


Fig. 13 – Estudos para a forma do muro, 2016. Gesso cerâmico e lã. Évora.



Fig. 14 – Estudos para a forma do muro, 2016. Gesso cerâmico e lã. Évora.



Fig. 15 – Muro,  
2016. Gesso  
cerâmico e lã. Évora.

Estes são esboços para a peça que dariam origem ao arame farpado com lã.

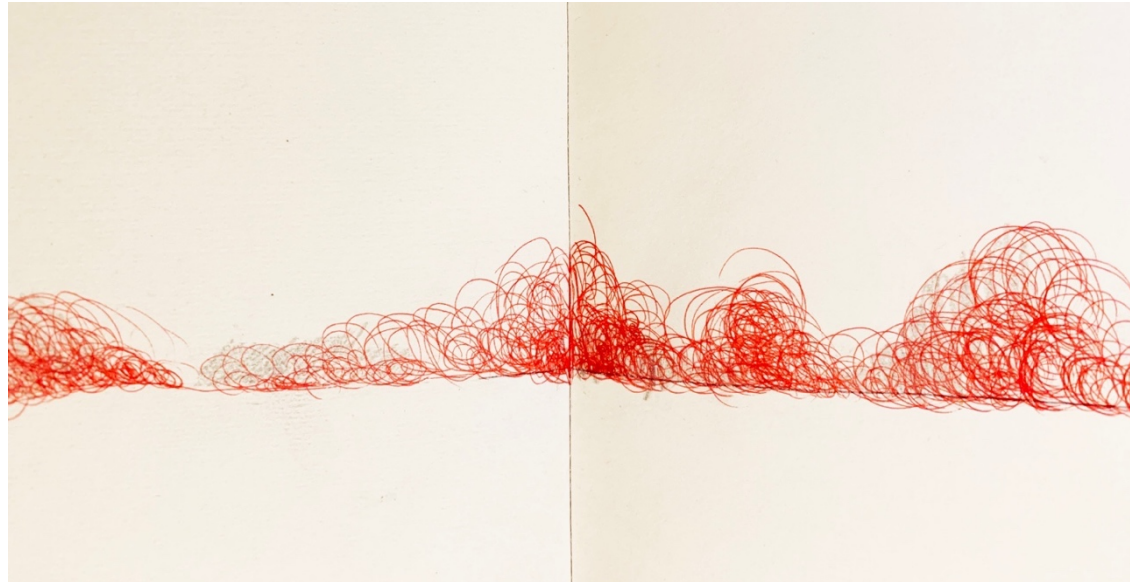


Fig. 16 – Estudo arame para peça de farpado e lã, 2016. Caneta sobre papel. Évora.

