

desenhando-se.

Inter-relações entre a experimentação
artística e a construção das subjectividades
em ambientes de aprendizagem

Tese apresentada na Faculdade
de Belas Artes da Universidade
do Porto para obtenção do grau
de Doutor em Educação Artística.

Orientador:

Professor Doutor João Sousa Cardoso



resumo

Apoiada num *corpus* experimental, a actual dissertação pretende cartografar os lugares intersticiais entre experimentação artística no contexto de aprendizagem não-formal em espaços culturais e práticas artísticas contemporâneas que desenvolvem estratégias de relação e participação de públicos. Procura ainda investigar como construir, dentro da moldura institucional, ambientes onde o contacto com a experimentação artística fomenta, para além de um conhecimento racional e sistematizado da arte contemporânea, uma experiência virada para o indivíduo, para a sua autobiografia e descoberta de si mesmo.

A construção massiva nos últimos anos de infraestruturas culturais ligadas à arte contemporânea em Portugal, criou, mais do que uma reconhecida acessibilidade à cultura do nosso tempo, uma necessidade inerente de educação e mediação de públicos.

Por consequência, foram gerados inúmeros serviços educativos que, pelas circunstâncias, teriam um conjunto de prioridades como missão: sensibilizar e motivar as diferentes audiências para as temáticas da arte, da arquitectura, do ambiente e da cidadania; reforçar a articulação entre museus e escolas; integrar momentos de partilha de conhecimentos e experiências capazes de estimular uma aproximação criativa e dinâmica à cultura contemporânea. Esta nova realidade abriu espaços de invenção e experimentação de novas estratégias de relacionamento entre artistas com aproximações às práticas educativas e públicos de diferentes naturezas.

O presente estudo identifica a inteligibilidade desta zona de trânsitos e indefinições, examinando diferentes possibilidades de abordagem, através de situações experimentais, em três eixos: o corpo, a memória e a paisagem.

Estes projectos decorreram entre 2010 e 2014 em escolas, museus, centros culturais envolvendo públicos provenientes de diferentes faixas etárias, culturas e contextos socio-económicos.

Foi assim possível verificar que a ambiguidade da zona identificada potencia contaminações e sinergias com as instituições de ensino formal, ao nível das suas abordagens e metodologias e, simultaneamente, produz um alargamento das possibilidades de criação artística no universo da arte contemporânea. O envolvimento dos participantes nestas práticas mostra, assim, contribuir para o desenvolvimento global da sua personalidade ao nível da reconstrução da sensibilidade e da formação de uma consciência crítica, informada e exigente em relação ao mundo em que vivemos, no limiar do novo século.

abstract

Supported by an experimental *corpus*, this dissertation aims to map the interstitial places between artistic experimentation in the context of non-formal learning in cultural platforms and contemporary artistic practices that develop relationship strategies and public participation.

It also aims to investigate how to build within the institutional framework, environments where contact with the artistic experimentation encourages, beyond a rational and systematic knowledge of contemporary art, an experience facing the individual and his autobiography.

The massive construction in recent years of cultural infrastructures related to contemporary art in Portugal, created, more than a recognized accessibility to the culture of our time, an inherent need for public education and mediation.

Consequently, numerous educational services were created, that by circumstances, have the mission to: raise awareness and motivate different audiences to the themes of art, architecture, the environment and citizenship; strengthen the joint between museums and schools; integrate moments of sharing knowledge and experiences that encourage a creative and dynamic approach to contemporary culture.

This new reality has opened spaces for invention and experimentation of novel strategies for the relationship between artists with approaches to educational practices and public of different natures.

This study identifies the intelligibility of these transit areas, examining different possible approaches, through experimental situations in three areas: body, memory and landscape.

These projects took place between 2010 and 2014 in schools, museums, cultural centers involving public from different age groups, cultures and socio-economic contexts.

It was thus possible to verify that the ambiguity of the identified area, enhances contamination and synergies with the institutions of formal education, in terms of their approaches and methodologies, and simultaneously produces a broadening of possibilities towards artistic creation in the universe of contemporary art.

The involvement of participants in these practices contributes to the overall developments of their personality on the sensitivity reconstruction level and the formation of a critical conscience, informed and demanding relative to the world we live in, on the threshold of the new century.

agradecimentos

Direcciono a primeira palavra de agradecimento ao meu orientador, Professor Doutor João Sousa Cardoso, pela sua inteligência, rigor, generosidade e confiança plena depositada em mim desde o primeiro encontro.

Devo à Elvira Leite o despertar para o interesse nesta área de investigação, a sua transbordância de conhecimento, profunda amizade e entusiasmo transformador.

A expressão da minha gratidão estende-se também ao Professor Doutor Fernando José Pereira, ao Arquitecto e Professor Fernando Pinto Coelho, ao Professor Doutor Dinis Cayolla, à Professora Paula Soares, ao Professor Doutor Miguel Leal e ao Tó Maia que ao longo deste percurso foram estabelecendo interlocução e acompanhamento crítico estimulante.

Endereço uma palavra de particular reconhecimento ao Sérgio Couto e José Peneda, mais do que a inestimável ajuda gráfica, foram alento vivo e expressão máxima do sentido da amizade.

À minha família pela permanência incondicional dos afectos, de forma especial, à Maria pela sabedoria e sensibilidade da sua presença.

Agradeço ainda, a todos os amigos/as que ao longo da investigação contribuíram com oportunos comentários, conversas e ajudas de diferentes naturezas.

a Elvira Leite,

*a todos os participantes,
cujas necessidades de
imaginação vão para além
do alcance dos seus braços.*

índice



| | |
|---|-----|
| introdução | 019 |
| | |
| parte um, o corpo | 039 |
| situação experimental 1: do chão: projectil | 045 |
| 1.1 - circunspeção | 045 |
| 1.2 - da concepção ao plano | 049 |
| 1.3 - uma comunidade temporária de criação | 051 |
| 1.4 - as referências de incitação | 053 |
| 1.5 - (re)parar nos acontecimentos | 057 |
| 1.5.1 - acontecimento 1: Santa Maria da Feira | 057 |
| 1.5.2 - acontecimento 2: Barcelos | 059 |
| 1.5.3 - acontecimento 3: Viana do Castelo | 063 |
| 1.5.4 - acontecimento 4: Ovar | 065 |
| 1.5.5 - acontecimento 5: Vila do Conde | 067 |
| 1.5.6 - acontecimento 6: São João da Madeira | 069 |
| 1.5.7 - acontecimento 7: Porto | 071 |
| situação experimental 2: more than walking | 075 |
| 2.1 - circunspeção | 075 |
| situação experimental 3: desenhando-se | 083 |
| 3.1 - circunspeção | 083 |
| 3.2 - (re)parar nos acontecimentos | 089 |
| 3.2.1 - acontecimento 1: Museu de Serralves: Academia Ubuntu | 089 |
| 3.2.2 – acontecimento 2: Jornal de Artes e Educação – LURA | 091 |
| 3.2.3 – acontecimento 3: Agrupamento de Escolas Clara Resende – turma de 12º ano do curso de artes. | 093 |

parte dois, a memória 095

situação experimental 4: ut(er)opias 103

4.1 - circunspecção 103

situação experimental 5: one minute of childhood 109

5.1 - circunspecção 109

parte três, a paisagem 113

situação experimental 6: fábrica de sons 119

6.1 - circunspecção 119

situação experimental 7: a geometria das plantas 125

7.1 - circunspecção 125

situação experimental 8: o bolso cheio de letra 131

8.1 - circunspecção 131

situação experimental 9: ver, ouvir e pintar 137

9.1 - circunspecção 137

conclusões 143

anexos 155

a. planificações das situações experimentais

a.1 - do chão: projectil 157

a.2 - more than walking 162

a.3 - desenhando-se 165

| | |
|---|------------|
| a.3.1 - acontecimento 1: Museu de Serralves com a Academia Ubuntu | 165 |
| a.3.2 - acontecimento 2: Jornal de Artes e Educação - LURA | 168 |
| a.3.3 - acontecimento 3: Agrupamento de Escolas Clara Resende | 170 |
| a.4 - Ut(er)opias | 173 |
| a.5 - one minute of childhood | 175 |
| a.6 - fábrica de sons | 177 |
| a.7 - a geometria das plantas | 180 |
| a.8 - o bolso cheio de letra | 184 |
| a.9 - ver, ouvir e pintar | 187 |
| b. arquivo <i>online</i> com documentação audiovisual | 190 |

bibliografia

191

| | |
|--|-----|
| - monografias | 193 |
| - catálogos de exposições | 198 |
| - publicações em série | 199 |
| - documentos electrónicos - artigos e outras contribuições | 200 |

índice de figuras

201

| | |
|--------------------------|-----|
| - introdução | 203 |
| - parte um, o corpo | 204 |
| - parte dois, a memória | 207 |
| - parte três, a paisagem | 208 |

Inquietação

Como por uma fenda no tempo
diviso as sombras do que vem depois,
e tenho medo de dizer que entendo
o que está escrito para lá de agora.

E tenho medo como uma criança
que nem do que é agora sabe nada,
por isso me assusta esta esperança
de ver romper a madrugada.

Navegantes do céu e das estrelas,
dizei-me, ao menos uma vez,
não mais as canções belas,
mas apenas se o que será
é tão como o que vejo
pela fenda no espaço,
pela fenda do desejo...

E. M. de Melo e Castro, 1950

introdução



1

FADEIRO, João; EUGÉNIO, Fernanda — **Se ca lha ri da de**. Lisboa: Ghost, 2013. p.4.

2

TAVARES, Gonçalo M. — **Atlas do corpo e da imaginação**. 1ª ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2013. p.388.

*Estamos aqui para (re)parar na relação.
Habitar o entre.*

João Fiadeiro e Fernanda Eugénio¹

*Ver seriamente, dirigir a atenção para
um determinado ponto é mesmo retirar
esse ponto do nada, inventamos aquilo
para o qual dirigimos a nossa atenção.*

Gonçalo M. Tavares²

Se tivéssemos que fazer uso de uma imagem para apresentar o tema do presente estudo, diríamos, usando uma metáfora espacial, que se confina a um corredor. Um lugar de circulação, de trânsito, a meio caminho entre dois espaços mais ou menos mensuráveis: por um lado, a educação artística ou os ambientes de aprendizagem que convocam a experiência estética como veículo privilegiado na formação da pessoa e das suas subjectividades, numa orientação pedagógica estruturada, sistematizada; e por outro lado, a experimentação artística contemporânea que desenvolve estratégias de relação e envolvimento com pessoas, colocando os participantes como interlocutores e parceiros de um processo de pensamento, partilhando a vivência e permitindo o acesso aos próprios mecanismos de produção do conhecimento.

Falamos, assim, de um entre qualquer coisa, de um lugar intersticial mas que não se define pela exclusão das partes, isto é, não começa onde acaba um e não termina onde começa o outro. Isto pressupõe a existência de membranas nos seus pólos, uma espécie de películas transparentes, mas com buracos, rasgões, com passagens escancaradas e outras mais secretas, subtis, escondidas. Uma espécie de entres do entre.

Importa perguntar: que espaço é este onde a experimentação artística pode circular num vaivém entre sítios — a acção educativa e a criação artística participada? Que possibilidades este espaço intersticial nos oferece? Como o podemos habitar, respirar, pensar? Quais as suas paredes? Serão duras, tortas ou elásticas? Terão fendas? O que (se) pode (n)este espaço? Que vantagens e mais valias poderemos retirar deste corredor?

Por conseguinte, para levantarmos esta empreitada, gostaríamos de tomar em consideração alguns (pré)conceitos impregnados de uma semântica que lhe podem atribuir uma certa imobilidade. A este respeito Bachelard, falando da ideia de gaveta como espaço de arrumação de inertes, escreve: *“Para cada conceito há uma gaveta no móvel das categorias. O conceito é um pensamento morto, já que é, por definição, pensamento classificado.”*³ Assim, o que vislumbramos não será tanto cimentar ideias, mas torná-las mais dinâmicas, flexíveis e plásticas. Como se quiséssemos caminhar fora dos carreiros, pular cercas, atravessar os regos, mesmo correndo toda a espécie de riscos.

Por isso, de forma resumida, explicitaremos algumas noções que, embora de senso comum, negariam à partida uma abordagem mais aprofundada sobre o assunto que nos propomos investigar, aqui integradas em duas bolsas, ou gavetas, para continuar a metáfora de Bachelard:

- A natureza da arte contemporânea (a sua linguagem, processos e códigos) não se coaduna com qualquer aproximação à pedagogia, ou tentativas da sua utilização para finalidades educativas; a arte não educa,

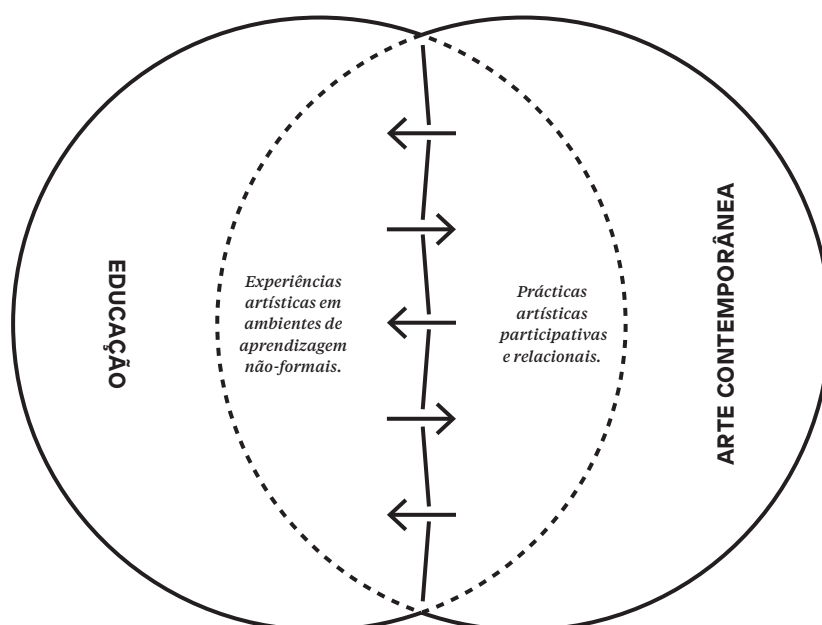
3

BACHELARD, Gaston — **A poética do espaço**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.88.

pelo contrário, deseduca; todas as actividades educativas relacionadas com a arte contemporânea domesticam-na, explicam-na, formatam-na.

- O artista perde autonomia, eficácia estética, radicalidade, possibilidade de transgressão, em processos de criação artística que envolvem pessoas; as práticas artísticas participativas podem ser eticamente reprováveis porque subjugam os participantes à autoridade e visão do mundo do artista; para além disso, correm o perigo de se confundirem com as acções sociais, ou com as missões de evangelização, de incitar ao bem e à ordem; as práticas artísticas relacionais criam a falsa ilusão de autoria no participante; e são, frequentemente, instrumentalizadas pelas instituições artísticas para angariação de novos públicos.

Explicitadas algumas noções que podem condicionar qualquer ímpeto de investigação, começaremos por circunscrever cada um dos dois pólos dentro dos quais acontece a nossa pesquisa, reconhecendo de antemão a sua liquidez, envergadura e complexidade. Acreditamos que uma contextualização destas zonas limítrofes — educação artística em ambientes de aprendizagem não-formal por um lado e por outro, as práticas artísticas relacionais, colaborativas e/ou participadas — nos ajude, por inerência a pressentir o vácuo que existe entre elas, ou seja, o lugar onde circula este estudo de índole iminentemente prático.



Reconhecemos hoje, em Portugal, que a avalanche de espaços culturais ligados às práticas artísticas contemporâneas, levada a cabo nos últimos anos, criou, para além de uma reconhecida acessibilidade à cultura do nosso tempo, uma necessidade inerente de formação e mediação de públicos, entre os quais os escolares, incluindo formação de professores, de pessoas com necessidades especiais (motoras, cognitivas, sociais), de adultos e idosos. Por consequência, foram criados inúmeros serviços educativos que, pelas circunstâncias, teriam como missão, entre muitas outras, sensibilizar e motivar as diferentes audiências para as temáticas da arte, da arquitectura, do ambiente e da cidadania; reforçar a articulação entre museus e escolas através de um trabalho continuado e em parceria; integrar momentos de formação, de partilha de conhecimentos e experiências que estimulem uma aproximação criativa e dinâmica à cultura contemporânea.

Na senda desta ambição institucional, João Fernandes (Subdirector do Museu Nacional Rainha Sofia e ex-director do Museu de Arte Contemporânea de Serralves) refere:

“Hoje, muitos museus de arte contemporânea são espaços de grande circulação de públicos com uma não menor diversidade de formações e de expectativas. No entanto, para além da visita e da recepção desses públicos, os museus confrontam-se com novos objectivos e missões no contexto das actividades que possam desenvolver com as suas audiências. Nas escolas, o museu encontra outros lugares onde uma sociedade se procura construir como comunidade. Uma comunidade onde tanto o encontro como o desencontro possam ser aceites, onde a diferença seja a expressão de uma liberdade individual e colectiva, onde a singularidade sobreviva à nova forma de lazer alienado, antes propicie também uma superação dos limites de cada um na descoberta do que não se imaginava possível na ampliação da experiência da condição humana.”⁴

4

LEITE, Elvira; VICTORINO, Sofia — **Serralves: Projecto com escolas 2002-2007**. 1ª ed. Porto: Museu de Serralves, 2008. p.9.

Ora, esta nova realidade museológica assente numa programação educativa dirigida a uma diversidade de públicos criou, através dos seus serviços educativos, espaços de experimentação e invenção de novas estratégias de relacionamento envolvendo audiências de diferentes naturezas e artistas plásticos com aproximações às práticas educativas.

Estes espaços de mediação transformaram-se em autênticos laboratórios experimentais onde práticas oficinais de expressão plástica devidamente sistematizadas e orientadas

propõem, em ambientes inusitados, lúdicos e apelativos, o contacto e exploração do imaginário de artistas plásticos e das suas obras, colocando os participantes numa experiência imersiva com materiais inovadores e processos de descoberta diferentes. Isto é, grande parte das experiências que estes espaços proporcionam são directamente inspiradas nas práticas artísticas contemporâneas que lhes servem de referente e as influenciam nos seus temas e metodologias de trabalho.

Todavia, estas experiências artísticas informais na área da educação, desenvolvidas dentro de uma moldura institucional, ambicionam promover uma espécie de trabalho complementar (porque necessariamente diferente) àquele que vai sendo feito nas escolas, servindo-lhe ao mesmo tempo de alternativa e provocação.

A este respeito Elisabete Paiva (Coordenadora do Serviço Educativo do Centro Cultural Vila Flor) numa entrevista de 2012 à “Casa do Professor” reforça esta ideia de complementaridade e salutar contaminação:

“Há uma característica do nosso trabalho que é o facto de grande parte das experiências pedagógicas que proporcionamos serem bebidas directamente das experiências artísticas e há efeitos de contaminação das práticas artísticas sobre as pedagógicas que nos parece muito enriquecedor depois em ambiente formal. Como dizia há pouco, no espaço ao erro, que é uma coisa que assusta, mas que faz parte naturalmente dos processos criativos, depois de aprender a controlar o nosso medo de errar e aprender a enfrentá-lo, colocado mais amiúde em ambiente de educação formal traz grandes frutos. Outra particularidade é o facto de que, embora a arte não tenha que servir para nada em concreto, ela cumpre um papel muitíssimo importante nas nossas vidas que é, por exemplo, proporcionar-nos a possibilidade de olhar um mundo que já conhecemos de um outro modo.”⁵

Por outro lado, temos vindo a assistir, nestes lugares de múltiplos encontros e descobertas, a uma transformação progressiva dos modos de promover relações entre os públicos e os contextos artísticos. Esta mudança prende-se com o entendimento de que as audiências não são caixas vazias, ausentes de conteúdo, mas que transportam consigo histórias de vida e um património biográfico que deve ser valorizado e activado como matéria fundamental para a sua identificação e relação com o trabalho dos artistas. Sobre estas ideias Susana Gomes da Silva (Responsável pela orientação e programação educativa do CAM – Fundação Calouste Gulbenkian) afirma:

5

PAIVA, Elisabete — Entrevista Elisabete Paiva CCVF, EM MÃOS, Newsletter da **Casa do Professor** #02. [Consult. 14 Out. 2014]. Disponível em <http://www.casadoprofessor.pt/newsletter/31/5>.

“O visitante nunca é concebido como um ser passivo que chega aqui e faz tábua rasa do que sabe, mas sim como alguém que tem uma experiência de vida, um património, uma bagagem que lhe permite dar sentido ao mundo e a quem nós propomos experiências de leitura, fruição e debate artístico que se cruzam justamente com o seu património e o alargam. (...) Para que isso aconteça é preciso que toda a metodologia se dirija para um modelo de diálogo, da interacção e da troca real de ideias, desenvolver uma visita em torno da ideia de representação e identidade na arte contemporânea assente nas perguntas: Quem sou eu? Quem somos nós?”⁶

6

GOMES DA SILVA, Susana
— Entrevista à **Artcapital**.
[Consult. 14 Out. 2014]. Disponível
em <http://www.artcapital.net/entrevista-118-susana-gomes-da-silva>.