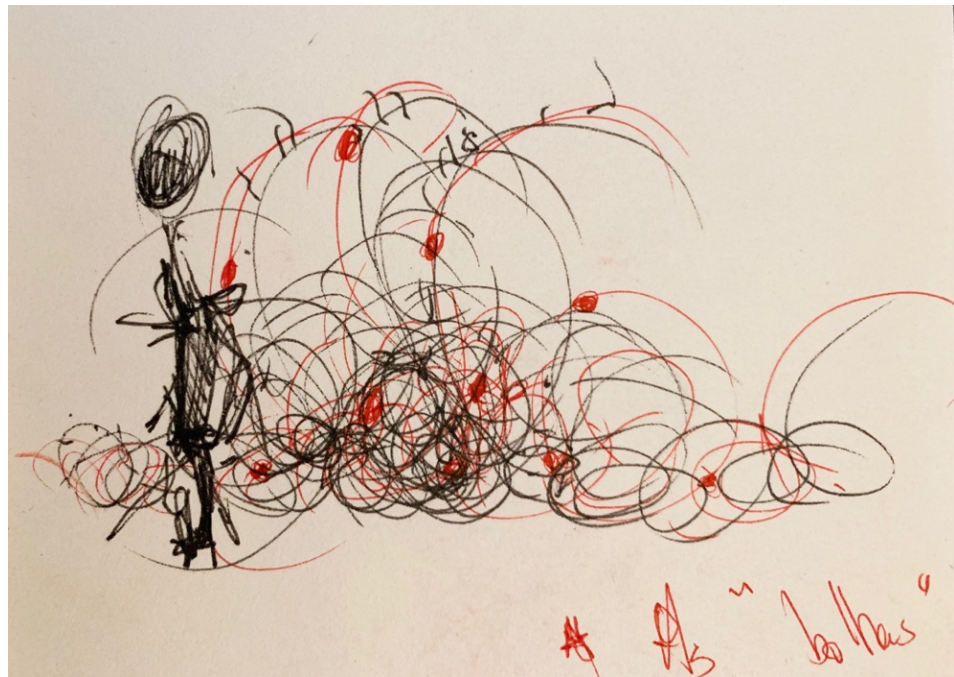


Fig. 17 – Estudo para peça de arame farpado e lã, 2016. Caneta sobre papel. Évora.





Fig. 18 – Arame farpado e lã, 2016. Évora.



Fig. 19 – Estudos para peça de arame farpado e lã, 2016. Évora.



Fig. 20 – Peça de arame farpado e lã e Muro, 2016. Évora.



Fig. 21 – Peça de arame farpado e lã, 2017. Évora.

## O processo das caixas.



Fig. 22 – Estudo para corredor das caixas, 2017. Lápis e caneta sobre papel. Évora.



Fig. 23 – Estudo para corredor das caixas, 2017. Cartão, roupa e lã. Évora.

Fig. 24 – Interior do corredor de caixas, 2017. Cartão, roupa e lã. Évora.



**4581, Roupa.**



Fig. 25 – Roupa, 2017. Évora.

No que diz respeito a esta obra passou por semelhanças com outros autores, mas depressa ganhou autonomia.



Fig. 26 – Estudos da peça de roupa, 2017. Évora.



Fig. 27 – Estudos da peça de roupa, 2017. Évora.



Fig. 28 – Estudos da peça de roupa, 2017. Évora.



Fig. 29 – Peça de roupa, 2017. Évora.



Fig. 30 – Peça de roupa, 2017. Évora.

### 4581, Bonecos e caixas de PVC.

Esta peça passou por várias fases, desde a definição do desenho do boneco, até à construção das caixas e mesmo ao mapa do mar Mediterrâneo.

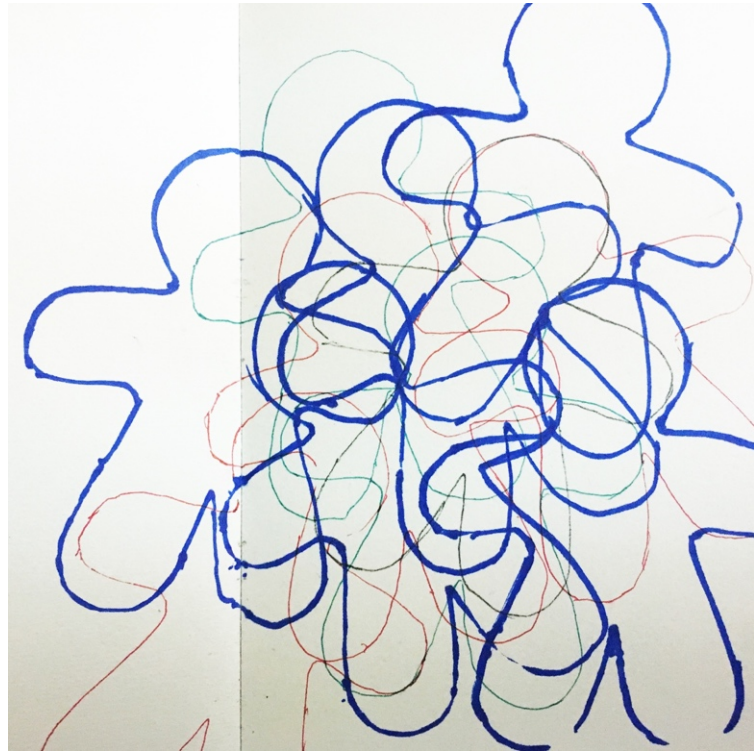


Fig. 31 – Estudos para bonecos de gesso, 2017. Marcador sobre papel. Évora.