Posto isto, identificamos, porém, que os modelos de concepção e orientação deste manancial de actividades educativas apontam para um trabalho concentrado nos processos de mediação e na construção de pontes que permitam munir os diferentes públicos (escolares ou não) de ferramentas conceptuais para uma familiarização progressiva com a arte contemporânea e as suas linguagens. Embora estas experiências foquem a experiência pessoal do sujeito presente-se que essa atenção procura, em última instância, afinar os canais de mediação e facilitar uma aproximação mais eficaz às exposições e, por consequência, às obras dos artistas.

Na outra extremidade, do nosso corredor, verificamos, nas práticas artísticas dos últimos 30 anos, uma proliferação de propostas que integram estratégias de envolvimento e relação com comunidades, grupos ou indivíduos, apontando para dinâmicas que envolvem processos pedagógicos e transferência de poder autoral para o participante, criando assim uma zona parda entre criação artística autónoma e processos de intervenção social.

Por conseguinte, a discussão começa logo pelas problemáticas de definição e inscrição deste género de práticas a que nos últimos anos temos assistido e que comportam múltiplos discursos e enquadramentos referenciais. Tal se deve à sua natureza híbrida que lhe atribui feições instáveis e de difícil fixação em termos de definições apaziguadoras. Senão vejamos, desde logo embatemos num problema de designação, numa espécie de desentendimento relativo à sua classificação, no qual os nomes surgem em catadupa numa espécie de procura desenfreada pela demarcação de territórios: práticas colaborativas, relacionais, social e politicamente comprometidas, situacionistas, ou *New genre of public art* (Novo género de arte pública).

Claire Bishop, no seu recente livro “Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship”, fala-nos mesmo de uma ideia de campo expandido (roçando a noção de Rosalind Krauss) para todas estas práticas desenvolvidas fora do atelier:

*“This expanded field of post-studio practices currently goes under a variety of names: socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art and (most recently) social practice.”*⁷

A artista norte-americana, Suzanne Lacy, tem vindo a desenvolver desde o início dos anos 90, mais afinadamente, projectos interdisciplinares que se desenvolvem numa tensão constante entre o território das práticas artísticas e da educação, trabalho social ou intervenção política no espaço público. A própria define a sua actividade como “Arte que usa ambos os meios, tradicionais e não tradicionais, para comunicar e interagir com um público amplo e diversificado sobre questões directamente relevantes para as suas vidas... com base no compromisso.”⁸ Considerada pioneira na produção de arte pública com preocupações sociais, publicou “*Mapping the terrain: New genre public art*” onde partindo da definição tradicional do que se entende por arte pública — esculturas em praças e parques — apresenta uma nova visão sobre práticas marginais no espaço social, realizadas por artistas que exploram o directo envolvimento com audiências para lidar com questões fracturantes do nosso tempo. Este livro, foi pioneiro na abordagem a este assunto, compilando textos de artistas, curadores e críticos, entre os quais, Allan Kaprow, Lucy Lippard, Arlene Raven e Judith Baca.

Por outro lado, Miown Kwon reconsidera criticamente Suzanne Lacy relegando para a interioridade do conceito “site-specificity” as preocupações em termos de identidade local, como analisa Katherine Gressel:

*“Kwon critiques “mythic unity” collaborations on the grounds that while they might involve the community in decision-making, the collaborators’ role is most often to “perform and signify the decentralization of the artist’s authority in defining the ‘content’” of the project. The act of “delegating authority” makes the artist herself an authority; thus these types of projects do not, in Kwon’s mind, break traditional boundaries between artist and community.”*⁹

7

BISHOP, Claire — **Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship**. 1ª ed. London: Verso, 2012. p.1.

8

LACY, Suzanne — Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. In LACY, Suzanne — **Mapping the Terrain**. Seattle, WA: Bay Press, 1995. p.19.

9

GRESSEL, Katherine — The Aesthetics of Social Engagement: Suzanne Lacy’s The roof is on fire. In **Web Journal Part**, nº12. [Consult. 23 Set. 2012]. Disponível em <http://part-archive.finitude.org/part12/articles/gressel.html>.

Claire Doherty prefere pensar este género de práticas, na esteira do paradigma histórico do movimento político radical - Internacional Situacionismo -, intitulando-as como “Novos situacionistas”, pelas suas aproximações críticas e subversivas da vida quotidiana dentro de uma sociedade capitalista.

Carlos Basualdo e Reinaldo Laddaga no ensaio “*Rules of engagement: art and experimental communities*”, publicado na Artforum em 2004, descrevem esta nova rubrica como uma arte politicamente comprometida na era da globalização e dedicada à transformação social através da criação de comunidades experimentais.

Por último, apesar das célebres contestações, Nicolas Bourriaud cunha a noção “Estética relacional” para enquadrar teoricamente aquilo que seriam algumas práticas desenvolvidas durante a década de 90 (Liam Gillick, Phillipe Parreno, Rirkrit Tiravanija, etc.) caracterizadas por possuírem no seu “*horizonte teórico a esfera das interacções humanas e o seu respectivo contexto social, ao invés da afirmação de um espaço independente e simbolicamente privado*”¹⁰.

Este posicionamento teórico do crítico e curador francês foi confrontado por Claire Bishop que, ancorada nas teses sobre arte e política de Jacques Rancière, considera a emergência destas práticas como uma viragem absoluta na estética contemporânea, por privilegiarem a ética em detrimento da qualidade estética:

*“the productive contradiction of art’s relationship to social change, characterized precisely by that tension between faith in art’s autonomy and belief in art as inextricably bound to the promise of a better world to come. For Rancière the aesthetic doesn’t need to be sacrificed at the altar of social change, as it already inherently contains this ameliorative promise.”*¹¹

Todas estas tentativas de delimitação deste território pardacento por natureza, partilham o interesse comum em transfigurar o trabalho artístico em algo mais próximo de uma natureza processual do que na esteira convencional da cristalização do objecto enquanto produto acabado e comercializável, assim como, numa vontade explícita de produção colectiva. Bishop, explica-nos esta ideia de forma simples:

“(...) the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as collaborator and producer of situations; the work of art as a finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-

10

BOURRIAUD, Nicolas – **Relational Aesthetics**. Paris: Les presses du réel, 2002. p.14.

11

BISHOP, Claire – The social turn: Collaboration and its discontents. In **Artforum** No6 – Fev, 2006. p.183.

term project with an nuclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a “viewer” or “beholder”, is now repositioned as a co-producer or participant.”¹²

Do mesmo modo todas estas práticas assumem como possibilidade expositiva tanto os lugares institucionais como o espaço público tomando, por vezes, feições muito semelhantes ao activismo urbano ou aos procedimentos de um serviço educativo. Enquanto alguns artistas admitem submeter os seus projectos a uma consciente instrumentalização do seu trabalho, para ajudar a revitalizar determinadas comunidades inadaptadas, deslocadas ou excluídas do tecido social, outros afastam-se destas abordagens procurando distinguirem-se dos serviços sociais prestados pelas instituições competentes, providenciadoras de soluções para problemáticas sociais que desestabilizam a coesão da sociedade.

Por conseguinte, esta nova cultura emergente no panorama artístico contemporâneo, tem vindo nas últimas décadas a problematizar as definições daquilo que se poderá entender por produção, exposição e consumo artístico, repensando-as à luz das preocupações sociais resultantes da conjuntura histórica da globalização. Assim, todo este ímpeto pela criação de redes de partilha e intercâmbio, levadas a cabo por diversos artistas através de uma estrutura de colaboração não-hierárquica, tem erigido no nosso tempo aquilo a que Basualdo e Laddaga definiriam por “*novas formas de representação*”.

Para uma abordagem ao conceito de práticas participativas ou colaborativas teremos que compreender, num sentido mais vasto, os diferentes pontos de encontro ou instâncias de inter-relação entre o artista e a audiência e, por consequência, os processos de concepção, produção, implementação e recepção do trabalho artístico.

Nesta questão, o crítico e professor vienense Christian Kravagna no seu texto “*Working on the community: models of participatory practice*” confronta-nos com uma estrutura clara, embora passível de se considerar excessivamente estática, permitindo-nos compreender de uma forma sintética os diferentes modelos de inter-relação descritos pelo autor como “*abordagens artísticas que fazem uso de métodos participativos*”¹³.

Trabalhar em conjunto — surge na estrutura de Kravagna como primeira categoria, curiosamente aquela em que o autor exprime uma opinião irónica, definida como “sócio-chique”. Neste modelo inscrevem-se todas as práticas nas quais se subentende uma exploração do público por parte do artista, recorrendo, para a produção do seu trabalho à mão de obra de outros, ficando com a maior parte dos “lucros”. Adiantando ainda, como exemplo desta metodologia, os projectos de Rirkrit Tiravanija e as suas experiências com audiências nas exposições. *Untitled 1996 (Tomorrow Is Another Day)* (fig. 01)

12

BISHOP, Claire — **Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship**. 1ª ed. London: Verso, 2012. p.2.

13

KRAVAGNA, Christian — *Working on the community: models of participatory practice*. 2008. In **EIPCP Multilingual Webjournal**. [Consult. 12 Out. 2014]. Disponível em <http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en>.



fig. 01

afigura-se como exemplo paradigmático da actividade deste autor argentino. Neste projecto Tiravanija construiu no interior da galeria uma réplica fiel do seu apartamento em Nova Iorque convidando os espectadores a usufruírem da “sua casa” durante as vinte e quatro horas diárias.

A segunda categoria – *interactividade* – fundamenta-se num tipo de trabalho que embora vá para além de uma mera oferta perceptiva, activando reacções reversíveis e repetitivas no espectador, não altera a estrutura na qual o observador apenas aceita uma oferta para consumir algo. Isto é, poderemos consignar a este modelo todos aqueles projectos que se desenvolvem numa lógica “*push the button*”, normalmente produzidos com grande impacto tecnológico.

A terceira categoria – *acção colectiva* – baseia-se na concepção, produção e implementação dos objectos ou acções levadas a cabo por múltiplas pessoas sem nenhum principio de diferenciação ou hierarquia entre elas. Embora Kravagna não assinale nenhum exemplo, poderemos eventualmente integrar neste modelo o projecto Park Fiktion (fig. 02). Este colectivo de activistas, sedeados em Hamburgo, foram profundamente influenciados pelo pensamento do sociólogo francês Henri Lefebvre, sobretudo pela suas ideias em torno da produção social do espaço. Inicialmente formado por oposição ao poder político local, contra a venda de um parque público a privados, rapidamente se consolidaram numa plataforma de “partilha e produção”, organizando e dinamizando actividades para a comunidade: exposições, ciclos de cinema, conferências, conversas informais, concertos. Park Fiktion serve-nos aqui como exemplo de um projecto onde o nivelamento entre produtores e receptores acontece desde a concepção à realização das actividades colectivas, fomentadoras das inter-relações humanas e da participação activa no espaço social.

Por última categoria Kravagna define *participação*, cuja essência é caracterizada por um princípio de diferenciação entre produtor e receptor, embora o foco seja neste último, para quem parte significativa e/ou parte substancial da concepção é transferida. Enquanto que as situações interactivas são normalmente dirigidas a um indivíduo, as abordagens participativas usualmente realizam-se em grupo. Este modelo, segundo o autor, opõe-se à estrutura de comunicação clássica - unidirecional, estática e hierarquizadora - das práticas artísticas, produtoras de um consumo passivo por parte de um observador distanciado e que fomenta uma escola de comportamento “associal”. Assim, “*a intenção de dissolver esta situação de experiência puramente visual numa dinâmica de reciprocidade é frequentemente gerada pela activação do corpo como condição prévia à participação*”.¹⁴

Para uma ilustração desta categoria, o autor assinala dois projectos elucidativos “*Funk Lessons*” (1982-84) de Adrian Piper e “*Open Public library*” (1991 - 1993) da dupla Clegg & Guttman.



fig. 02

14

Idem.

Em “*Funk Lessons*” (fig. 03) Adrian Piper orientou uma série de eventos sociais participativos, nos quais leccionava movimentos básicos de dança, acompanhando estes exercícios de uma contextualização teórica sobre o legado histórico e cultural do Funk, seus significados e importância na afirmação da cultura africana no ocidente. A dança surge no trabalho de Piper como um meio de expressão estratégico para o seu questionamento em torno de assuntos relacionados com identidade cultural, convenções sociais e estereótipos.

Deste modo, Piper constata:

“Este meio de expressão tem sido fortemente inacessível para a cultura branca, em parte por causa dos diferentes papéis atribuídos à dança no contexto social (...) Por exemplo, a dança enquanto dispositivo social na cultura branca surge frequentemente associada a termos como sucesso, façanha social ou competência, orientada para o entretenimento de uma audiência, contudo na cultura negra dirige-se muito mais para uma ideia de colectivo ou participação colectiva na transcendência e união social, por conseguinte muito mais integrada no quotidiano.”¹⁵

Ao contrário de outras propostas, cuja concepção parte de uma elaboração conjunta com a “comunidade”, em “*Funk Lessons*” existe uma estrutura apriorística, com intenções muito bem definidas, endereçada em forma de convite a uma audiência branca imprevisível. A comunidade não é definida antecipadamente à elaboração do projecto mas surge eventualmente no seu decurso, sem nenhuma obrigatoriedade de permanência ou finalidades específicas. Neste projecto, a autora, constatando a rejeição da cultura negra por parte da classe média branca, experimenta uma espécie de meio para a auto-transgressão colectiva com vista à superação das barreiras raciais e culturais norte-americanas.

Clegg & Guttman (fig. 04), por outro lado, desenvolvem, desde os finais dos anos 80, projectos para o espaço público onde a participação da comunidade local é pré-condição essencial para as suas acções. Esta dupla apresentou na cidade de Graz em 1991, assim como em Hamburgo em 1993, uma proposta paradigmática, pelos seus contornos, à comunidade local: a realização de uma biblioteca pública, sem vigilância nem procedimentos mecânicos institucionais. Para a implementação da biblioteca ao “ar livre” foram adaptadas algumas caixas de electricidade públicas, assim como construídas outras caixas para acolher livros doados pela comunidade. A única regra vinculativa devidamente assinada nas bibliotecas resumia-se no slogan:



fig. 03

15

PIPER, Adrian – Notes on Funk, I-II // 1985/83. In BISHOP, Claire – **Participation: Documents of Contemporary Art**. London: Whitechapel; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006. p.130.



fig. 04

“Por favor pegue nos livros que desejar e devolva-os num tempo apropriado. Possíveis adições ao stock serão bem-vindas.”

Nesta proposta Clegg & Guttman avançam com uma radical democratização da instituição biblioteca, transferindo para a comunidade local toda a responsabilidade na manutenção e auto-vigilância, alienando qualquer princípio de hierarquias, regulamentos burocráticos ou mecanismo de controlo.

À semelhança de Piper assistimos a um tipo de procedimento que parte de uma premissa autoral para uma transferência progressiva na realização e implementação colectiva, activando a audiência para uma participação total que coloca em suspenso a estrutura hierárquica entre produtor e receptor.

Apesar de todos os modelos apresentados desenharem procedimentos diferentes em termos de relações dialógicas entre audiências e projectos artísticos, todos eles apresentam uma tendência comum: constroem-se sobre um bastidor de forte crítica institucional que se sustenta no carácter de exclusão social própria destas instituições, propondo de forma subversiva práticas inclusivas. Todas as categorias consideram o significado de participação muito para além de um mero contributo para a expansão das audiências em arte contemporânea, contudo apresentam perspectivas diferentes no seu entendimento de “comunidade” e nos seus critérios de relevância social. Enquanto que alguns procedimentos definem a comunidade como algo pré-estabelecido, e por isso, tendem a atribuir-lhe uma identidade fixa, outros consideram-na uma espécie de fenómeno temporário volátil com um potencial que poderá emergir no curso de um projecto.

Reconhecidos os campos que intersectam o território da presente pesquisa - por um lado, as experiências artísticas desenvolvidas no contexto dos serviços educativos (oficinas, workshops e visitas orientadas) e por outro lado, as problemáticas introduzidas por práticas artísticas recentes no domínio da colaboração e participação de públicos - gostaríamos de recolocar em forma de perguntas algumas das preocupações que orientaram a nossa investigação:

O que pode esta zona de trabalho colectivo que pretendemos tornar inteligível? Que possibilidades ela nos oferece ao nível da criação artística? Por outro lado, de que forma este território experimental artístico poderá contaminar e interferir positivamente nas estratégias e metodologias do ensino artístico formal? Quais os seus limites?

Havendo desenvolvido projectos no campo profissional, que procuraram explorar estas questões, e ensaios de trabalho híbrido entre a aprendizagem e a criação, gostaríamos de apresentar detalhadamente as situações experimentais realizadas, colocando a tónica nas suas molduras institucionais e contextos espacio-temporais.

Fábrica de sons, datada de Fevereiro de 2010, foi a primeira experiência realizada e surge no contexto do *Projecto Anual com Escolas* (PAE), organizado pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Todos os anos o Serviço Educativo desta instituição desenvolve um projecto que procura construir pontes entre as escolas e o Museu. Assente num programa intenso, o PAE, oferece a possibilidade de formação a professores, participação das turmas em workshops, visitas-guiadas, conferências e, no final, depois de desenvolvido o tema na escola, uma exposição colectiva numa sala do Museu. No ano de 2010, “Máquinas”, foi o tema que a nossa oficina (*Fábrica de Sons*) tentou explorar em várias sessões de três horas com turmas diferentes que abrangiam o 2º, 3º ciclos e secundário. Ainda em 2010, realizamos *A geometria das plantas*, uma oficina que integrou o programa de sazonalidades do Museu de Serralves para as férias da Páscoa. Durante uma semana, em períodos de 3h, exploramos com crianças dos 6 aos 12 anos as relações entre natureza e arte contemporânea, nomeadamente o imaginário da exposição “À luz da sombra” de Lourdes Castro e Manuel Zimbro. Maio de 2012, marcou o início de *Do Chão: Projétil* que se prolongou até Dezembro do mesmo ano. Gerado na esteira da exposição “BodySpaceMotionThings” do artista americano Robert Morris, *Do Chão: projétil*, foi uma das principais experiências desta investigação pela sua envergadura, complexidade, itinerância, multiplicidade de acontecimentos e volume de participantes. Concebido e orientado em parceria com o actor e encenador Tó Maia, este projecto surge no contexto das exposições itinerantes desenvolvidas pelo departamento de exposições do Museu de Serralves que procura desenvolver uma política de descentralização pelas Câmaras Municipais, com as quais foram estabelecidos protocolos de colaboração. Deste modo, o projecto itinerou por sete instituições de diferentes municípios, entre Maio e Dezembro de 2012, que agora discriminamos: o Museu Convento dos Lóios em Santa Maria da Feira; Escola Alcides Faria em Barcelos; Centro de Artes de Ovar; Centro de Memória de Vila do Conde; Museu de Artes Decorativas em Viana do Castelo; Biblioteca Almeida Garrett no Porto e o Museu da Chapelaria em São João da Madeira. Inscreveram-se no total dos encontros aproximadamente 90 participantes, entre estudantes, investigadores, arquitectos, desempregados, cozinheiros, actores, artistas, militares, técnicos municipais, professores, electricistas, para nomear apenas alguns exemplos de tipologias de participantes.

Num intercâmbio internacional, realizado em Julho de 2012, que envolveu alunos da Academia de Cinema de Beijing e da Universidade Católica Portuguesa, surgiu “One minute of Childhood”. O Museu de Serralves foi

anfitrião deste vídeo-encontro que procurou explorar dinâmicas de construção improvisada de narrativas autobiográficas. Noutra geografia, *More than Walking* explorou dinâmicas de trabalho colectivo enquanto inter-venções no espaço público de Humlebaek, cidade que acolhe o Louisiana Museum of Modern Art. Esta instituição organizou, em Agosto de 2012, um *Summerschool* internacional em colaboração com a Tate Modern (Departamento Educativo), Stedelijk Museum e o Museu de Serralves. Durante 2 dias, estudantes e artistas plásticos convidados dos países participantes desenvolveram projectos colaborativos.

A oficina *Ver, ouvir e pintar* integrou a programação do Serviço Educativo de Serralves para o ano lectivo de 2012/13. Uma oficina direccionada exclusivamente para um público escolar, nomeadamente crianças dos 3 aos 10 anos de idade, com uma estrutura de duas horas por sessão.

A situação experimental *Desenhando-se* realizou-se a três tempos: no Museu de Serralves, em formato de 3 horas, com participantes da Academia Ubuntu; no Jornal Lura, a convite do Serviço Educativo do Centro Cultural Vila Flor, onde reformulou o seu enunciado de forma a adaptar-se a um contexto bidimensional; e por último, no Agrupamento de Escolas Clara Resende no Porto, com uma turma de 12º ano do curso de artes.