Fig. 32 – Estudos para bonecos de gesso, 2017. Barro e silicone. Évora.





Fig. 33 – Execução de bonecos, 2017.  
Gesso cerâmico e silicone. Évora.



Fig. 34 – Secagem de bonecos, 2017.  
Gesso cerâmico. Évora.

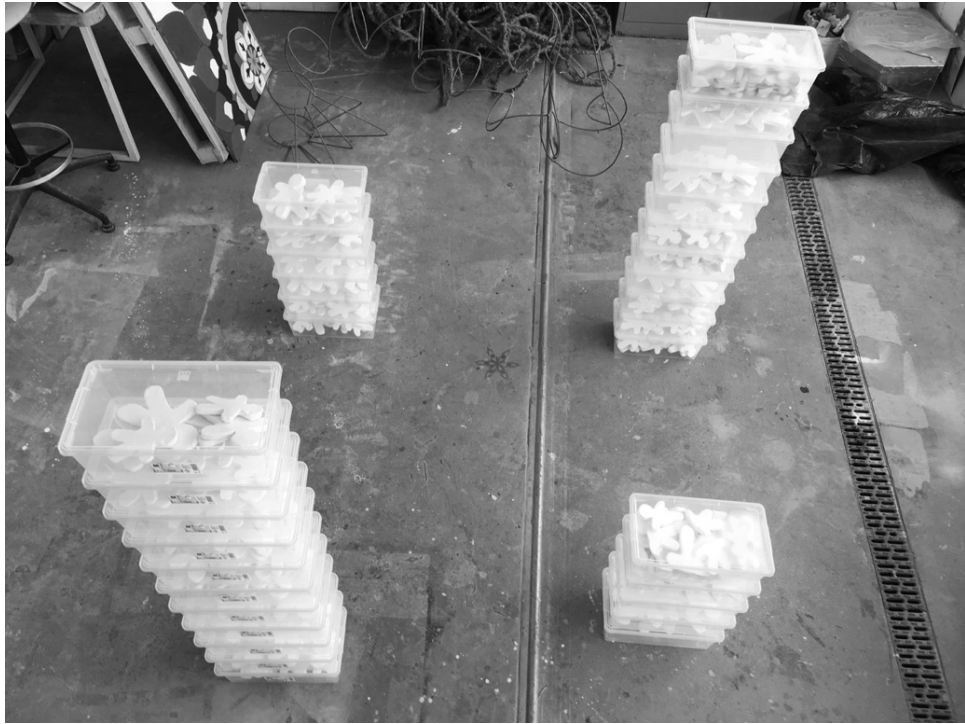


Fig. 35 – Estudos para peça com caixa de PVC e bonecos de gesso, 2017. Évora.



Fig. 36 – Caixas de PVC e bonecos de gesso, 2017. Évora.

**4581, Bonecos e mapa.**

Aqui podemos ver o que foi testado antes da construção como mapa do Mar Mediterrâneo.



Fig. 37 – Estudos de peça de bonecos, 2017. Gesso cerâmico. Évora.



Fig. 38 – Estudos de peça de bonecos, 2017. Gesso cerâmico. Évora.

Fig. 39 – Detalhe peça de gesso Mar Mediterrâneo, 2017. Gesso Cerâmico. Évora.