N' *O bolso cheio de letra*, de Fevereiro de 2014, investigamos, com turmas do secundário, o mundo das palavras desde a visualidade à sua fonética, no contexto do *Projecto Anual com Escolas* sob o tema "Serralves no bolso". Por sua vez, *Ut(er)opias* convidou professores e educadores a participarem numa manifestação de afectos e recordações nas ruas da cidade de Cascais. Este projecto integrou o seminário nacional para professores, organizado pela Casa das Histórias – Museu Paula Rego no fim-de-semana de 4 e 5 de Abril de 2014.

Todas as experiências descritas compõe o *corpus* central da tese e serviram de base para analisarmos as principais questões teóricas desenvolvidas nesta investigação: Como construir, dentro da moldura institucional, ambientes onde o contacto com a experimentação artística fomenta não apenas um conhecimento racional e sistematizado da arte contemporânea, mas provoque também uma experiência virada para o indivíduo, para a sua autobiografia e/ou descoberta de si mesmo?

De outro modo, como poderemos criar condições de formação e desenvolvimento global da pessoa, encontrando na arte contemporânea, um fundamental recurso para essa potenciação? Ao nível de uma reconstrução da sensibilidade e do despertar para a imaginação e criatividade?

No plano metodológico, todo o processo de pesquisa procurou experimentar uma possibilidade de indivisão entre o raciocínio teórico e a operatividade no terreno. Esta premissa obrigou a um fluxo de trabalho que a todo o momento e de

forma recíproca propôs “agir o pensamento” quando imergiu na implementação concreta dos projectos, ou “pensar o agir” quando reflectiu de forma descritiva, analítica e crítica sobre o acontecido. A proposta de conceito-ferramenta — “Pensacção”¹⁶ —, dos investigadores João Fiadeiro e Fernanda Eugénio, coreógrafo e antropóloga, respectivamente, serviu-nos neste estudo como método operativo de referência.

Tendo em mente esta (co)incidência, começamos por organizar e perscrutar um território referencial composto por bibliografia especializada, sobretudo nas áreas da educação artística e do universo teórico e crítico em torno das práticas artísticas participativas e pela análise de práticas multidisciplinares cuja forma ou conteúdo desenvolvessem tangentes, intercepções ou paralelismos com o nosso objecto de estudo. Simultaneamente, as situações experimentais que mencionamos foram concebidas e implementadas em formatos diversificados: — oficinas direccionadas a um público escolar com abrangência transversal em termos etários, como é o caso de *Fábrica de sons* (2º, 3º ciclos e secundário), *A geometria das plantas* (dos 6 aos 12 anos), *Ver, ouvir e pintar* (ensino pré-escolar e 1º e 2º ciclos) e *O bolso cheio de letra* (ensino secundário). Estas experiências oficinais, desenvolvidas em contexto museológico em ambientes não-formais quiseram experimentar formas de abordagem, metodologias do fazer artístico, introduzir temáticas próximas dos universos dos artistas, modos de relação entre a experimentação em proximidade com as linguagens artísticas contemporâneas, a formação da sensibilidade e desenvolvimento global dos participantes e, por último, possibilidades de relação e contaminação positiva entre Museu e Escola; — projectos direccionados a adultos, desde professores e estudantes universitários a público em geral, como foi o caso de *More than walking* (no contexto de um intercâmbio internacional em Copenhaga), de *Do Chão: projectil* em todas as suas variações, *One minute of childhood* em Serralves e *Ut(er)opias na Casa das Histórias – Museu Paula Rego*. Todos estes projectos procuraram investigar metodologias de trabalho colectivo mais próximo das práticas artísticas participativas e/ou relacionais; — a transitoriedade e nomadismo caracterizou o projecto *Desenhando-se*. Este projecto explorou os trânsitos inter-institucionais entre museu-casa-escola-cidade, transformando-se a cada passo e contexto.

Paralelamente às realizações experimentais foi desenvolvida documentação, posteriormente editada e analisada nesta presente tese. A matéria documental foi composta em duas vertentes: informação não-verbal, constituída por imagens, vídeos e registos sonoros e, por outro lado, informação verbal, isto é, depoimentos, textos auto-reflexivos e planificações dos projectos que indicam ficha técnica, sinopse, finalidades, itinerário por fases, organização do espaço,

16

Pensacção é um modo operativo, desenvolvido pelo coreógrafo João Fiadeiro e pela antropóloga Fernanda Eugénio, que procura modos de colocar em plano de co-incidência e simultaneidade o pensar e o agir – o pensar a ação e o agir o pensamento. [Consult. 22 Out.2014] Disponível em <http://magazineandlab.wordpress.com>.

materiais e recursos utilizados. Esta última documentação (planificações) encontra-se disponível para consulta nos anexos desta investigação.

A par da vertente escrita, organizamos um arquivo online onde foi alojada toda a matéria documental decorrente dos projectos. Este armazém virtual cumpre três objectivos principais: complementar a leitura do objecto escrito, permitindo um acompanhamento e navegabilidade mais fácil e adequada; permitir uma visualização, dada a natureza audiovisual da documentação, mais justa e ampliada do lastro da investigação e abrir o estudo e os seus processos de experimentação à possibilidade de consulta e escrutínio público.

Durante toda a investigação foram mantidas conversas informais (não registadas) com personalidades de referência para o nosso problema de investigação - professora pintora Elvira Leite, professora pintora Paula Soares, arquitecto e professor Fernando Pinto Coelho, artista e professor Fernando José Pereira, artista e professor Miguel Leal, e Dinis Cayolla professor de antropologia, os artistas Emma Smith e Albert Potrony. Estes encontros permitiram um acompanhamento crítico das situações experimentais realizadas e um aprofundamento decisivo nas áreas da educação artística, filosofia e práticas da arte contemporânea, política e metodologia.

Na configuração e desenho gráfico do estudo, optamos por uma estrutura de página que permitirá uma leitura a três tempos: imagens, nas páginas da esquerda, referente a informação documental dos projectos analisados, constituindo-se por imagens fotográficas ou fotogramas de materiais vídeo; textos, na página direita, o corpo principal do desenvolvimento onde serão descritos, analisados e criticados os projectos implementados; citações visuais e textuais, nas margens das páginas, retiradas do contexto artístico, do pensamento crítico, filosófico e literário que ilustram ou criam situações tensionais com as ideias fundamentais do corpo de texto principal.

Finalmente, no que se refere à organização interna da presente tese, a estrutura desta investigação assenta numa divisão em três segmentos complementada com um arquivo audiovisual (ver anexo b.) para consulta, disponível no seguinte endereço: www.desenhando-se.com.

No primeiro segmento (introdução), ocupamo-nos dos principais fundamentos epistemológicos que passam, num primeiro momento, por uma cartografia da zona de atenção que surge na intersecção entre o contexto educativo institucional da arte contemporânea, nomeadamente os ambientes informais onde se desenvolvem experiências artísticas com diferentes públicos e as práticas artísticas recentes que envolvem a participação e colaboração de audiências específicas ou comunidades heterogéneas. Neste seguimento, explicamos que a emergência nos últimos vinte anos de espaços

institucionais ligados à educação artística, abriu novas brechas de experimentação que colocam artistas plásticos e públicos a trabalharem em conjunto permitindo a reinvenção de novos modelos de aprendizagens recíprocas e redefinindo as fronteiras entre educação e arte contemporânea. Por outro lado, demos conta de um universo de práticas artísticas que, no nosso tempo, vão problematizando as fronteiras de implicação e envolvimento de audiências na partilha de processos de criação, reformulando os próprios meios de concepção, produção e fruição do objecto artístico. Concluimos estas delimitações, identificando por inerência algumas hipóteses de trabalho que se prendem com a inteligibilidade da zona de investigação identificada, com as possibilidades que ela nos oferece e, necessariamente, os seus limites.

Ainda no primeiro segmento do trabalho, explicitamos as metodologias utilizadas. Neste tópico, demonstramos que a investigação se desenvolveu sobre uma perspectiva de simultaneidade e co(incidência) entre a acção e o pensamento. Foi desenvolvida e analisada uma compilação de bibliografia especializada, assim como, organizado um arquivo de referências dentro da arte contemporânea que influenciaram ou dinamitaram projectos implementados no decorrer da investigação. Referimos ainda, como ferramenta fundamental, para além da acção intensa no terreno, a análise e reflexão permanente e quase simultânea da documentação gerada. Material que foi posteriormente editado e disponibilizado virtualmente. Concluimos o plano metodológico, abordando sinteticamente sobre as decisões gráficas ao nível da estrutura de página da tese escrita, referindo ainda a importância das conversas informais com agentes do meio de reconhecida pertinência que fizeram um acompanhamento crítico e introduziram pertinentes inflexões na direcção da investigação.

No segundo segmento (desenvolvimento), apresentamos um tríptico temático agregador das principais problemáticas em pesquisa nos projectos práticos: corpo, memória e paisagem.

Na *parte um*, consideramos o corpo em três diferentes instâncias laboratoriais — *Do chão: projétil*; *More than walking* e *Desenhando-se*. Em *Do chão: projétil*, a partir das problemáticas do artista americano Robert Morris, exploramos a relação do corpo com o espaço, o movimento e os objectos num contexto de comunidade temporária de criação- participação colectiva. Este projecto sendo itinerante permitiu compreender as suas especificidades em diferentes espaços, contextos institucionais e interlocutores. *More than Walking* abriu a investigação a ambientes internacionais e permitiu trabalhar a relação do corpo com o território e as suas contingências, sobretudo ao nível da sua representação, apropriação e transformação. E por fim, *Desenhando-se*, permitiu pensar o nosso objecto de estudo em duas vertentes: por um lado, as possibilidades de compreensão do corpo

na relação consigo próprio, ao nível da auto-descoberta e conhecimento e por outro, a sua implementação a três tempos, isto é, num museu, numa escola ou num jornal, garantindo a possibilidade de estudarmos os trânsitos, pontes ou intervalos institucionais.

Na *parte dois*, a memória surge como segundo quadro do desenvolvimento e aglutina dois projectos: *Ut(er)opias* e *One minute of childhood*.

Ut(er)opias, assumindo o formato de workshop para professores e educadores, trabalhou o imaginário infantil dos participantes como ponto de partida para o desenho de uma manifestação de afectos e recordações. Numa mesma linha de pensamento em torno da memória autobiográfica, *One minute of Childhood*, dirigido a estudantes de cinema chineses e portugueses, afirmou-se como um vídeo-encontro onde se experimentou transformar uma história pessoal num pequeno filme, promovendo ao mesmo tempo um conhecimento interpessoal do grupo e abordagens improvisadas ao nível da imagem em movimento e da construção de narrativas autobiográficas.

A *parte três* configurou-se em torno da ideia de paisagem. Neste sentido considerou-se o espectro mais amplo da ideia de paisagem, onde se propuseram quatro experiências com públicos, temas e metodologias diferentes: *Fábrica de Sons*; *A geometria das plantas*; *O bolso cheio de letra* e, por último, *Ver, ouvir e pintar*.

Em *Fábrica de sons*, uma oficina pensada para um público escolar, explorou-se a plasticidade dos sons concretos resgatados da interacção directa com os objectos quotidianos, para a construção de paisagens sonoras abstractas.

A geometria das plantas, assente numa estrutura semanal, investigou sobre modos de representação e invenção da paisagem através do estudo de elementos retirados do ambiente natural. Por outro lado, as letras e palavras foram paisagem percorrida em *O bolso cheio de letra*, onde a reinvenção da visualidade das palavras se juntou às experiências fonéticas e aos modos criativos da sua leitura e instalação. Por último, *Ver, ouvir e pintar*, surge como uma pesquisa sobre possibilidades de relação com a primeira infância ao nível de ambientes de expressão plástica, explorando suportes, percepções sensoriais e modos de imaginar.

Na conclusão desta tese, procuramos sintetizar as principais linhas de pensamento produzidas nesta pesquisa, focando a inteligibilidade, limites e possibilidades do território que procuramos cartografar, a partir de um conjunto de trabalhos concretos, realizados no terreno com o envolvimento de comunidades específicas, procurando contribuir para a abertura de renovadas perspectivas sobre as complexas relações entre experimentação artística em ambientes de aprendizagem.

**parte um,
o corpo**



17

PONTY, Merleau — **O olho e o espírito**. 6ª ed. Vega, 2006. pp.20-21.

18

HALL, E. T. — **A dimensão oculta**. Lisboa: Relógio D'Água, 1986. p.206.

Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, resplandece de um si... O enigma consiste em que o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível.(...) Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo.

Merleau-Ponty¹⁷

Sabemos agarrar porque temos mãos, ou temos mãos porque sabemos agarrar?

Edward T. Hall¹⁸



É no corpo que tudo se passa. Ele é a nossa primeira e a mais natural ferramenta, no entanto dizer do corpo é, necessariamente, falar do espaço vivenciado, é exprimir a relação entre cada homem e o envolvente que lhe afere a identidade. Desde o ventre materno, lugar de protecção, nutrição e comunicação, que o corpo se determina pelos espaços onde vive, habita ou constrói. Quando alienado do seu espaço ou território, o nosso corpo sente-se estranho, vulnerável, desajeitado, precisa de tempo para se enquadrar, para ajustar as suas formas ao ambiente. “*A forma/acção do corpo é determinada pelas suas relações nos espaços. E se, como nos diz El-Hakim, ‘o corpo desenha o espaço como a água desenha o vaso’, inversamente o corpo comporta tudo o que se agrega no espaço que o envolve*”¹⁹. Porém, é sobre ele que a “maquinaria do poder o esquadrinha, o desarticula e o recompõe”²⁰, como estudou Michel Foucault.

Apesar das diferenças nas fisionomias, o que confere ao corpo identidade são, independentemente do lugar onde tenha nascido, a sua cultura e o seu sistema global de comunicação: as palavras, as acções, os gestos e atitudes, a maneira de apreender o tempo, o espaço e a matéria, o timbre de voz, as expressões do rosto, modos de trabalhar, de jogar, de fazer amor ou de se defender.

A primeira parte do nosso estudo irá dedicar-se ao corpo, à sua realidade e contingências, mas também aos modos do seu agir e de se representar. Aborda o corpo individual e colectivo, virado para si mesmo ou para as relações entre e por entre os outros corpos; mas também, o corpo virado para fora, para o seu exterior, como ele se reconhece a partir dos limites da pele.

Com esta finalidade, o presente capítulo considera três diferentes situações experimentais — *Do chão: projétil*; *More than walking* e *Desenhando-se*.

Em *Do Chão: projétil*, partimos das problemáticas do artista Robert Morris para investigar sobre a relação do corpo com o espaço, o movimento e as coisas, num contexto de comunidade temporária de criação-participação. *More than Walking* permitirá, por sua vez, pensar sobre a relação do corpo com o território e contextos adjacentes, sobretudo ao nível da sua representação, apropriação e transformação. E por fim, *Desenhando-se*, coloca o objecto da nossa atenção nas possibilidades de compreender o corpo na relação consigo próprio, ao nível da auto-descoberta e conhecimento.

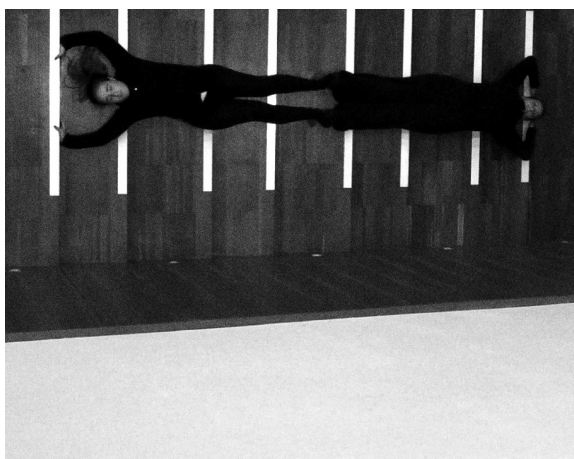
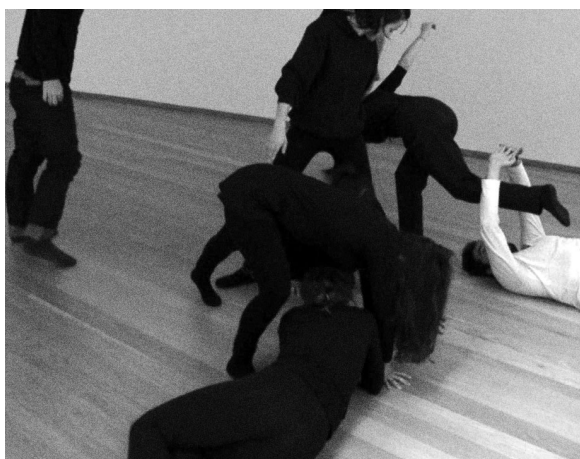
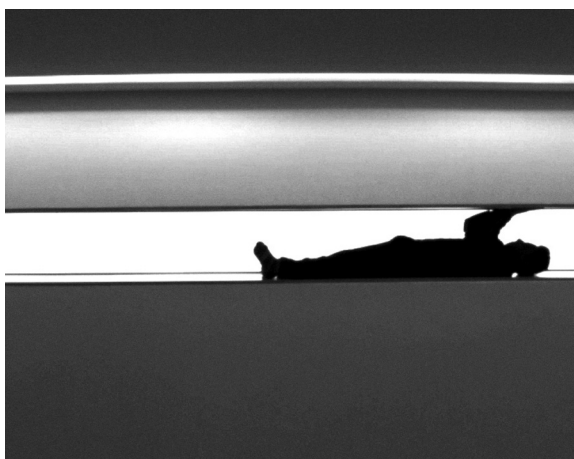
Com efeito, apresentaremos de seguida uma sistematização dos acontecimentos descritos, analisando os seus contornos contextuais.

19

CARNEIRO, Alberto; LEITE, Elvira; MALPIQUE, Manuela — **O espaço pedagógico 1**. 2ª ed. Porto: Afrontamento, 1983. p.44.

20

FOUCAULT, Michel — **Vigiar e punir**. 31ª ed. Petrópolis: Vozes, 2006. p.119.



SITUAÇÃO EXPERIMENTAL 1:

do chão: projectil

“Vários corpos, um espaço. Entro num sítio e não consigo deixar de imaginar onde colocaria cada um. Diferentes composições e formas de interacção uns com os outros. Pormenores e movimentos. Construção e distribuição. Toque.”

Matilde Nicolau (participante)

“(…) foi uma novidade, e logo depois, foi um conhecer-me melhor em grupo. Tenho as memórias ainda bem frescas - o que só pode ser um bom sinal - considero-a a minha primeira exposição colectiva.”

Ana Rita Senra (participante)

1.1 - circunspecção

Do Chão: projectil surge no intervalo de uma dupla vontade: por um lado, emergir como um projecto filiado nas problemáticas emergentes da obra do artista norte-americano Robert Morris, nomeadamente na exposição *BodySpaceMotionThings* (fig. 05, 06 e 07), assumindo, por isso, uma condição meta-discursiva; e por outro, afirmar-se como um projecto artístico autónomo que encontra nas inquietações de R.M. apenas um correlato referencial em termos metodológicos e conceptuais.

Começando pelo seu enquadramento, em 2011, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves reconstituiu uma histórica exposição de Robert Morris intitulada “*BodySpaceMotionThings*”, concebida originalmente em 1971 para a Tate Gallery em Londres.

Nesta exposição o autor convidava os visitantes a rolar, escorregar, balançar e escalar através de diversas estruturas apresentadas numa relação específica com a arquitectura da galeria.

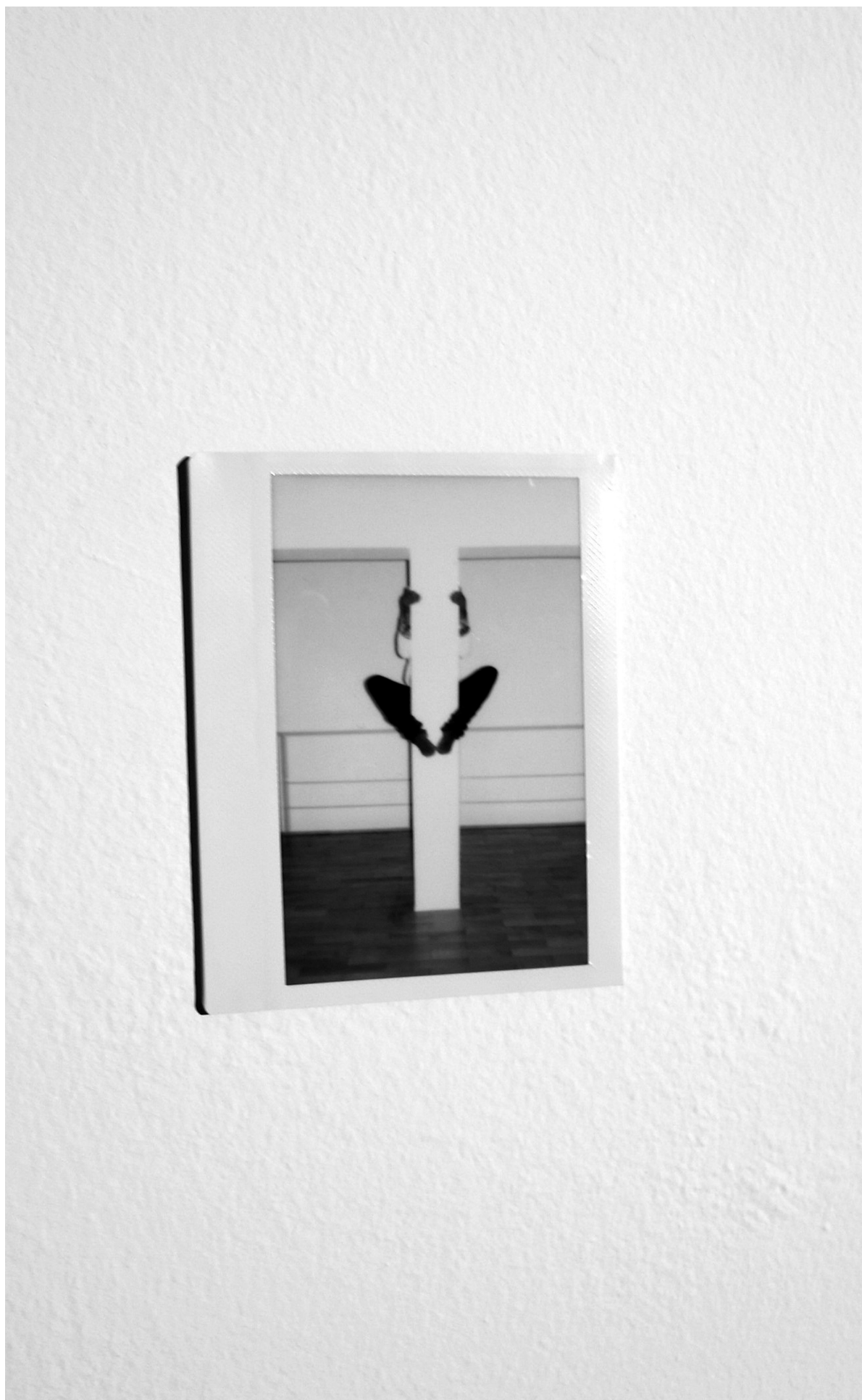
Por conseguinte, o espectador via a sua condição historicamente associada à contemplação transformada em acções directas do seu corpo sobre os objectos apresentados, tornando-o participante e cúmplice no processo artístico.



fig. 05



fig. 06



Esta inesperada mudança do quadro referencial ao nível da recepção e relação com os objectos levou a um entusiasmo particular do público que acabou por determinar o encerramento da exposição passados cinco dias da sua inauguração.

Na sequência deste incidente e numa célebre carta a Michael Compton, datada de 19 Janeiro de 1971, Morris dirigiu-se ironicamente ao co-comissário da exposição e conservador de exposições com a seguinte afirmação: “*Pessoalmente, preferiria partir um braço ou cair de uma plataforma a passar uma hora em desapegada contemplação de um Matisse. De tanto ver, tornámo-nos cegos. [É] tempo de nos comprimirmos contra as coisas, de nos enfiarmos nelas, de rastejarmos por cima delas — não tanto por uma infantil ingenuidade de regressar ao recreio mas mais no sentido de reconhecer que o mundo começa a existir nos limites da nossa pele e que aquilo que ocorre nessa interface entre o eu físico e as condições externas não nos desapega como o olhar desapegado [o faz].*”²¹

Em Serralves, a exposição foi acompanhada por uma retrospectiva da filmografia do autor, produzida a partir da década de 1960 e que fixou em vídeo e película uma série de experiências desenvolvidas no *Judson Dance Theater*²² — um lugar de encontro de artistas visuais e performativos cujas actividades iriam ser redefinidas por processos de trabalho onde a improvisação e a colaboração surgem como métodos de encontro e de criação — que cruzam a linguagem da escultura minimalista com a arte processual, construindo obras que encontravam os seus momentos de apresentação fora dos espaços da galeria ou do museu.

A sua experiência fílmica sublinha uma constante preocupação com as relações entre o tempo e a forma física, com a experiência temporal multi-direccional do ver, as implicações perceptivas do espaço e sobretudo a reinvenção do corpo e do seu movimento.

Na sequência desta exposição e entroncando com a política cultural de descentralização da programação do Museu de Serralves, a sua direcção artística — João Fernandes e Ricardo Nicolau — lançaram o convite para conceber-se um projecto artístico-educativo itinerante que partisse das questões fundamentais da exposição de R.M. para ser desenvolvido com a participação de diferentes públicos afectos a municípios da região Norte: Santa Maria da Feira, São João da Madeira, Barcelos, Vila do conde, Porto, Viana do Castelo e Ovar.



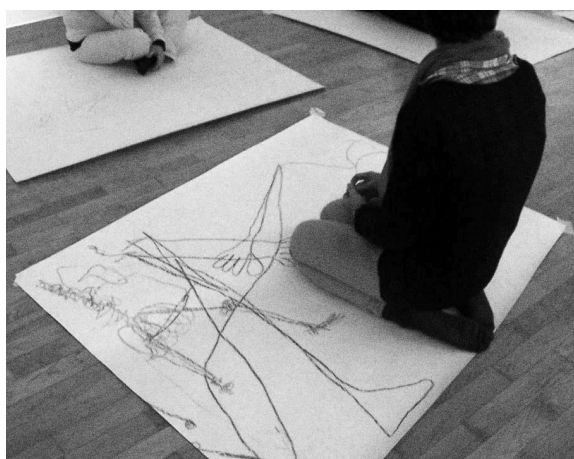
fig. 07

21

MORRIS, Robert — **Carta escrita a Michael Compton**, em 19 Janeiro de 1971. Citada em “Is It All Robert Morris’s Fault?”. [Consult. 23 Set. 2011]. Disponível em <http://www.yproductions.com/WebWalkAbout/Archives/is_it_all_robert_morris_fault.html>

22

Judson Dance Theater formou-se em 1962 em Nova Iorque, através de um grupo experimental multidisciplinar composto por bailarinos, coreógrafos, artistas e compositores. Este grupo teve diversas configurações ao longo dos vários anos da década de 1960 e com o qual Morris colaborou intermitentemente. O núcleo oficial dissolveu-se em 1964. Para uma história crítica exaustiva do grupo, ver: BANES, Sally — **Democracy’s Body: Judson Dance Theater, 1962-1964**. Durham, NC: Duke University Press, 1990.



1.2 - da concepção ao plano

Nos passos iniciais da concepção deste projecto tornou-se claro, a necessidade de colaboração com alguém especializado no território do teatro e da encenação, alguém que dominasse a expressão corporal e dramática. Foi assim que surgiu a colaboração com Tó Maia (actor e encenador).

Como escreveram João Fiadeiro e Fernanda Eugénio, *“O encontro só é mesmo encontro quando a sua aparição accidental é percebida como oferta, aceite e retribuída. Dessa implicação recíproca emerge um meio, um ambiente mínimo cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum”*.²³

Do Chão: projectil resulta, assim, de uma paisagem comum que se foi desenhando e (re)fazendo a cada momento, onde durante dois dias intensivos um artista plástico e um actor/encenador trabalharam com grupos heterogéneos de participantes voluntários aos quais foram propostas várias experiências, através de diferentes jogos, em que o espaço, o corpo, o movimento e os objectos se articulavam em permanentes diálogos. Cada acção focava a criação de múltiplas relações que cada um, a seu modo, ia estabelecendo e desenvolvendo no seu tempo.

A aproximação ao espaço foi o início de um conjunto de ligações e fusões que viriam a acontecer. Os objectos lançaram o desafio seguinte ao corpo que neles tocava. Iniciava-se, assim, um processo de contaminação em que ambos (corpo e objecto) se aventuravam numa dinâmica onde surgiam formas e (in)significados. O movimento exercia-se na sua espontaneidade gerando a engrenagem de todo o processo que a cada instante criava-se, recriava-se e definia-se, elegendo o improvisado e a cumplicidade como condição operatória dentro do programa de trabalho.

A intensidade do processo rematava, no segundo dia, com a recriação por parte dos participantes, das estruturas elementares de *BodySpaceMotionThings*, que traziam para o espaço a presença espectral dessas estruturas, vinculadas agora numa outra matéria de referencialidade — o corpo.

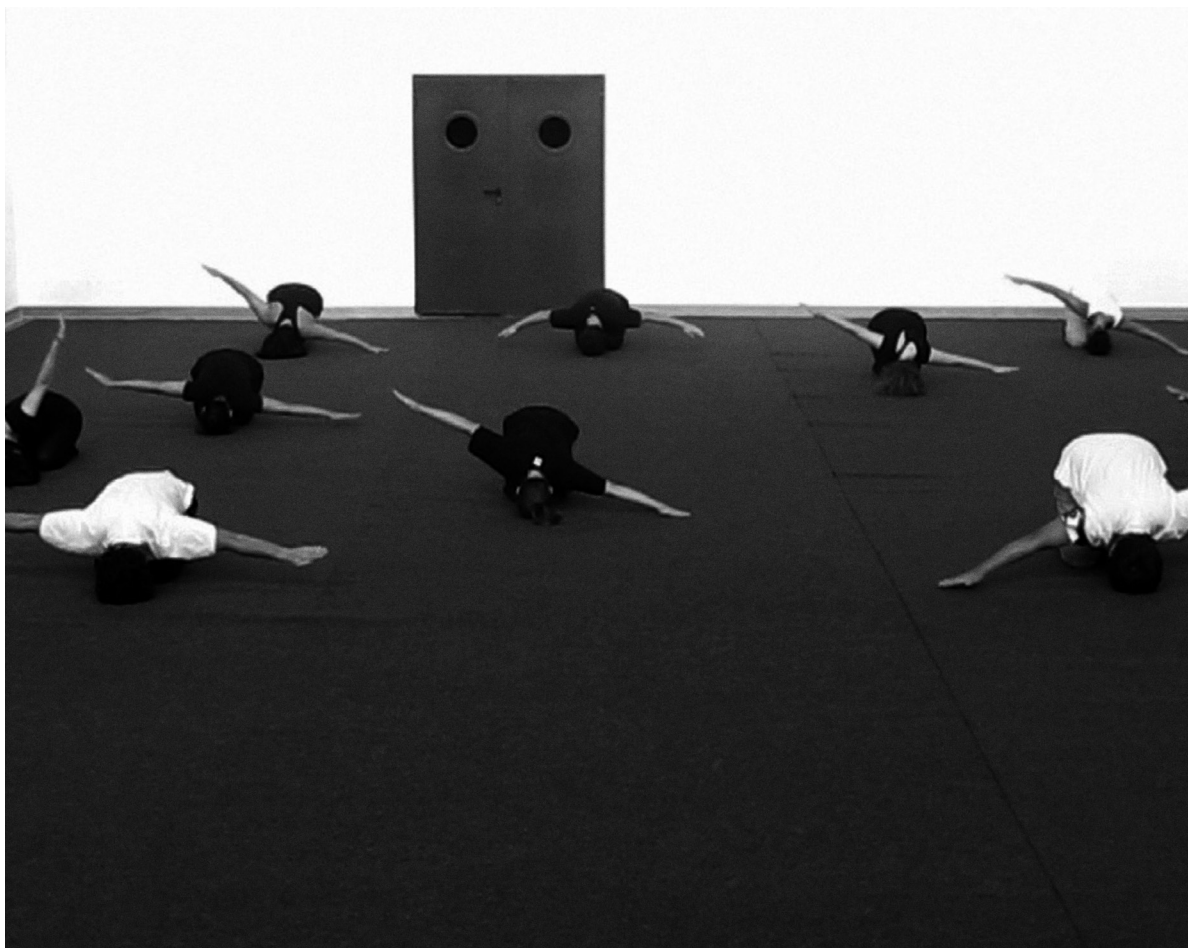
Assim, enquanto que as esculturas de Morris sugeriam fantasmaticamente a presença do espectador em acção, neste novo quadro de trabalho acontece a inversão: seria o corpo em movimento que evocava a presença das esculturas de Morris.

Toda esta mecânica colectiva antecedia aquele que seria o destino e propósito do encontro: a realização de um objecto fílmico que fixaria num outro suporte as acções dos participantes.

Este filme, depois de editado, seria posteriormente instalado, nos mesmos espaços das acções, numa exposição

23

FIADEIRO, João; EUGÉNIO, Fernanda — **O encontro é uma ferida**. 1ª ed. Lisboa: Ghost, 2013. p. 3.



de cariz documental juntamente com os materiais residuais das diferentes experiências que foram sendo propostas ao longo dos dois dias: desenhos, *polaroids*, esculturas e objectos.

Entre o fim dos encontros e as inaugurações das exposições, existia sempre um hiato temporal de mais ou menos uma semana, que exigia um trabalho vertiginoso, ao nível da selecção das imagens e edição do filme, assim como, no desenho e montagem no espaço.

As exposições tinham sempre como vector conceptual, partilhar com uma comunidade mais alargada o trabalho realizado, porém as suas configurações incitavam sempre a uma predisposição do corpo do visitante, isto é, todos os objectos/documentos expostos propunham acções concretas como: sentar, encostar, espreitar, desviar, deitar, esticar. Desta forma, a experiência da exposição convidava o visitante a uma postura mimética com os objectos observados.

1.3 - uma comunidade temporária de criação

Inspirado pelas premissas do *Judson Dance Theatre*, o cruzamento disciplinar, o abandono do vocabulário balético em favor de acções ou tarefas simples e a reclamação do movimento não especializado que explora tanto o corpo como os mecanismos do gesto humano, *Do Chão: projectil* encarou cada grupo de trabalho, cada espaço e cada reunião como um acontecimento próprio, com as suas propriedades singulares.

Apesar de existir um guião, cada encontro foi também uma oportunidade de repensá-lo, de reformular as perguntas e refundar os modos de operar.

A vontade de gerar uma “comunidade temporária de criação” exigia a predefinição de um “espaço de incerteza” para que todos os participantes sentissem que apesar de uma direcção previamente apontada, era necessário inventar colectivamente um caminho passível de ser percorrido por todos, com as hesitações, dúvidas e desejos partilhados e discutidos a cada momento.

A seguinte frase escrita por Morris, nas suas cartas a Compton: “*Quero proporcionar uma situação em que as pessoas se possam tornar mais cientes de si mesmas e da sua própria experiência e não mais cientes de uma qualquer versão da minha experiência*”²⁴, reverberou no inconsciente do projecto, em múltiplas situações, sobretudo em momentos de tensão comuns. Em todo caso, *Do Chão: projectil*, pautou-se por um trabalho muito mais concentrado na construção e descoberta pessoal por parte dos participantes do que numa tentativa

24

Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea — **Filmes e vídeos de Robert Morris**; coord. Maria Ramos. Porto: Fundação de Serralves, 2011. p.17.



de afirmação de uma qualquer identidade artística (ou visão de mundo) dos seus orientadores. Essa identidade foi sendo construída como consequência de uma ética de trabalho focada na pessoa e na sua experiência.

1.4 - as referências de incitação

Embora *Do Chão: projétil* tenha uma filiação concreta no trabalho de Robert Morris, foi estabelecendo progressivamente tangentes e intersecções com alguns autores e práticas artísticas contemporâneas, gerando assim uma nebulosa referencial.

Seguidamente iremos aprofundar algumas dessas referências.

Ainda no mesmo autor, demos especial atenção a *Wisconsin* (fig. 08 e 09). Morris concebeu este projecto numa viagem de regresso à Universidade de Wisconsin, em Madison, no início de 1970, poucos meses depois de ter passado cerca de quatro semanas no *campus* universitário enquanto artista convidado. O filme de catorze minutos foi filmado com três câmaras e com montagem interpolada para revelar a mesma cena a partir de múltiplos ângulos e distâncias. Nele, noventa e cinco estudantes universitários, em roupas de inverno e mais ou menos distribuídos em duas equipas num descampado parcialmente coberto de neve, executam movimentos simples e dedicam-se a actividades de grupo organizadas — deitar-se, levantar-se, caminhar, correr, deambular, agrupar, dispersar, rolar por uma encosta aos pares, cair e rastejar pelo chão. No desenvolvimento do filme são recriadas situações coreográficas que revelam uma crítica explícita à política externa norte-americana, nomeadamente à sangrenta guerra no Vietname.

Na esteira de *Wisconsin*, *Do Chão: projétil*, explora esta relação entre coreografia colectiva (possibilidades de composição de movimentos singulares ou grupais) e formas de filmar que alteram e reconfiguram a noção do espaço, assim como a representação do corpo.

Prestamos também atenção a *Bouncing in the corner n°1* (1968) de Bruce Nauman (fig. 10). Numa manobra repetitiva e filmado num enquadramento muito particular (cortando a própria cabeça), Bruce Nauman filmasse a si próprio durante cerca de uma hora num canto do seu próprio atelier.

O movimento intrigante pela dureza do impacto do corpo contra a parede torna-se ainda mais irascível na sua dimensão sonora. O prolongamento da acção repetitiva obriga-nos



fig. 08



fig. 09



fig. 10



enquanto espectadores a uma espera deceptiva (porque nunca existe novidade) que nos liberta de um certo olhar flutuante e fugaz, permitindo reencontrar a duração do olhar contemplativo de um espectador inevitavelmente pensante.

Bouncing in the corner n^o1 exerce, no nosso entendimento, toda a sua potência na ideia da manutenção de um movimento intersticial, isto é, durante uma hora nunca assistimos ao corpo na imobilidade vertical ou inversamente na imobilidade horizontal, existe uma espécie de congelamento de um movimento que se exprime no “entre”.

Three frame studies (fig. 11 e 12) inaugura uma toada de investigação de Vito Acconci em torno do corpo, dos seus limites e potencialidades. Trata-se de uma sequência de acções que o autor/performer desenvolve em diálogo com o enquadramento da câmara de filmar. Estas experiências surgem como referências de estudo em *Do Chão: projectil*, sobretudo naquilo que nos permite pensar em termos de activação da câmara de filmar (e simultaneamente o seu operador) como uma presença em si, que não assiste apenas aos acontecimentos mas que interfere na composição e nos movimentos que regista.

A um outro nível e noutras latitudes artísticas encontramos na especificidade de um objecto cinematográfico — *Lissabon-Wulpperthal-Lisboa* (1998) de Fernando Lopes (fig. 13) — um duplo interesse: por um lado o trabalho de Pina Bausch sobretudo ao nível metodológico e processual; por outro, a simplicidade do olhar e capacidade de relato e desconstrução de uma experiência processual vivenciada por Fernando Lopes nos bastidores da criação de Pina.