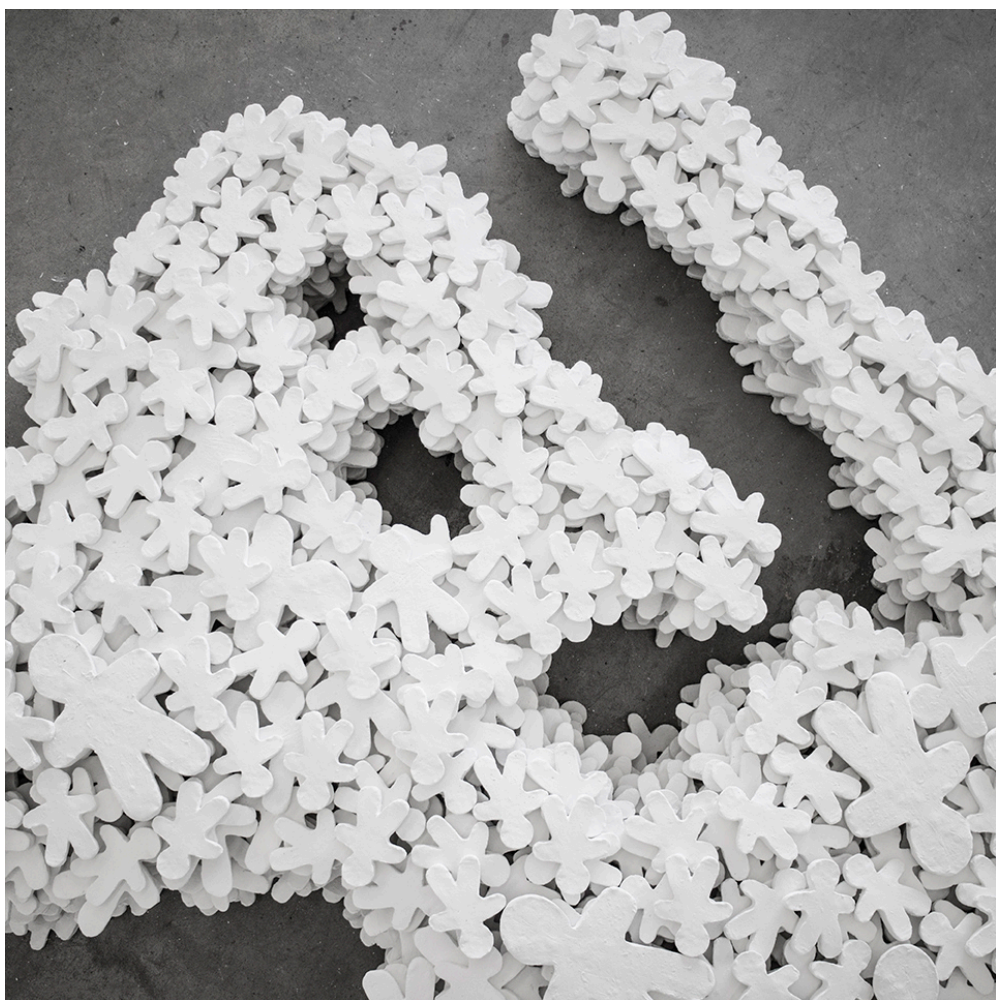


Fig. 40 – Peça Mar Mediterrâneo, 2017. Gesso Cerâmico. Évora.



## Barreiras

Os esboços serviram para organizar algumas ideias. Podemos ver várias abordagens que foram testadas ao longo do processo.

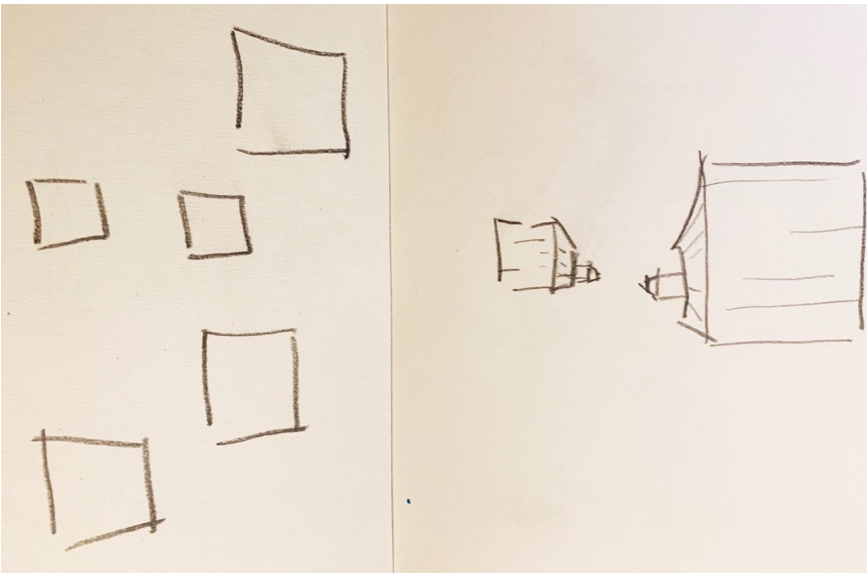


Fig. 41 – Estudos para barreiras, 2018. Lápis sobre papel. Évora.