No filme *Lissabon-Wulpperthal-Lisboa* o cineasta português coloca-nos de forma desarmante na interioridade de um processo de criação de Pina com o seu corpo de bailarinos, numa residência artística que a coreógrafa alemã desenvolveu em Lisboa com vista à preparação do espectáculo “Masurca fogo”. A repetição, a falha, a dúvida, a pausa, a inflexão e todo o universo de situações intrínsecas ao momento de criação se revelam de forma inquietante nas imagens de F. Lopes. Logo nas palavras introdutórias do filme, o cineasta resume de forma clara aquilo que as imagens vão ilustrar:

“Lisboa, cidade aberta, luminosa e quente, recebe Pina Bausch e a sua Companhia, o Tanztheater Wuppertal. Vêm para uma residência de três semanas, respondendo ao convite do Festival dos 100 Dias: a criação de Ein Neues Stück von Pina Bausch. Chegam de olhos e ouvidos bem abertos, de veias bem temperadas, atentíssimos aos sinais, às cintilações, aos sons, aos perfumes e às emoções que a cidade lhes for sugerindo. Depois, com as evocações especiais das suas próprias vidas,



fig. 11



fig. 12

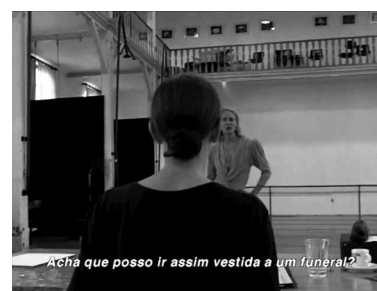
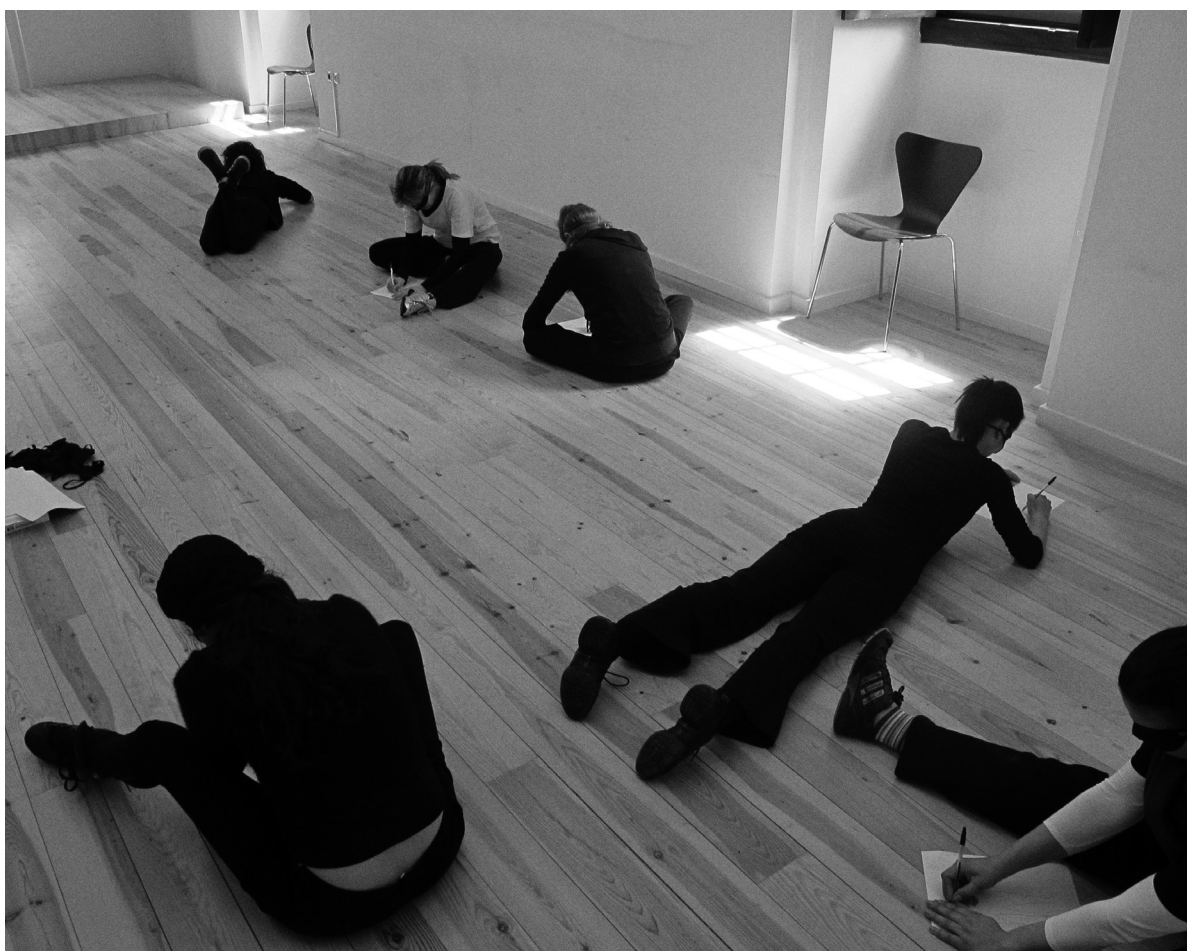
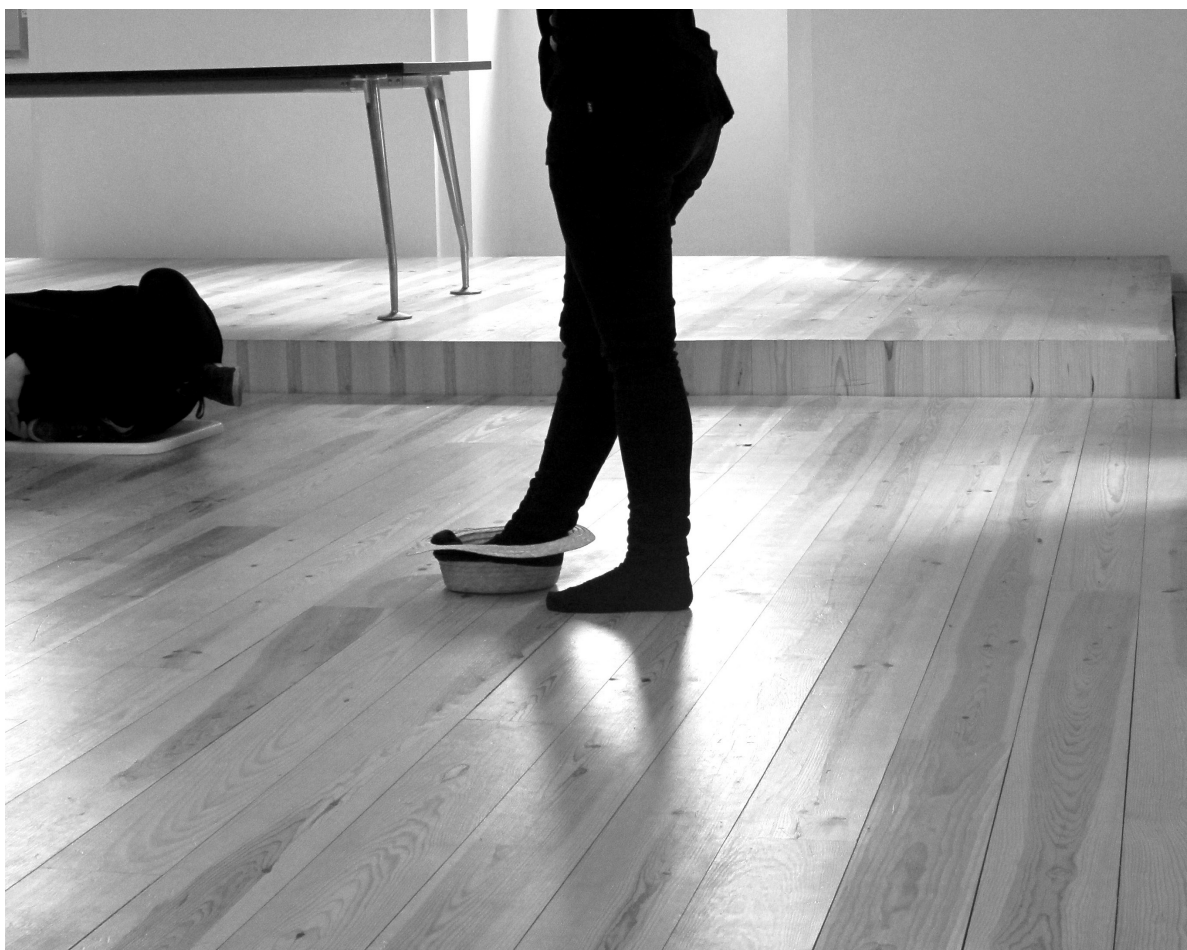


fig. 13



*agora entretecidas pela aragem de Lisboa,
acontecerá a tal hora muito rara em que tudo
isto e tudo o resto, pela batuta misteriosa
do génio de Pina Bausch, ganhará um corpo
próprio, uma nova alma. Essa terá por nome:
“uma nova peça de Pina Bausch”. Ou outra
coisa ainda. E essa é que será linda: MASURCA
FOGO.”²⁵*

Ao longo do filme vamos compreendendo a importância que esta autora atribui ao envolvimento e contributo pessoal que cada bailarino injecta na concepção e composição final da peça. Recorrendo a uma espécie de etnografia da cidade, cada bailarino recolhe e fixa no corpo uma gramática de movimentos inspirados em situações quotidianas, construindo colectivamente um conjunto de gestos, expressões, sons, acções que descobriram nas suas deambulações pela cidade de Lisboa.

25

Excerto retirado do filme de Fernando Lopes — Lissabon-Wulpperthal- Lisboa (1998). [consult. 14 Nov. 2014] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ePIr-fXJRz0>

1.5 - (re)parar nos acontecimentos

Do Chão: projectil realizou-se em sete municípios, numa cadência irregular entre Maio de 2012 e Dezembro do mesmo ano e envolveu cerca de 80 pessoas no total de participantes.

Cada encontro significou sempre um (re)começar, numa espécie de renovação permanente atenta às circunstâncias de um novo lugar e de um novo grupo de pessoas com expectativas, experiências e disposições diversas.

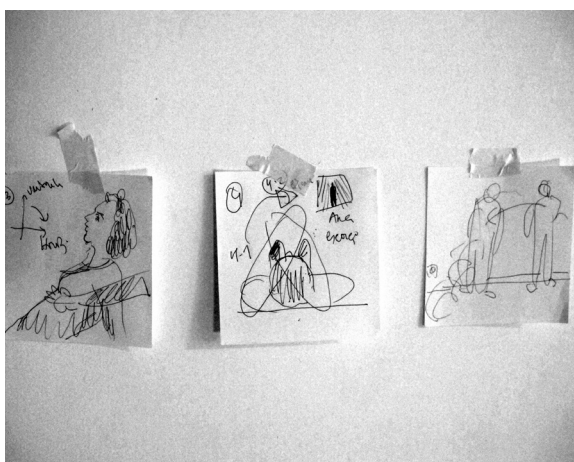
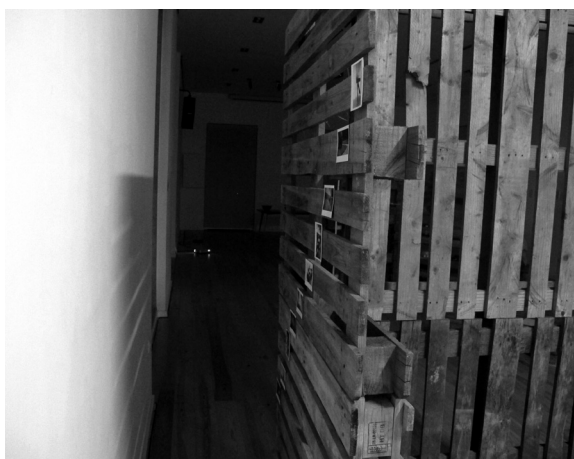
Analisaremos, de seguida, os contornos e feições que definiram cada encontro em particular:

1.5.1 - acontecimento 1: Santa Maria da Feira

O Museu Convento dos Lóios em Santa Maria da Feira foi o espaço escolhido para dar o pontapé de saída do projecto. Um espaço dedicado à história do conselho e da região, tendo como propósito, proceder à salvaguarda, valorização, divulgação de testemunhos da herança histórica e cultural a transmitir às gerações futuras.

A ocasião e as circunstâncias permitiram ao projecto ser integrado na programação do *Imaginarius 2012*, um Festival Internacional de Teatro de Rua que acontece anualmente nesta cidade.

O grupo de participantes que se inscreveram voluntariamente no projecto foi de 9 pessoas, nas quais cerca de 50% eram estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 1: Do Chão: projectil, realizada no Museu Convento dos Lóios em Santa Maria da Feira, 2012.

Este facto permitiu uma maior facilidade de entrosamento dos restantes participantes, condicionando positivamente o trabalho, em termos de comunicação, objectividade e entendimento.

Tendo sido a experiência inaugural foi, evidentemente, fundamental para sentir os tempos, compreender a viabilidade de determinadas tarefas impostas ao grupo, cartografar os ritmos e sequencialidades, testar a capacidade de resposta e o grau de interpretação ou desvio dos objectivos. Ainda ao nível da orientação constatou-se que existiu uma grande inflexibilidade na gestão do “guião”, sobretudo na correcção dos tempos, isto é, a insegurança natural do confronto com a novidade castrou, por vezes, determinadas experiências que mereciam mais demora. Concluiu-se também que apesar da concepção ter sido feita em conjunto e os orientadores se conhecerem pessoalmente, o facto de nunca terem trabalhado juntos obrigou a um reconhecimento mais lento das zonas limítrofes no que toca à área de intervenção de cada orientador, assim como, a sua articulação do ponto de vista da comunicação.

O grupo revelou-se colaborante e particularmente activo.

Na montagem final determinou-se, pela primeira vez, a necessidade de introdução de um elemento construtivo modular — paletes industriais —, que permitissem redesenhar os espaços para, não só, auxiliar na apresentação dos resultados das diferentes experiências desenvolvidas, como também criassem situações intrusivas que direccionassem o visitante para uma visita mais imersivas e dinâmica ao nível físico (à semelhança das exposições de Morris).

Nesta exposição, para além da projecção do filme, das *polaroids* (resultantes de experiências de relacionamento entre corpo e arquitectura), desenhos e objectos, decidiu-se em grupo colocar dois monitores (hantarex): um, onde se disponibilizou um video-registo documental (sem edição) de todo o material filmado durante o processo; e outro, com uma peça videográfica de Bruce Nauman — *Bouncing in the corner nº1* (1968) pertencente à colecção do Museu de Serralves e que serviu de referência de estudo durante o processo de trabalho.

Interessou-nos provocar na exposição uma tensão entre as problemáticas que tínhamos trabalhado a partir da obra de R. Morris, que se plasmavam nos objectos expostos, e as inquietações partilhadas por Bruce Nauman no vídeo citado.

1.5.2 - acontecimento 2: Barcelos

No Município de Barcelos o local seleccionado para o desenvolvimento do projecto foi a Escola Secundária Alcaides Faria, mais propriamente uma sala de ginástica dentro do Pavilhão Gimnodesportivo.

A eleição da escola proporcionou o envolvimento de professores, alunos e ex-alunos gerando um grupo de trabalho radicalmente diferente da experiência anterior (Sta. Maria da Feira) criando uma dinâmica de grupo quase familiar.



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 1: Do Chão: projectil, realizada na Escola Alcaides Faria em Barcelos, 2012.

O espaço, por ser uma sala desde a sua concepção desenhada para actividades físicas, continha as condições ideais para o desenvolvimento do trabalho: alcatifa, espelho, estrutura de bancada, cortinas para divisão de espaços.

Foram alterados alguns detalhes nas experiências propostas, as mais evidentes terão sido: no exercício “desenhando-se”, foram substituídas as folhas de papel A3, por folhas de papel cenário do tamanho do corpo inteiro, o que permitiu uma relação mais expansiva com o suporte do desenho; introduziu-se uma nova experiência na fase 1, “desenhos transferidos”, uma adaptação de um trabalho de Dennis Oppenheim, que requer uma concentração e atenção particular ao toque; uma experiência de representação tridimensional em papel de alumínio após um exercício de expressão dramática que colocava a experimentação de sentimentos como foco de atenção.

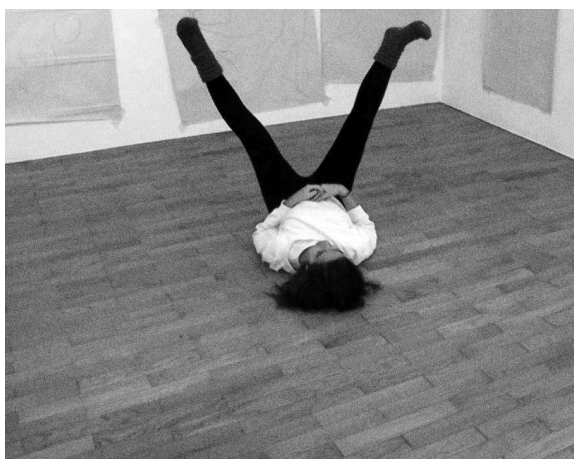
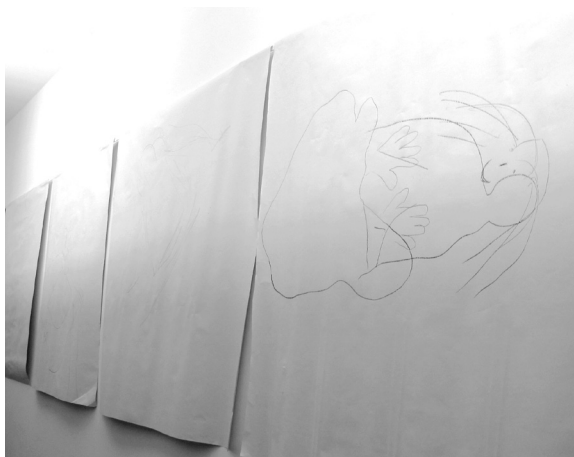
Será de destacar, ainda neste encontro, o facto de o trabalho performativo ter gerado quase sempre sinergias internas, provocando inúmeros “quadros” de filmagem com composições e dinâmicas colectivas.

Ao nível do vídeo importa salientar a introdução de uma câmara GoPro que permitiu a anexação ao corpo dos participantes, gerando imagens, enquadramentos e sequências inesperadas, abrindo, por consequência, todo um campo de actuação radicalmente novo no registo dos movimentos.

A narrativa foi construída sob uma profusão de imagens accidentais, resultado de inúmeros esquecimentos e descuidos no processo, entrando em diálogo com as cenas mais polidas e rigorosas dos movimentos estudados quase matematicamente. Cremos que esta tenha sido a matriz lapidar da sequência fílmica deste encontro: a coabitação tensa entre o acidente lunar com o brunido solar.

A exposição foi instalada na sala de exposições da escola, propondo uma abertura do trabalho à participação e contacto com a comunidade escolar. Destacamos da exposição o aproveitamento do mobiliário escolar para o desenho da sua configuração, seguindo inevitavelmente a política de interferência com os movimentos do visitante. As folhas de papel cenário suspensas, resultantes da experiência “desenhando-se”, permitiram a criação de um labirinto consolidando o sentido imersivo da mostra.

Paralelamente ao vídeo final, decidiu-se apresentar todo o processo de trabalho em bruto (um conjunto de sequências de imagens não editadas) e ainda, um fragmento vídeo apresentado num televisor independente que pela força e intensidade da cena mereceu a nossa atenção. O excerto em causa foi alvo apenas de uma desaceleração.



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 1: Do Chão: projectil, realizada no Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo, 2012.

1.5.3 - acontecimento 3: Viana do Castelo

Do Chão: projectil, em Viana do Castelo, assentou arraiais no edifício do Museu de Artes Decorativas. Um antigo solar urbano situado no largo de São Domingos, onde também fica a igreja do convento da mesma evocação, mandado construir pelo Santo Frei Bartolomeu dos Mártires.

Um edifício do século XVIII de linhas barrocas, embora com elementos clássicos, como são os frontões triangulares que encimam as janelas.

No interior do solar, para além da escadaria de acesso ao piso nobre, um conjunto de três salas com rodapés de azulejos azuis barrocos, representando cenas galantes, cenas de caça e uma sala com um conjunto de painéis que representam as quatro partes do mundo (Europa, Ásia, África e Américas), demonstram como Viana foi uma terra virada para o mundo e receptiva ao encontro de outras culturas.

O edifício original tem ainda uma pequena capela com um singular retábulo de talha Barroca e as paredes decoradas por azulejos assinados pelo mestre Policarpo de Oliveira Bernardes.

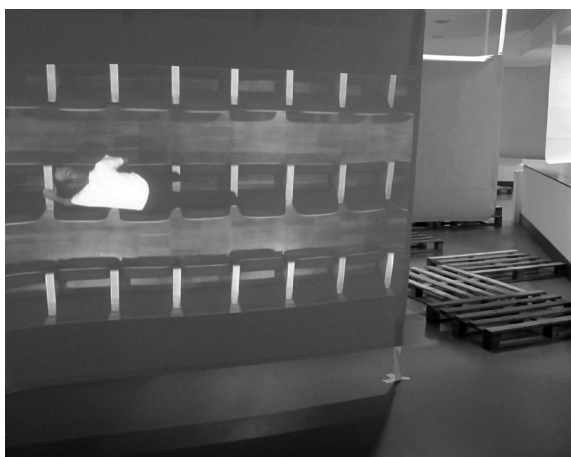
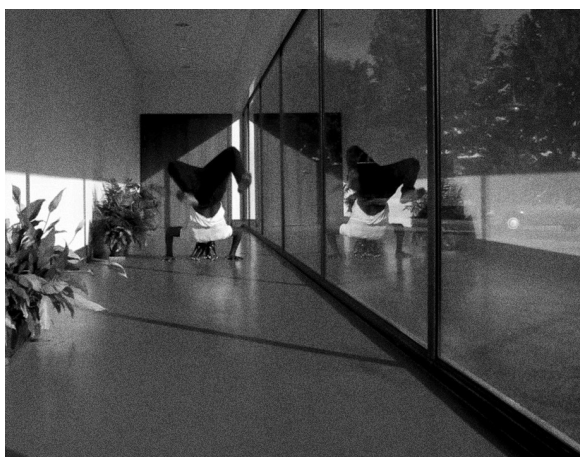
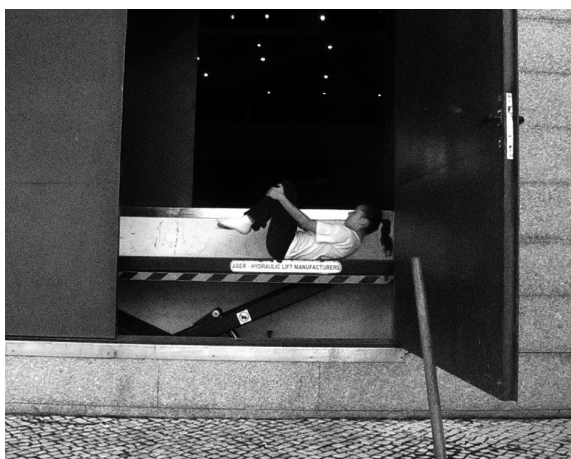
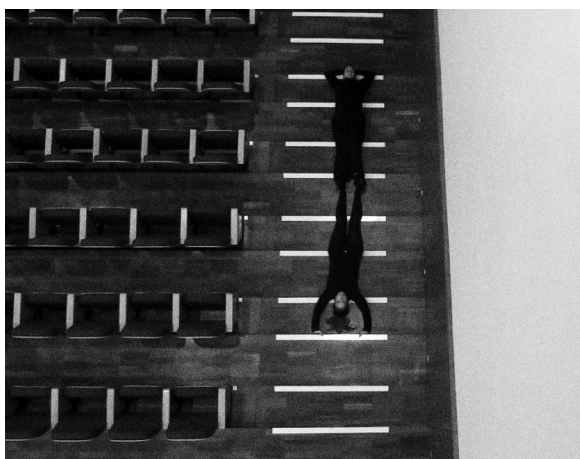
Mais recentemente, em 1993, foi acrescentada uma ala nova ao museu, da autoria do arquiteto Luís Teles com Galeria para exposições temporárias, reservas e gabinetes de trabalho e auditório, que permitiu o desenvolvimento de uma atividade museológica mais consistente.

Desde o primeiro momento, e após uma visita aprofundada aos espaços e história do Museu foi notória o desejo generalizado do grupo em trabalhar a relação potencial e contrastante entre a casa antiga do solar e o seu incremento arquitectónico recente. Esta vontade, viemos a constatar no desenvolvimento do encontro, transbordou inclusive para o exterior do edifício, o Largo de São Domingos, redesenhado pelo arquitecto Távora já na segunda metade do século XX.

Alunos em formação pós-graduada no curso de produção de eventos, arquitectos, promotores de uma associação cultural, reformados, curiosos, constituíram a multiplicidade de proveniências dos participantes.

O curso dos trabalhos evoluiu naturalmente sem grandes alterações ao guião, exceptuando algumas mudanças sobretudo na primeira fase do projecto (1º dia), variações ligeiras no aquecimento, nos exercícios de expressão dramática e jogos inter-relacionais.

As potencialidades arquitectónicas do edifício, assim como, a diversidade de objectos, mobiliário, azulejaria, tipologias de salas, corredores, escadarias, janelas e portas, constituíram-se como a principal fonte de inquietude para os participantes na evolução e estudo dos movimentos do corpo. Prova disso é o vídeo produzido que torna claro o impacto desse movimento exploratório: a câmara de filmar foi da rua às interioridades mais ocultas do Museu (serviços técnicos,



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 1: Do Chão: projectil, realizada na Casa das Artes em Ovar, 2012.

casas de banho, arrumos), do chão mais raso às estruturas de ventilação no telhado.

Por consequência, a exposição não inverteu esta lógica de trabalho viral. As salas mais antigas da casa receberam os vídeos, incluindo a capela interior (onde foi habilmente projectado o vídeo de todo o processo de trabalho), ficando as fotografias *polaroids* e desenhos do corpo na sala de exposições do edifício novo. Um dado particular foi a instalação da narrativa sonora do vídeo numa sala independente, tornando a experiência da imagem mais silenciosa e permitindo, por consequência, um processo de autonomização da escuta, tornando-a mais íntima e intensa.

A equipa de montagem teve neste encontro, a participação particularmente activa por parte de alguns elementos do grupo, que sendo arquitectos, encontraram no desenho da exposição (mais uma vez com paletes como elemento modular) uma motivação extra para imprimirem uma contributo mais sólido no projecto colectivo.

1.5.4 - acontecimento 4: Ovar

No encontro de Ovar, uma escola profissional do concelho foi convidada a participar, à qual se juntaram duas pessoas de inscrição voluntária: um cozinheiro ex-militar e uma actriz.

A Casa das Artes do município, espaço amplo com sala de exposições e um auditório polivalente, para além dos serviços técnicos e cafetaria, serviu de “chão” para a nova comunidade temporária que então se formou.

Na auscultação inicial dos espaços, o grupo decidiu encarar o palco principal do auditório e coração do edifício para o início dos trabalhos. Por conseguinte, o primeiro dia do projecto residiu quase exclusivamente no palco, transformando-o num lugar de intimidade. Rapidamente e de forma unânime desejou-se uma expansão invertebrada desse conforto no espaço. Assim, uma espécie de operação de “alisamento” surgiu como possibilidade para desmoronar fronteiras e hierarquias intuídas entre a boca de cena e as cadeiras da audiência.

Quase em simultâneo à rasura imaginada do auditório, um outro foco conceptual ganhava força: a ideia de “atravessamento”. Por conseguinte, o auditório seria encarado de agora em diante como uma sequência linear entre três unidades espaciais: rua – palco – assembleia. Esta noção apenas aflorou à tona da consciência colectiva do grupo, quando, quase por acidente, se descobriu a porta do fundo de palco, onde existe vulgarmente (era o caso) um monta-cargas. Por inerência, a este eixo horizontal intersectou-se a sua perpendicular, abrindo-se a possibilidade de trabalhar numa lógica vertical, o que, pelo menos do ponto de vista da construção da imagem, ampliou o espectro de enquadramentos e planos ilusórios.



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 1: Do Chão: projectil, realizada no Centro de Memória em Vila do Conde, 2012

A relação com o exterior do edifício, determinante no encontro de Ovar, não constitui propriamente novidade, facto precedido na sessão de Viana do Castelo, mas inaugura no projecto uma ideia de trabalho a partir de eixos ortogonais que “desligam os limites arquitectónicos” ampliando as possibilidades de circulação no trabalho do grupo e influenciando decisivamente os modos de filmar.

No cruzamento destes vectores encontrava-se o palco que, (sub)traído da sua condição protagonista (na convenção perceptiva do espaço), ficaria determinado à condição de corredor. Um lugar de passagem “entre” eixos.

A exposição distribuiu-se pelo *foyer* do “balcão”, um lugar normalmente “morto”, antecâmara apenas considerada no seu uso funcional — a circulação massiva de pessoas.

Co(incidindo) na ideia anteriormente experimentada de “atravessamento”, o *foyer* seria então recuperado como lugar de exposição para a informação documental, dialogando e interferindo com o corpo dos visitantes, mesmo que acidentais.

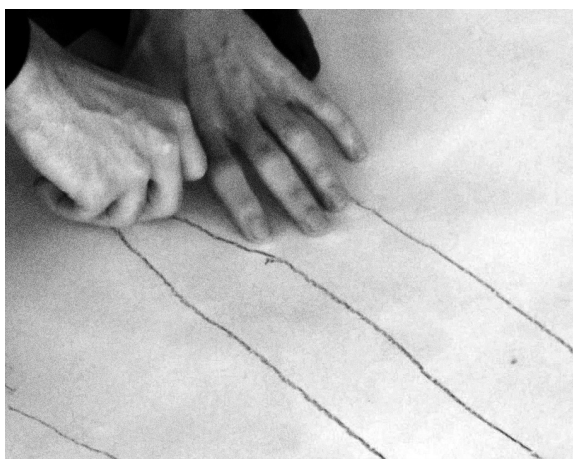
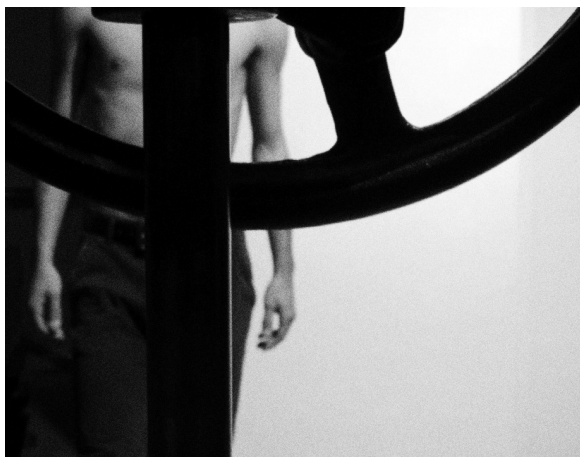
1.5.5 - acontecimento 5: Vila do Conde

A divulgação do projecto, para sensibilização e possibilidade de inscrição das pessoas, era da responsabilidade dos gabinetes dos pelouros da cultura das Câmaras Municipais. Muitas vezes, a carência de inscrições obrigava a mudanças de estratégias que incidiam, quase sempre, num contacto personalizado, em forma de convite. Assim, à semelhança de Ovar, o gabinete da cultura de Vila do Conde convidou uma escola profissional da cidade.

Vinte e dois estudantes apresentaram-se, então, no Centro de Memória de Vila do Conde com a desconfiança natural, mas com uma passividade e resistência até então estranhas ao projecto. Pela primeira vez, começar foi difícil. Estávamos perante um grupo, cujo interesse de participação teria partido mais da vontade do professor, de lhes proporcionar uma experiência diferente, do que do entusiasmo e motivação da turma.

A indiferença inicial do grupo punha à prova, não só a nossa capacidade de perseverança, como testavam verdadeiramente o guião, sobretudo ao nível dos exercícios de expressão dramática e jogos de aquecimento que tinham sido projectados para criarem, num plano inicial, sentimentos de confiança, potenciar relações interpessoais e disponibilidade física.

Aos poucos, com alguns sorrisos à mistura e movimentos “preguiçosos”, o grupo foi aceitando e adiando a possibilidade de a coisa acabar antes do fim. Cremos que a pedra de toque, como manda o senso comum, foi captar a confiança dos “líderes” da equipa. Conquistados, tudo se desenvolveu normalmente ultrapassando inclusive as expectativas em alguns momentos da acção.



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 1: Do Chão: projectil, realizada no Museu da Chapelaria em São João da Madeira, 2012.

O Centro de Memória, antiga casa de S. Sebastião, pela sua fragmentação, oferecia ao grupo de trabalho um conjunto enorme de recortes, esquinas, cantos e janelas enviesadas, assim como contrastes entre salas vazias de desenho moderno com salões mobilados de usos ancestrais.

Progressivamente, o grupo foi despertando e explorando os diferentes espaços, inclusive a vastidão dos relvados exteriores. As relações de amizade pré-existentes revelaram-se produtivas, pois geraram pequenos grupos de trabalho extremamente funcionais.

O trabalho realizado, foi exposto na sala de exposições, usando os desenhos do corpo como planos de parede. A entrada era feita sobretudo num percurso criado por esses desenhos que obrigavam a uma gincana que desaguava no fundo da sala com a projecção do filme. O video do processo foi instalado no hall de entrada funcionando como prelúdio/convite à exposição.

1.5.6 - acontecimento 6: São João da Madeira

Transformar condicionantes em condições. *Do Chão: projétil* encontrou no Museu da Chapelaria de São João da Madeira um novo desafio, ou pelo menos, uma oportunidade para se reinventar: apenas três participantes compareceram ao encontro.

A ideia surgiu no meio das máquinas que, por fantasmagoria, pareciam acabadas de desligar. Trabalhar o corpo na sua pequena escala, explorar os movimentos imperceptíveis, o grande plano, o corpo enquanto paisagem afiguraram-se como hipóteses estimulantes.

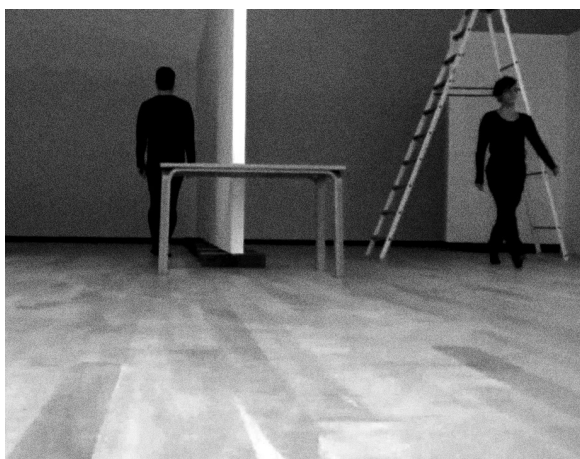
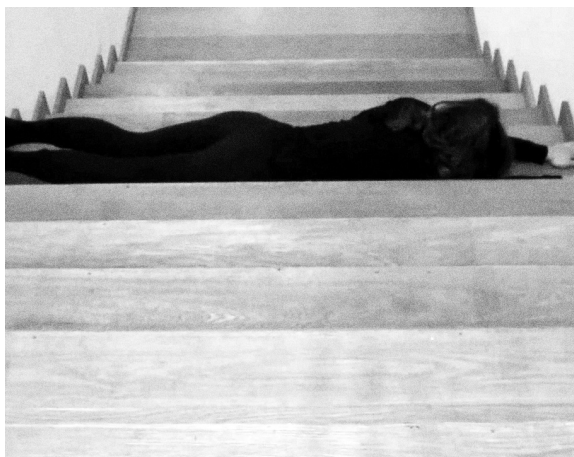
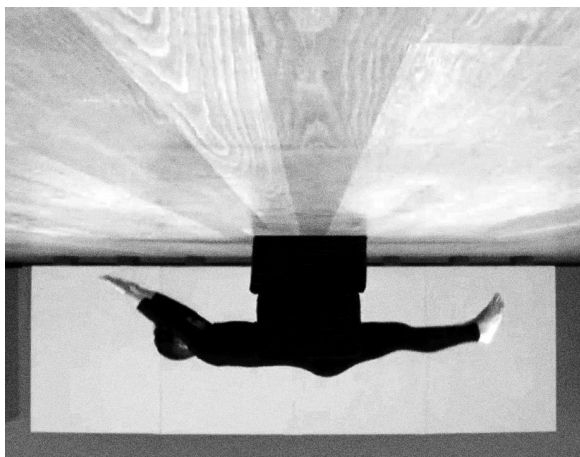
A esta nova aventura da exploração corporal, quisemos associar a relação com os micro-movimentos da maquinaria profusamente espalhada pelos espaços.

Percorremos o guião desde o início porém, como o grupo era reduzido, permitiu antecipar as filmagens abrindo espaço para um trabalho mais demorado de observação e investigação sobre a história e a funcionalidade de cada máquina associada a cada fase de produção.

Todos os participantes foram incumbidos de pesquisar possíveis relações do seu corpo com os movimentos das máquinas existentes, todavia teriam de inventar estratégias de relação que passassem por desvios de comportamentos expectáveis.

As novas direcções do projecto provocavam em nós a consciência de que a relação que estabelecíamos com o trabalho de Robert Morris (princípio fundamental do projecto) era cada vez mais residual e, também por isso arriscávamos dizer, mais intensa.

Os tempos mais desafogados, entre exercícios, conduziram a câmara a procurar coisas mínimas, transitórias e insignificantes. Uma espécie de olhar sobre o nada, mas onde tudo poderia acontecer, pois todas as narrativas suscitam



sempre a expectativa do acontecimento, mas o intervalo de tempo em que este se verifica só existe porque sucede nesse fluir temporal onde nada acontece. E só assim pode revelar toda a sua potência.

A passagem por São João da Madeira, foi decisiva na construção de uma ideia de projecto que, apesar de vinculado aos paradigmas de um artista (R. M), descobria, então, novas veredas de experimentação.

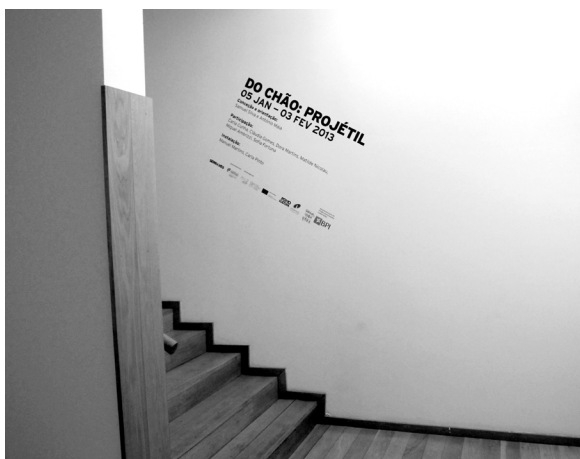
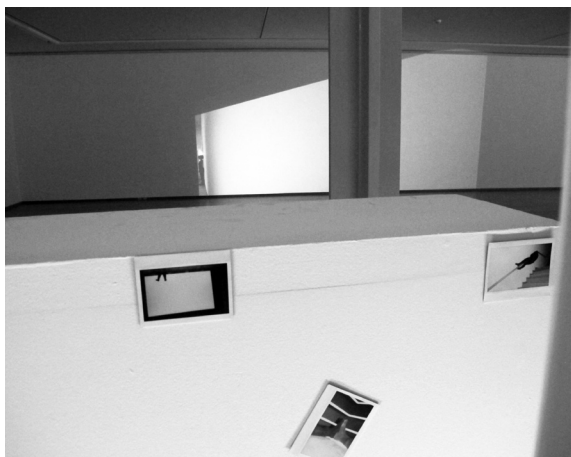
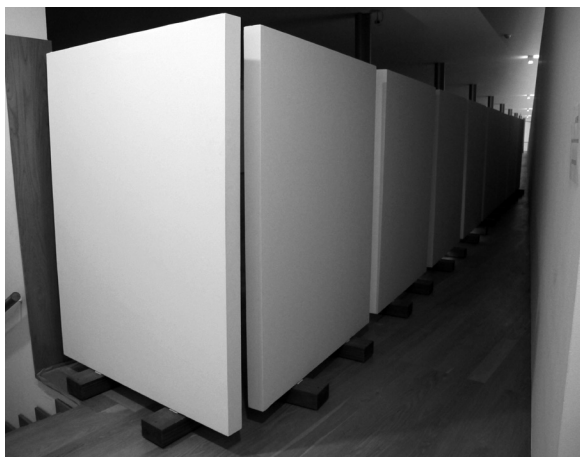
1.5.7 - acontecimento 7: Porto

A última estação foi a Biblioteca Almeida Garrett no Porto, projectada pelo Arq. José Manuel Soares. Formou-se um grupo de trabalho pequeno constituído por artistas, investigadores de doutoramento, estudantes e professores de arte que pela natureza das suas formações, estabeleciam entre si relações de afinidade e interesses comuns. Esta coincidência permitiu, desde logo, a possibilidade de uma linguagem mais especializada, sobretudo ao nível das terminologias, dos conceitos e quadros de referencialidade. Por conseguinte, não se colocaram de uma forma tão intensa problemas relacionados com motivação, disponibilidade física e mental que enfraqueciam a operatividade no desenvolvimento das sucessivas experiências. Por outro lado, o projecto amadureceu nas inevitáveis “guinadas” e reinvenções a que foi sendo sujeito no decorrer dos encontros.

Esta conjuntura proporcionou um outro cuidado e concentração em todas as fases do guião, assim como conversas permanentes sobre as contingências de cada exercício: dificuldades, valências e sugestões de orientação. Este contínuo retorno crítico, inscreveu o grupo numa lógica muito mais de procura e pesquisa — O que podemos fazer juntos neste espaço? — do que no determinismo do cumprimento de um objectivo previamente traçado no plano de trabalhos. Esta preocupação, embora tenha sido alvo de uma sistemática e atenta vigilância no curso das itinerâncias, consideramos que, nalguns momentos e por diferentes razões, o guião teve um maior peso e protagonismo.

O mais interessante no caso particular do Porto foi que todas as fases previamente desenhadas foram cumpridas na íntegra, todavia sentiu-se uma outra liberdade no cumprimento desse itinerário.

Outra das questões que saltaram à tona neste último encontro e que importa analisar foi a sensação colectiva de excesso de espaço vazio, isto é, uma monumentalidade da arquitectura que afectava as dinâmicas mais intimistas do grupo. Assim, decidiu-se trabalhar quase em exclusivo no piso superior da biblioteca, espaço mais exíguo e confortável para criação de ambientes mais serenos e familiares. A gigantesca sala do rés-do-chão, em estaleiro para uma exposição vindoura, foi apenas usada para filmagens pontuais.



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 1: Do Chão: projectil, realizada na Biblioteca Almeida Garrett no Porto, 2012.

Por consequência natural a exposição foi desenhada no piso superior onde todo o trabalho processual tinha sido desenvolvido.

No decorrer deste pensamento espacial, decidiu-se incorporar na exposição uma certa ideia de inverso, ou seja, criar no visitante a sensação de insuficiência e escassez de espaço. Assim, com o contributo de uma série de estruturas “residentes” de apoio às exposições, foi possível criar um bloqueio no princípio da sala que ironicamente enfraquecia as movimentações dos visitantes, reservando-lhes apenas um acesso visual (por entre as estruturas) à exposição.



more than walking

“...I spend a lot of time walking around the city... The initial concept for a project often emerges during a walk. As an artist, my position is akin to that of a passerby constantly trying to situate myself in a moving environment. My work is a succession of notes and guides. The invention of a language goes together with the invention of a city. Each of my interventions is another fragment of the story that I am inventing, of the city that I am mapping.”

Francis Alÿs²⁶

“If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident to happen”

Francis Alÿs²⁷

2.1 - circunspecção

O Museu de Arte Moderna do Louisiana na Dinamarca, organizou em Agosto de 2012 um “Summer Camp” que juntava artistas plásticos, arquitectos, educadores e estudantes de três países diferentes: Inglaterra, Portugal e, a anfitriã, Dinamarca. O programa organizava-se numa estrutura de três dias de trabalho, dois dos quais para a realização dos workshops e o último dia para discussão e avaliação do projecto. Os workshops orientados pelos artistas, arquitectos e educadores teriam um dia como tempo possível para a acção, com repetição no dia seguinte, e seriam frequentados por grupos heterogéneos, isto é, cada colectivo continha estudantes de nacionalidades distintas.