Fig. 42 – Moldes de pedras, 2017. Gesso Cerâmico e silicone. Évora.

Fig. 43 – Estudos para organização de blocos, 2017. Gesso cerâmico e pedra. Évora.



Fig. 44 – Estudos para organização de blocos, 2017. Gesso cerâmico, pedra e fita. Évora.





Fig. 45 – Estudos para organização de blocos, 2017. Gesso cerâmico, pedra e fita. Évora.



Fig. 46 – Gravação de som de bonecos em água, 2017. Gesso cerâmico. Évora.



Fig. 47 – Estudos colocação dos blocos de pedra, 2018. Cartão. Évora.



Fig. 48 – Peça barreiras, 2018. Gesso cerâmico, roupa e manta térmica. Évora.



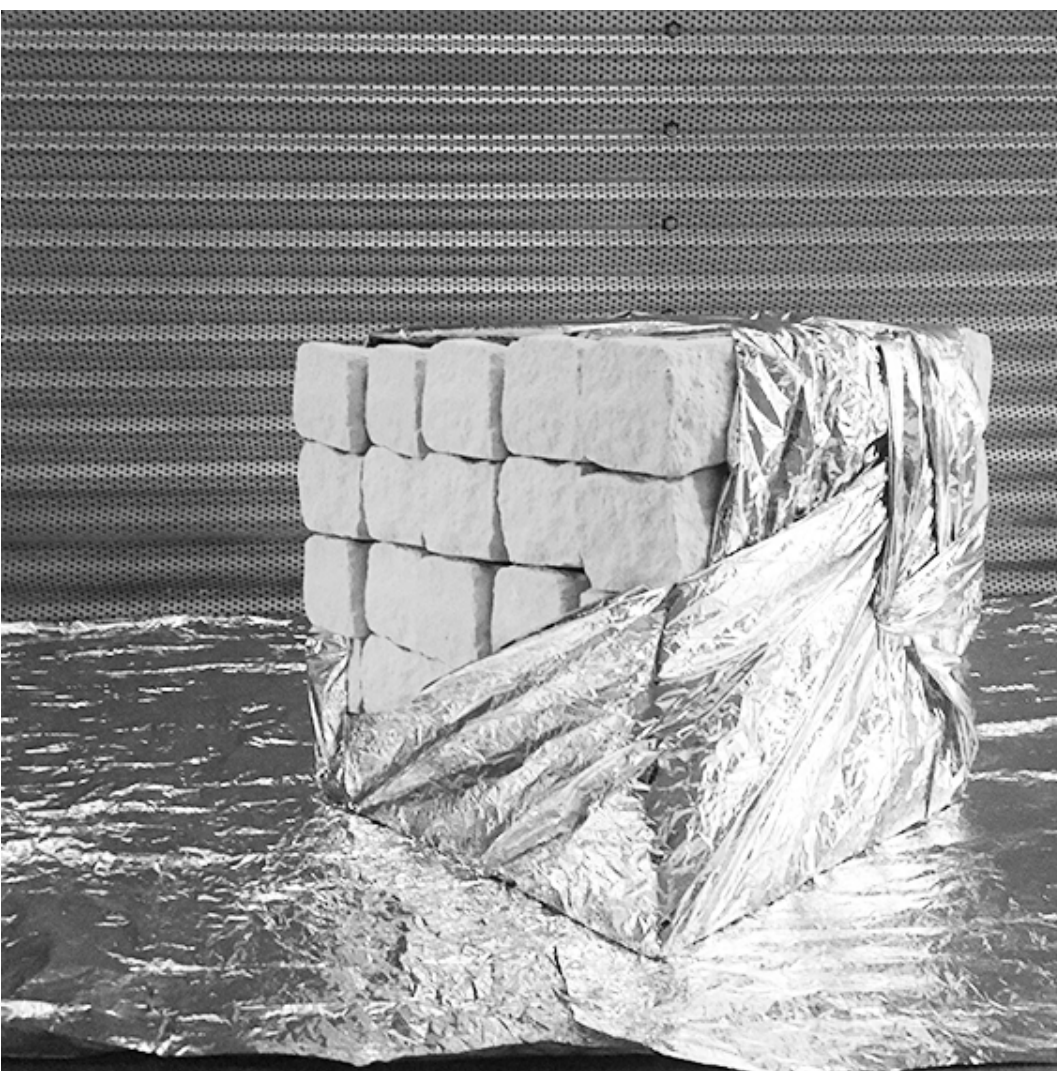


Fig. 49 – Peça  
Barreiras, 2018.  
Gesso cerâmico e  
manta térmica.  
Évora.

***We are people like you.***

Observamos alguns dos processos de serigrafia e a escolha de montagem.

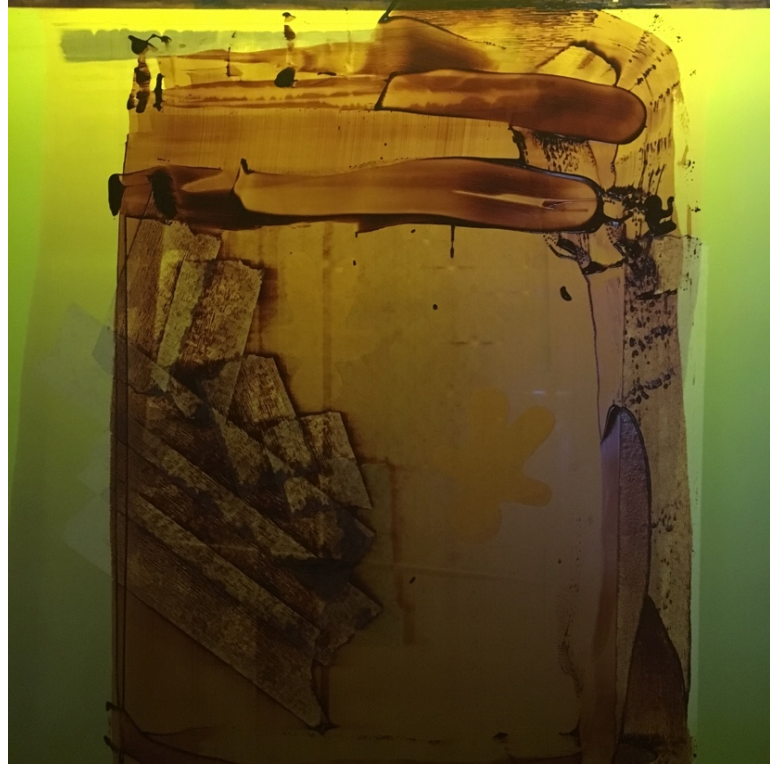


Fig. 50 – Tela de serigrafia, 2018. Ceda e tinta. Évora.



Fig. 51 – Tintas de serigrafia, 2018. Évora.



Fig. 52 – Exposição *we are people like you*, 2018. Serigrafia sobre papel vegetal. Évora.