More than Walking foi edificado, conjuntamente com um arquitecto e uma arqueóloga com interesses no campo da educação artística, Bernardo Amaral e Raquel Sambade, respectivamente. Sendo o corpo e as suas relações de interferência com o território (ao nível da sua transformação, apropriação e representação) o centro especulativo do workshop, estamos certos que a estratégia da concepção colectiva, contribuiu para uma abordagem mais completa e multidisciplinar do assunto.

Com este fito temático, *More than Walking* apostou na ideia de deambulação e deriva como metodologias privilegiadas

26

[Consult. 24 Out. 2014]. Disponível em: <http://www.lissongallery.com/exhibitions/francis-alyvs-2>.

27

Citação retirada de um vídeo do autor. [Consult. 25 Out. 2014] Disponível em: <http://www.francisalys.com/public/botella.html>.



de experimentação. Por conseguinte, todo o processo aconteceu nos arredores do Museu Louisiana, numa atitude de permanente descoberta e exploração da paisagem envolvente. E teve dois andamentos sequenciados: um primeiro que, ocupava a manhã e servia de tronco comum a todos os grupos (posteriormente separados e conduzidos por orientadores distintos), assentava num trabalho inicial mais lúdico sobre o próprio corpo: como o representamos? que tipos de relações estabelecemos com os lugares que ocupamos? O que nos afecta do território? Estas questões assentavam numa bateria de pequenas experiências dirigidas aos participantes no sentido de os envolver num processo reflexivo, mas também na tentativa de lhes provocar uma certa disponibilidade física e alerta sensorial para a fase posterior; um segundo andamento, na parte da tarde, o desenvolvimento dos trabalhos obrigava à constituição de pequenas células com cerca de 5 participantes. A noção de transformação, no nosso caso particular, afigurou-se como principal farol conceptual para a relação com o território. Assim, a direcção dos trabalhos passou por uma cartografia inicial de possíveis cenários do quotidiano dinamarquês, aos quais poderíamos introduzir um gesto disruptivo. Dito em forma de perguntas: onde, quando e de que forma poderemos provocar na corrente normal dos acontecimentos um “acidente” suficientemente eficaz para produzir uma mudança no quadro referencial das pessoas? Como usar o movimento da cidade como um agente involuntário mas participativo numa acção artística?

A tentativa de resposta a estas questões foram distintas nos dois dias do workshop. Analisaremos de seguida as contingências de cada caso em particular:

1º dia: O grupo decidiu trabalhar a partir das linhas que permitem a separação e identificação das vias destinadas ao usufruto dos peões ou dos ciclistas. Inicialmente, o trabalho incidiu sobre a alteração das orientações das linhas através do desenho a giz no chão que se revelou impotente face à ignorância dos ciclistas. Este facto, obrigou a uma reinvenção da estratégia que, muito naturalmente, passou para a utilização dos próprios corpos dos participantes como uma espécie de linhas tridimensionais, condicionando ludicamente as trajectórias dos ciclistas transeuntes. O passo seguinte foi proceder a uma sequência de variações de formas e meios de afectar essas movimentações, explorando o corpo em diferentes composições e arranjos no espaço.

2º dia: Ambos os grupos, curiosamente e salvaguardando as diferenças, atraíram-se pelo mesmo assunto: o movimento nas estradas. No caso do segundo grupo a ideia passou por estabelecer um diálogo e/ou apropriação do movimento dos veículos motorizados no plano da estrada. Através de elementos orgânicos (pequenos paus de arbustos secos, pedras, ervas, folhas) encontrados na orla da estrada, foram realizados desenhos muito elementares (normalmente figuras



humanas) nos intervalos das passagens de veículos. Desta forma e involuntariamente, os camiões, carros e motos na sua passagem iam redefinindo os desenhos, destruindo ou apenas mudando a localização dos elementos que o constituíam. Estes desenhos foram executados progressivamente numa distância de quase 1 km, o que permitiu a construção de um desenho colectivo de grandes dimensões que foi posteriormente registado.

Conforme o 2º dia, a intervenção do grupo anterior foi também devidamente registada.

Regressados ao Museu, foram instalados e projectados no espaço da sala, previamente preparada para o efeito, toda a informação documental audiovisual com o objectivo de ser partilhada e comentada por todos os outros grupos.

Apesar de o tempo se ter tornado escasso, o que inviabilizou uma partilha mais aprofundada, este momento de encerramento foi fundamental para uma inteligibilidade dos projectos e cruzamento de experiências que partiram do mesmo impulso conceptual — as interferências entre o corpo e o território — e metodologia de trabalho baseada na deambulação e deriva como motor de exploração.

No universo das práticas artísticas contemporâneas destacamos alguns projectos particulares de alguns autores que se tornaram decisivos na construção do projecto e com os quais criamos relações de vizinhança, entre os quais destacamos: *“If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident to happen (Bottle)”* de Francis Alÿs (fig. 14).

Embora nos interesse quase a generalidade dos seus trabalhos colocamos em evidência este projecto do final dos anos noventa com o sugestivo título (que ousamos traduzir livremente): *“Se tu és um típico espectador, então o que estás na realidade a fazer é esperar que um acidente aconteça”*. Um vídeo, realizado pelas ruas da Cidade do México, onde se vê uma garrafa de plástico vazia movimentada aleatoriamente pelo vento, sendo perseguida pela câmara de Alÿs. Na sequência das imagens vamos sendo surpreendidos pela interacção espontânea dos transeuntes com a deriva da garrafa, formulada em gestos ocasionais como toques e pontapés.

A selecção de acontecimentos insignificantes e inapercebidos pela generalidade das pessoas, a exploração do acaso e a provocação do acidente involuntário foram assuntos que interferiram na concepção e desenvolvimento da nossa proposta de trabalho e que advém do contacto que tivemos com este projecto de Francis Alÿs.

Da multiplicidade de trabalhos do artista mexicano Gabriel Orozco, *Crazy Tourist* (1991) (fig. 15), coloca-nos perante uma evidência desconcertante: a simples recolocação de um objecto no espaço obriga-nos a uma releitura completamente diferente desse mesmo lugar. Assim, acontece neste projecto específico de Orozco onde a recolocação das laranjas



fig. 14



fig. 15



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 2: More Than Walking, realizada na Dinamarca, 2012.

sobre as mesas de uma feira de frescos no Brasil muda-nos subtilmente o quadro referencial da nossa percepção.

No seguimento da nossa pesquisa convocamos o projecto iconográfico de Robert Smithson: “Monuments of Passaic, New Jersey” (fig.16). Um ensaio fotográfico de 1967, realizado a partir de deambulações de Smithson pelos subúrbios industriais de New Jersey deu origem a um histórico artigo publicado originalmente na *Artforum* em Dezembro de 1967. Nesta expedição pela território, Smithson produz um relato pessoal sobre a observação da paisagem, das suas estruturas e objectos, fotografando-os e descrevendo-os minuciosamente como se monumentos (ou anti-monumentos) se tratassem.

Por último, destacamos a série “One minute Sculptures” de Erwin Wurm. O artista austríaco desenvolve desde a década de 80 um corpo de trabalho intitulado “One minute Sculpture” (fig. 17), onde explora o corpo numa relação disfuncional e descontextualizada com o espaço e os objectos envolventes. As suas propostas escultóricas, maioritariamente apresentadas em fotografia, importam na sua percepção noções associadas à ironia, humor, comentário, desvio e estranheza. Os processos criativos de Wurm implicam, a maior parte das vezes, a participação de voluntários para activação de cenas previamente desenhadas pelo autor.

More than Walking na sua realização constrói tangentes às experiências em torno do corpo de Wurm ao nível da descontextualização e interferência com o território sob o ponto de vista da estranheza. Como é que o corpo se pode tornar estranho? Esta pergunta sinaliza a principal lição que retiramos da série “One minute Sculptures”.



fig. 16



fig. 17



desenhando-se

“O tempo é a substância do que sou feito”

Jorge Luis Borges²⁸

“Quantas vezes a minha mão é também o meu olhar? É necessário ver com o corpo. Há desenhos que se fazem com os dedos, com a mão, com o pulso, o braço ou todo o corpo.”

Jorge Martins²⁹

3.1 - circunspecção

Desenhando-se nasceu do espanto quase infantil com a profusão de desenhos na retrospectiva de Jorge Martins em Serralves — “A substância do tempo”. A sua íntima gestualidade, diversidade de formas, linhas e manchas impulsionaram uma vontade visceral de conceber uma oficina de desenho(s) que mais não fosse de que um espaço (ou vários espaços) onde o corpo — a vida do corpo — se pudesse sentir. Dito de outro modo, um lugar para que os corpos (dos participantes) se experimentassem numa lógica em que desenhar é conhecer-se. Uma espécie de evasão pelo desenho que não significa subtrairmo-nos a ele, pelo contrário, significaria movermo-nos no seu terreno, sobre os seus suportes, aceitando nesse voo sem rede, as provas e as questões que nele se colocam ao ponto de sermos desenho com (as linhas e as manchas d) o desenho.

Esta tríade, corpos-materiais-espacos, implicaria uma certa “performatividade e, por isso mesmo, uma plena autonomia, por parte dos participantes, nos seus movimentos, interpretações, usos e abusos da expressão.

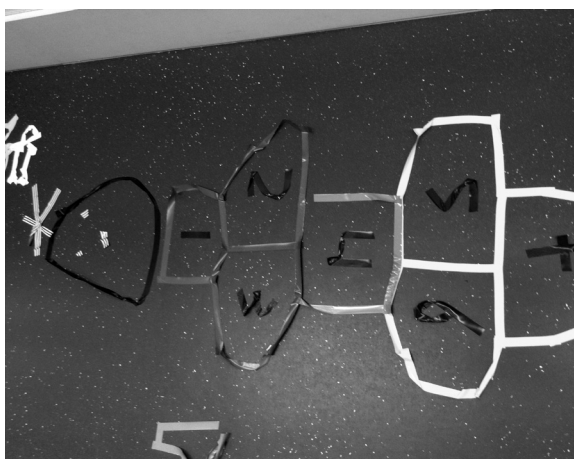
Assim, *Desenhando-se* arrisca a construção de uma oficina-máquina munida de uma mecânica e sistema operativo próprio (com regras, instruções e códigos) que funcionasse

28

BORGES, Jorge Luís — **Obras Completas II [1952-72]**. Lisboa: Teorema, 1998.

29

Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea — **Jorge Martins: A substância do tempo**; Porto: Fundação de Serralves, 2013, p.196.



quase sem a figura do *chauffeur* (orientador). Isto é, uma espécie de veículo cujo passageiro poderia dirigir sozinho ou com ajuda solidária de outro viajante através de um itinerário previamente sinalizado por geografias que apontam para múltiplas experiências: sensoriais, emocionais, autobiográficas ou inter-relacionais.

Todas as oficinas de expressão plástica que orientamos, *Desenhando-se* não foge à regra, constroem-se sob uma nuvem. Uma nebulosa de obras e artistas contemporâneos ou não, com os quais estabelecemos relações de cumplicidade ao ponto de pedirmos emprestadas: ideias, títulos, materiais, objectos, gestos, conceitos, enigmas, ironias, jeitos de fazer e pensar, ou de pensar o fazer. A nuvem ajuda-nos a pensar fazer melhor.

Por conseguinte, em Robert Morris interessou-nos uma série de desenhos cegos, desenvolvidos a partir de 1973. Durante este período o artista americano desenvolveu diferentes desenhos que surgiam de acções sobre suportes determinadas por instruções muito precisas, transformando o desenhador (vendado) num intérprete de guiões definidos aprioristicamente.

Um dos seus primeiros desenhos da série designada “Blind Time Drawings” (fig. 18) tinha a seguinte instrução:

“Com os olhos fechados, grafite nas mãos e estimando um tempo limite de 3 minutos, ambas as mãos tentam descer a folha de papel com movimentos idênticos num esforço contínuo para manter uma coluna vertical de gestos desenhados. Margem de erro numa estimativa de tempo: 8 segundos.”

Os desenhos de Morgan O’Hara (fig. 19), por outro lado, inspiraram a ideia de simultaneidade entre observação e acção. O’Hara, deslocando-se para diferentes lugares e situações, realiza desenhos “gestuais” a partir da observação directa em tempo real de gestos e acções quotidianas.

As “Paisagens imaginadas sobre as recordações de paisagens com uma imagem do teu ser imaginante” (fig. 20) de Alberto Carneiro (2012), permitiram-nos pensar sobre a ideia de imaginar uma recordação, isto é, transformar, reconfigurar, recriar uma imagem que nos assalta ao toutiço. Estes desenhos foram realizados num período de convalescência do artista, onde a partir da cama do hospital desenhava de memória compulsivamente paisagens do seu património de recordações. Geografias interiores expressas em linhas que figuram ou desfiguram imaginários pessoais.

As operações de rememoração provocadas na oficina *Desenhando-se* entroncam com as inquietações de Carneiro nesta série de trabalhos.

O projecto “Linha verde” (fig. 21), com o provocador subtítulo “Às vezes fazendo alguma coisa poética pode ser política e às vezes fazendo alguma coisa política pode ser poética”, foi realizado por Alÿs em 2004 no Município de Jerusalém. De contornos geopolíticos, este trabalho, convoca a divisão da cidade através de uma linha verde que resultou num



fig. 18

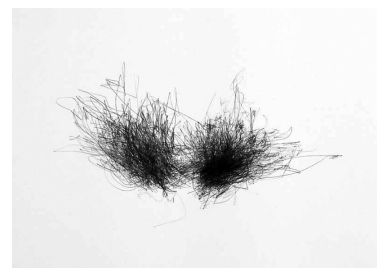


fig. 19

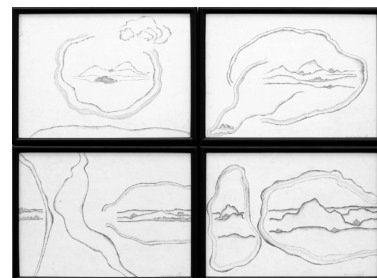
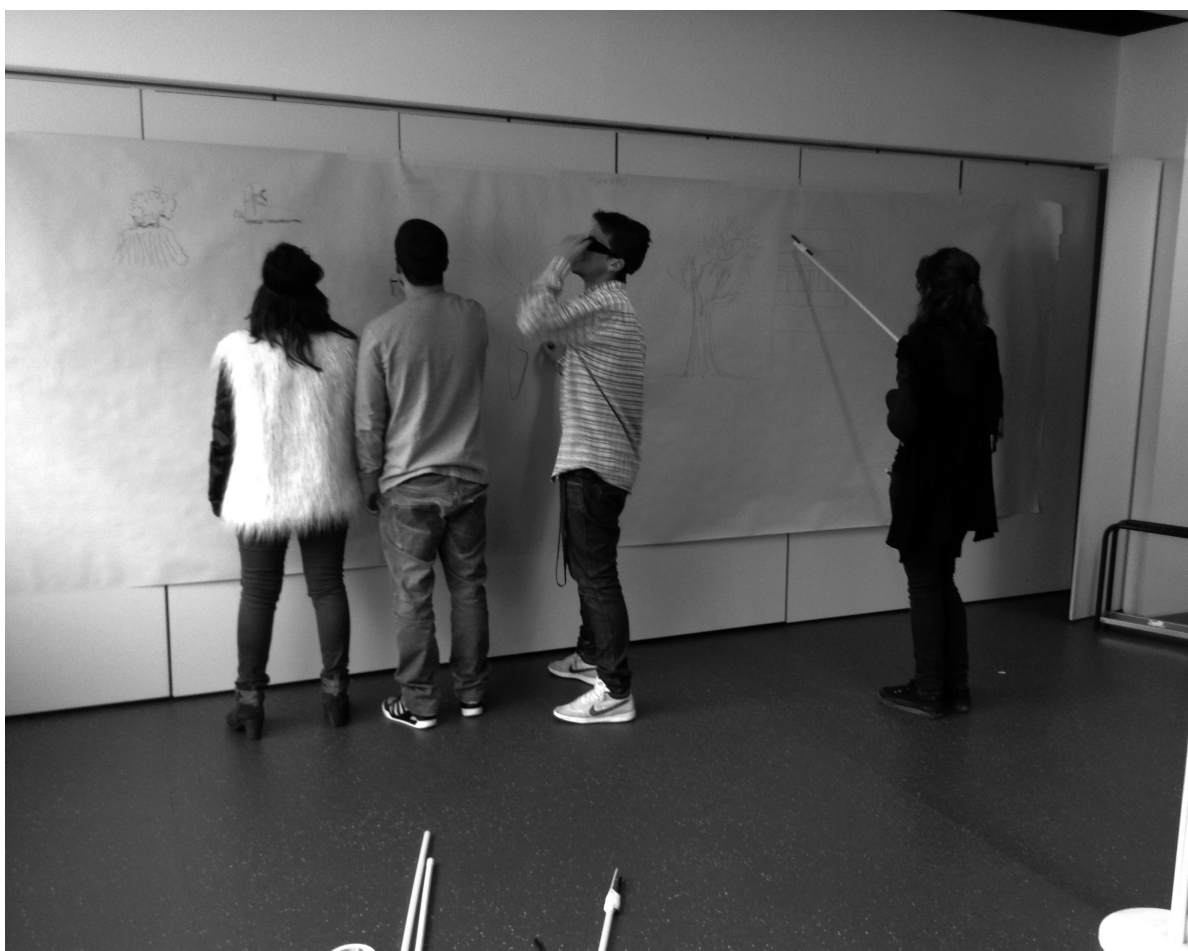


fig. 20



fig. 21



acordo de paz. Essa linha terá sido desenhada num mapa da cidade com uma caneta verde com uma espessura que na realidade representa alguns metros de largura. A irónica interrogação de Alÿs é: Quem será o dono da terra que constitui a espessura real da linha primitivamente desenhada no mapa?

Interessou-nos para a nossa oficina não só a estratégia do artista e arquitecto belga como o peso simbólico e político que uma linha poderá representar. O que pode um simples traço? Que mundos e sensibilidades cabem dentro de um risco?

Permanecendo na ideia de linha descobrimos inspiração também em Richard Long — *Road Stone Line*, China, 2010.

De um manancial de trabalhos que este autor nos oferece escolhemos a linha de pedras desenhada na China. As fugas para a paisagem, no caso de Long, são mais que um gesto político, uma procura de um ambiente de criação onde o corpo e a mente se relacionam dentro de novos quadros referenciais. Long, nos seus projectos, transforma os lugares em suportes infinitos de experiências de relação. Desenhar coincide com o modo de viver o lugar (fig. 22).

Em 2008, enquanto estudantes de doutoramento na University of the Arts London, MaryClare Foá, Jane Grisewood, Birgitta Hosea e Carali McCall formaram o grupo inicialmente chamado Drawn Together. Esta plataforma colaborativa tinha como programa o desenvolvimento de exposições colectivas, performances e residências que se debruçassem sobre as relações entre o corpo e presença, tempo e espaço através do desenho performativo (tradução livre do inglês “Performance Drawing”). Porém, desde 2011, por uma questão de ajustamento com a prática, mudaram o nome para PDC (Performance Drawing Collective). No projecto *ARC: i draw for you* (fig. 23, 24 e 25), os quatro elementos do colectivo desenharam nas paredes do Centro de Desenho de Wimbledon a partir de instruções que o público simultaneamente produzia. Esta metodologia de desenho conduzido por instruções onde o desenhador passa para uma condição de operador/executante foi introduzida nas dinâmicas da oficina e encontram neste colectivo inglês o seu mais expresso correlato.

Finalmente, os desenhos transferidos de Dennis Oppenheim (*Two Stage Transfer Drawing*, 1971) (fig. 26) envolvem o corpo como agente activo e passivo simultaneamente na acção, isto é, o corpo que desenha é ao mesmo tempo desenhado. Num outro propósito (ou talvez não), Merleau Ponty fala-nos das noções de “Vidente” e “Visível” (Ponty 1960).