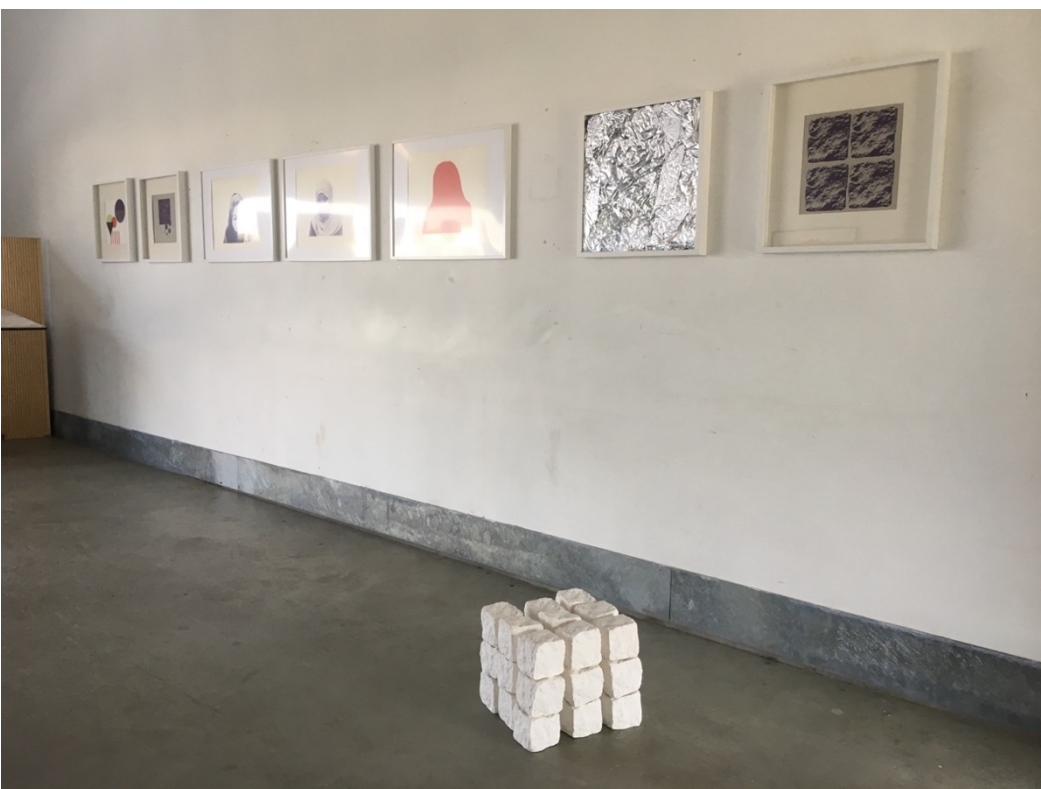


Fig. 53 – Exposição *we are people like you*, 2018. Serigrafia sobre papel, manta térmica e gesso cerâmico. Évora.

Fig. 54 – Exposição  
*we are people like  
you*, 2018. Serigrafia  
sobre papel, manta  
térmica e gesso  
cerâmico. Évora.



## Apêndice B – Nota Biográfica

David Dançante (n. 1986, Évora). Vive e estuda no Porto, atualmente.

Concluiu o primeiro ciclo de estudos em 2017 no Curso de artes Visuais - Multimédia, variante de Escultura, na Universidade de Évora onde, também, frequentou o curso de arquitetura (2005-2008). Atualmente frequenta o Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais na Universidade de Évora e também o Mestrado em Ensino de Artes Visuais no 3º ciclo e Ensino Secundário na Universidade do Porto.

Bolseiro da Fundação Joana Vasconcelos (2017); bolseiro das Oficinas do Convento, com orientação de José Manuel Rodrigues, (Montemor-o-Novo, 2010), foi assistente de projeto no festival Escrita na Paisagem (2009). Prémios: prémio na Bienal Jov'Arte de Loures em 2017. Um dos sete selecionados para o concurso arte jovem da Carpe Diem em 2018. Destaque para as exposições coletivas: LACS Cascais (2018); Carpe Diem (Águas Livres, 2018); Bienal Internacional de arte de Cerveira - representação da Universidade de Évora (Vila Nova de Cerveira, 2018); Zonar (Praça do Giraldo – Évora, exposição dos alunos de Mestrado em Práticas Artísticas, 2018); Bienal Jov'Arte de Loures (Câmara Municipal de Loures, 2017); Bienal Internacional de Arte de Cerveira - representação da Universidade de Évora (Vila Nova de Cerveira, 2017); exposição de alunos finalistas do DAVD - antiga rodoviária (Évora, 2017); Sculpture Network (Alandroal, 2017); Cartografias, sala 131, Colégio do Espírito Santo (Évora, 2016); exposição coletiva abertura do ano letivo 2016/ 2017, sala 6, Colégio dos Leões, Escola de Artes (Évora, 2016); Isto não é um Atelier, Palácio Dom Manuel, (Évora, 2016); Isto (também) não é um Atelier, Galeria T10, (Évora, 2016).

Porto

969304728

daviddancante@gmail.com

<https://www.instagram.com/odavidnomundo/>