As intenções de *Desenhando-se* não andarão muito longe deste assunto.



fig. 22

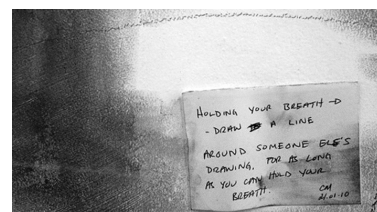


fig. 23

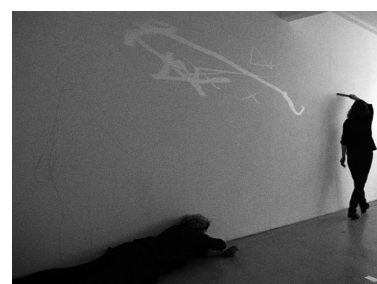


fig. 24



fig. 25

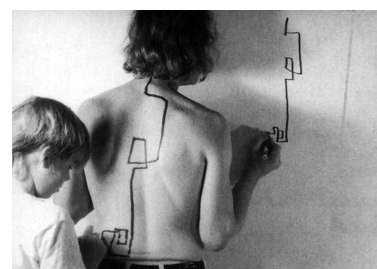
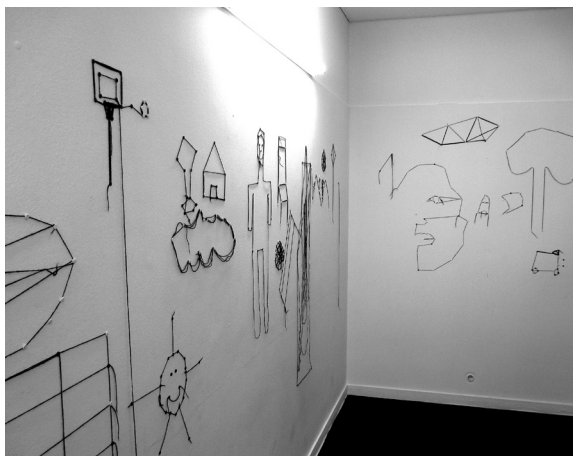
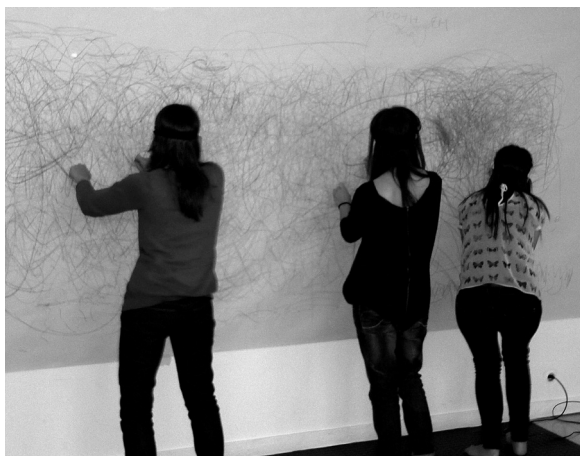
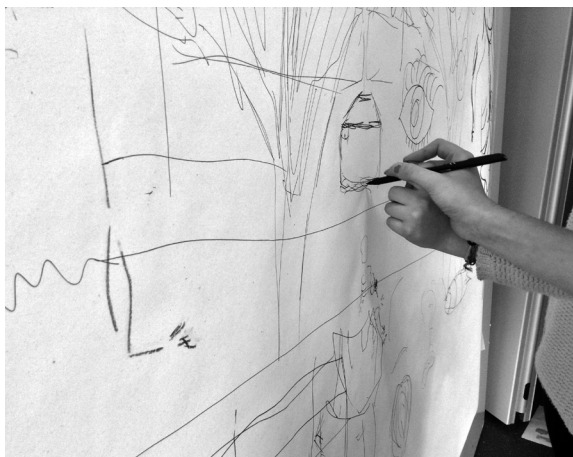
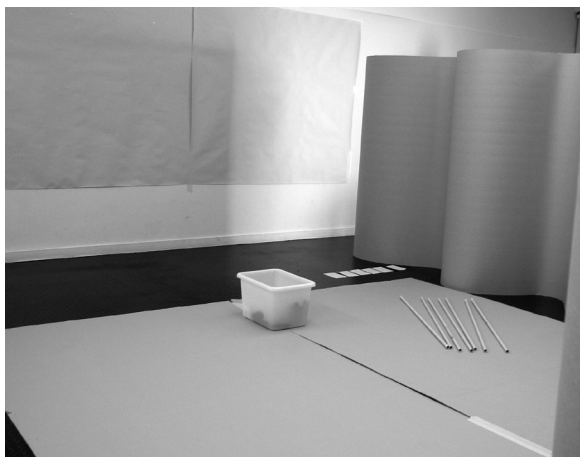


fig. 26



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 3: Desenhando-se, realizada no Museu de Serralves, 20 Abril 2012.

3.2 - (re)parar nos acontecimentos

Desenhando-se atravessou diferentes contextos, cenários e faixas etárias. Desde o Museu à sala de aula passando pelo espaço doméstico, através do formato de jornal, esta oficina teve a elasticidade necessária para se reinventar em cada novo desafio. Uniu lugares, construiu pontes, juntou pessoas.

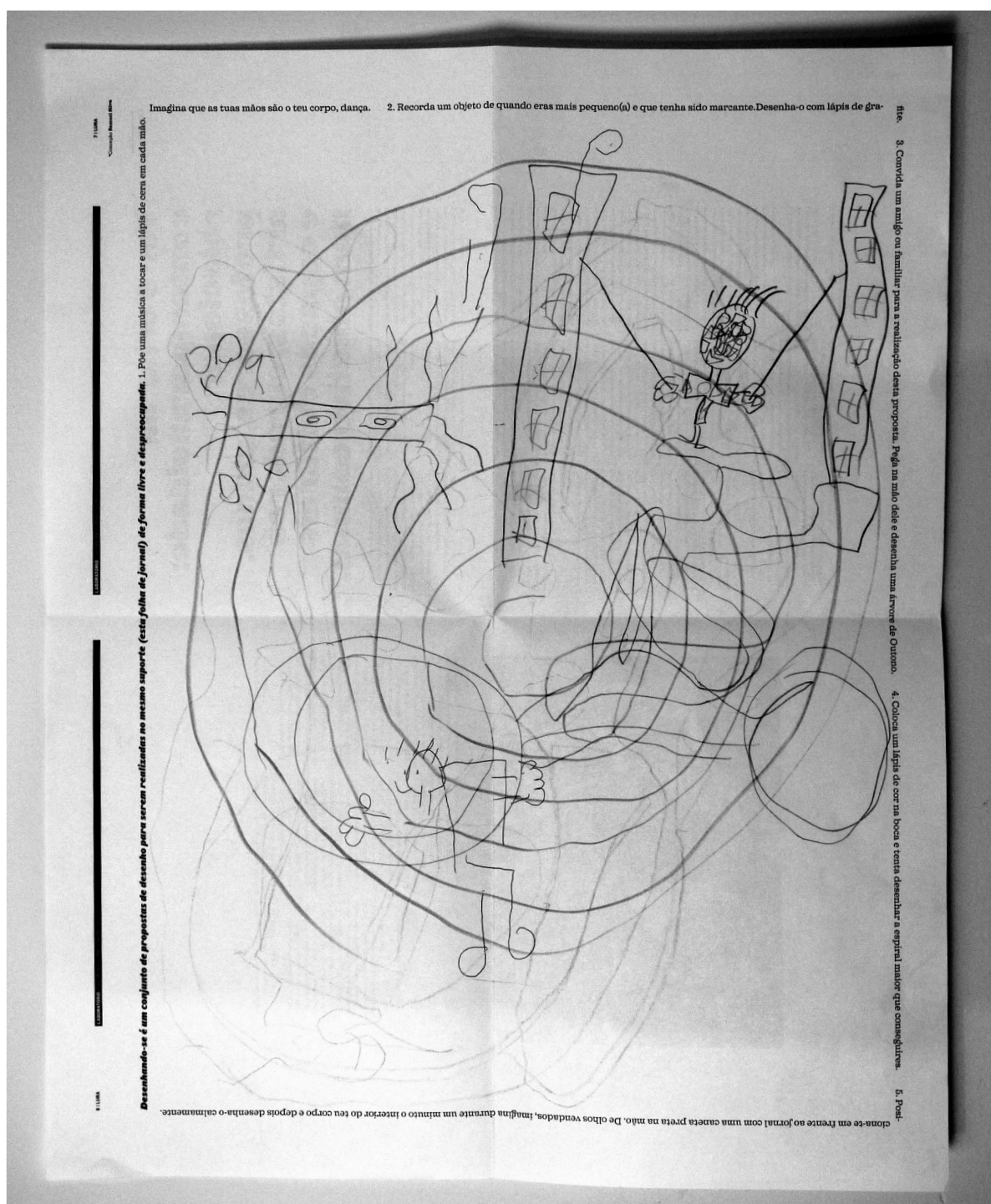
3.2.1 - acontecimento 1: Museu de Serralves com a Academia Ubuntu

A Academia Ubuntu é um projeto do Instituto Padre António Vieira e da Fundação Calouste Gulbenkian para capacitação de jovens com elevado potencial de liderança, provenientes de contextos de exclusão social, com o objetivo que possam vir a desenvolver projetos de empreendedorismo social ao serviço da comunidade.

A oficina recebeu a Academia Ubuntu naquele que foi o seu primeiro momento experimental no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Após um percurso pelos desenhos de Jorge Martins e discutidas as suas inquietações, o grupo foi convidado a entrar em *Desenhando-se*. Uma sala previamente preparada, dividida em 4 espaços temáticos através de rolos de cartão canelado. A sequência determinava ambientes que propunham diferentes acções e modos de relação:

- a. Desenhando a música: um lugar para a libertação do gesto através de estímulos sonoros diversos, o desenho enquanto acção espontânea (não- representativo);
- b. Desenhando instruções: uma estação onde os participantes desenhavam tarefas previamente definidas. Instruções que ora apontavam para comportamentos mais introspectivos, ora provocavam situações de inter-relação entre participantes;
- c. Desenhando as imagens em movimento: As imagens de um filme documental auto-biográfico — *Vagabonding Images*, da dupla Nicolas Humbert & Simone Fürbringer, serviu de base para um trabalho de observação e desenho simultâneo sobre papel químico.
- d. Desenhando as memórias: Um desafio para a rememoração de um objecto relevante da infância, representado através de um desenho com fios de lã e pioneses na parede.

Seguidamente, lançou-se o desafio ao grupo de escreverem novas instruções para serem executadas entre pares.



Imagina que as tuas mãos são o teu corpo, dança. 2. Recorda um objeto de quando eras mais pequeno(a) e que tenha sido marcante. Desenha-o com lápis de gra-

Desenhando-se é um conjunto de propostas de desenho para serem realizadas no mesmo suporte (esta folha de jornal) de forma livre e despropositada. 1. Põe uma música a tocar e um lápis de cor na mão de cada mão.

3. Convida um amigo ou familiar para a realização desta proposta. Põe na mão dele e desenha uma árvore de Outono. 4. Coloca um lápis de cor na boca e tenta desenhar a empilha maior que conseguires. 5. Post-

clona-se em frente ao jornal com uma caneta preta na mão. De olhos vendados, imagina durante um minuto o interior do teu corpo e depois desenha-o calmamente.

A imagem apresentada ilustra a Situação Experimental 3: Desenhando-se, realizada no Jornal de Artes e Educação — LURA, Setembro 2013. Desenho de Afonso Freitas (7 anos) e Rodrigo Gonçalves (6 anos).

No final, os rolos de cartão foram recolhidos e conversou-se sobre a experiência. Devido às motivações e características dos participantes discutiram-se questões relacionadas com liderança, orientação, regras, liberdades e graus de autonomia do participante na sua relação com ordens previamente estipuladas (instruções).

3.2.2 - acontecimento 2: Jornal de Artes e Educação – LURA

LURA intitula o Jornal de Artes e Educação projectado pela serviço educativo do Centro Cultural de Vila Flor (CCVF). De frequência trimestral e distribuição gratuita pela cidade e arredores, este jornal foi criado para funcionar como um novo elemento de diálogo com o público permitindo aprofundar o conhecimento sobre artistas, projectos e conceitos, lançar questões e gerar debates.

Na senda deste propósito a coordenadora do projecto, Elisabete Paiva lançou o convite para a construção de um laboratório de exploração plástica cujo suporte seriam as páginas centrais do jornal.

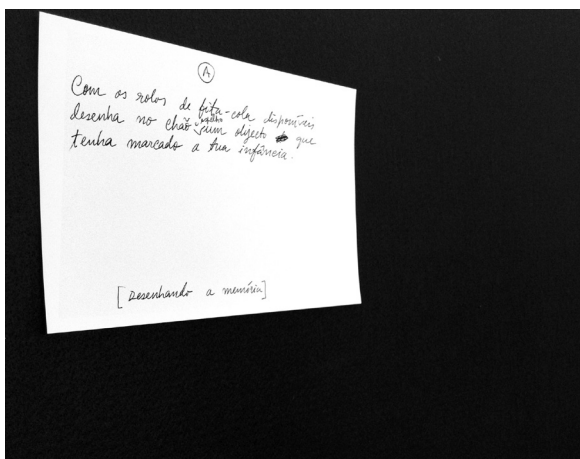
Assim se cozeu *Desenhando-se* no Lura.

As alterações foram várias e a diferentes níveis, porém o centro nevrálgico da intencionalidade da oficina manteve-se incólume: proporcionar ao participante uma experiência de si através do desenho condicionado por instruções que lhe constroem ambientes sensoriais, autobiográficos e interpessoais.

Decidiu-se, então, desenhar instruções que iriam ser inscritas nas margens da folha do jornal reservando-se o centro como arena privilegiada para a inscrição das acções. Por outro lado, o perfil do participante (leitor?) foi ajustado, pois neste novo formato, a oficina seria dirigida sobretudo a crianças com o auxílio da família.

Por conseguinte, as experiências resultaram das seguintes incitações:

- 1.** Põe uma música a tocar e um lápis de cera em cada mão. Imagina que as tuas mãos são o teu corpo, dança.
- 2.** Recorda um objecto da tua infância que tenha sido marcante. Desenha-o com lápis de grafite.
- 3.** Convida um amigo ou familiar para a realização desta proposta. Pega na mão dele e desenha uma árvore de Outono.
- 4.** Coloca um lápis de cor na boca e tenta desenhar a espiral maior que conseguires.
- 5.** Posiciona-te em frente ao jornal com uma caneta preta na mão. De olhos vendados, imagina durante um minuto o interior do teu corpo e depois desenha-o calmamente.



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 3: Desenhando-se, realizada no Agrupamento de Escolas Clara Resende, Março de 2014.

3.2.3 - acontecimento 3: Agrupamento de Escolas Clara Resende - turma de 12ºano do curso de artes

Desenhando-se foi também ponte entre a Escola Clara Resende e o Museu de Serralves. Na sequência desta parceria decidiu-se trabalhar com uma turma de 12º ano do Curso de Artes, devidamente acompanhados e em colaboração permanente com o professor de desenho.

Para este encontro selecionamos a sala de expressão dramática da escola, as divisões dos espaços foram feitas com estruturas existentes. Foram introduzidas algumas alterações à planificação inicial para melhor ajuste ao espaço de trabalho, nomeadamente, nalguns materiais e na diminuição do equipamento audiovisual. Estas alterações representaram apenas uma mudança mais radical na estação “desenhando as imagens em movimento”, pois a visualização das imagens do filme foi substituída pela observação directa no recreio escolar dos movimentos e gestos dos estudantes, isto significou de algum modo, uma aproximação mais fiel ao trabalho de Morgan O´Hara, especial referência nesta proposta.

Acrescentou-se neste acontecimento uma “amarração”/ conversa final com o grupo reunido, onde foram apresentados alguns trabalhos de artistas que estão na base referencial da oficina possibilitando assim uma contextualização, à posteriori da experiência, sobre as práticas artísticas do nosso tempo.

**parte dois,
a memória**



30

GUIMARÃES, Regina — **Caderno do regresso**. 1ª ed. Porto: Hélastre, 2010. p.17.

31

MENDONÇA, José Tolentino — **O estado do bosque**. 1ª ed. Porto: Assírio&Alvim, 2012. p.35.

32

PIRES, José Cardoso — **De profundis, valsa lenta**. 17ª ed. Alfragide: Leya, 2009. p.88.

*A criança desenha um dia feliz,
um dia cor de ferida.
Mas por muito que rabisque
Nunca conseguirá cicatrizá-la.*

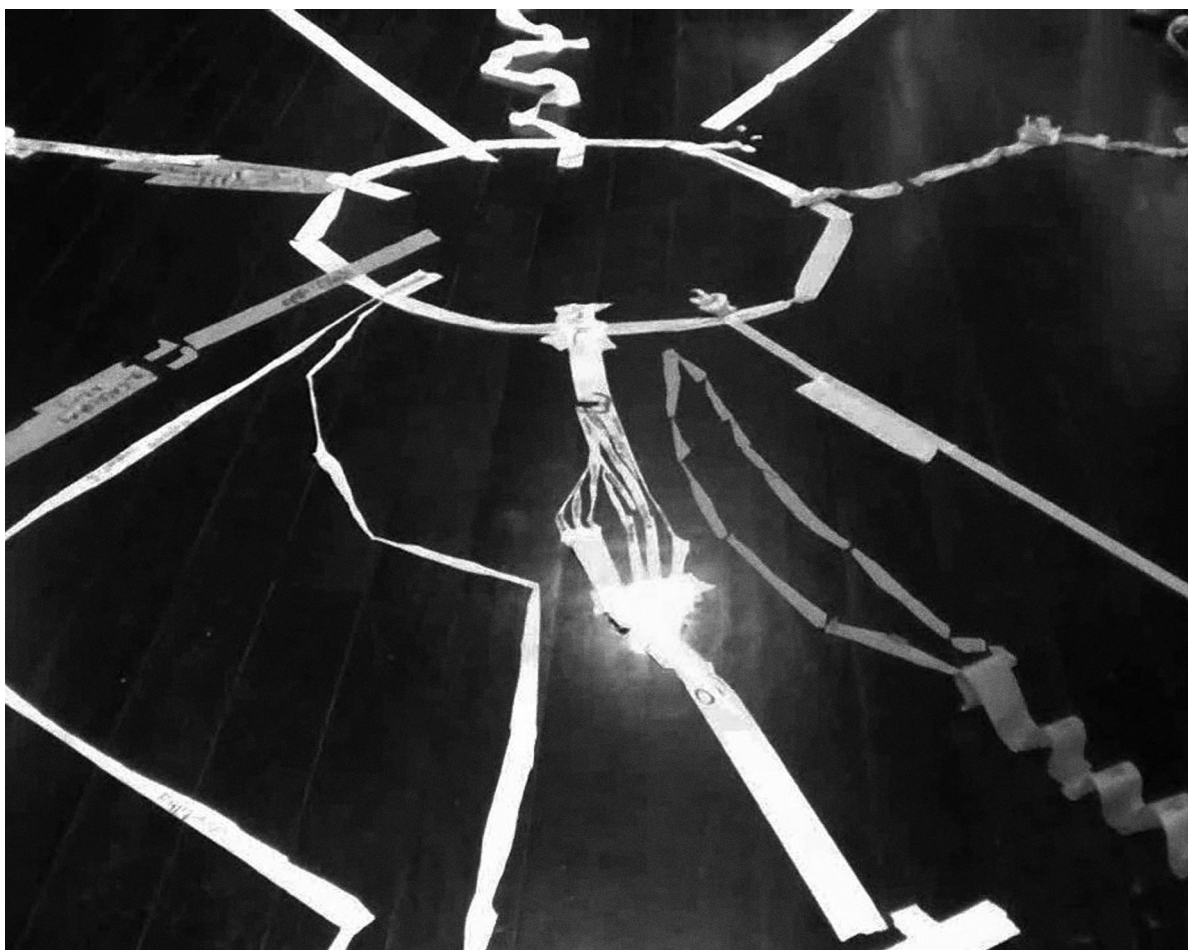
Regina Guimarães³⁰

*O que penso não importa. Interessa
unicamente o que trazes em ti.
O teu confronto é contigo.*

John Wolf³¹

*“Se o sonho é já por si uma memória,
sem memória poderá o indivíduo
sonhar?”*

José Cardoso Pires³²



Memória, intitula o segundo quadro de investigação que agrega duas situações experimentais: *Ut(er)opias* e *One minute of childhood*. Trata-se de um foco de investigação que incide sobre as ideias de recordação, infância e processos de rememoração de conteúdos autobiográficos: afectos, desejos, traumas, prazeres, histórias, episódios, hábitos e sensações.

Regina Guimarães, no seu poema apresentado em epígrafe, propõe-nos a imagem de uma ferida insanável para representar a vitalidade e força expressiva da criança. Um golpe que nos acompanha ao longo da vida e que nunca chega a cicatrizar. A memória é apenas a forma de manter essa chaga viva, arrancando-a ao esquecimento.

Todavia, o esquecimento, por outro lado, é o mecanismo que permite a memória não se transformar numa coisa estéril, talvez por isso, Jorge Luis Borges tenha escrito uma inquietante evocação *post-mortem* de Iríneo Funes, um jovem uruguaio que ficara paralisado após uma queda. Condenado a permanecer deitado o resto dos seus dias, Funes adquirira uma memória prodigiosa, ou seja, uma incapacidade de se esquecer, uma espécie de dom ou maldição resultante do acidente. Dotado de uma memória absoluta, Funes recordava de forma exímia, sem lapsos, como quem agrupa objectos, respeitando formas, sequências e sensações. Como quem resgata o passado e o reconstrói, peça a peça, desconhecendo que esse mesmo movimento interditava qualquer tarefa hermenêutica. “*Suspeito de que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair*”³³. Borges chamou a este conto «uma longa metáfora sobre a insónia», notando que o sono, o sonho, o esquecimento, são ingredientes necessários para que a memória não se desvitalize.

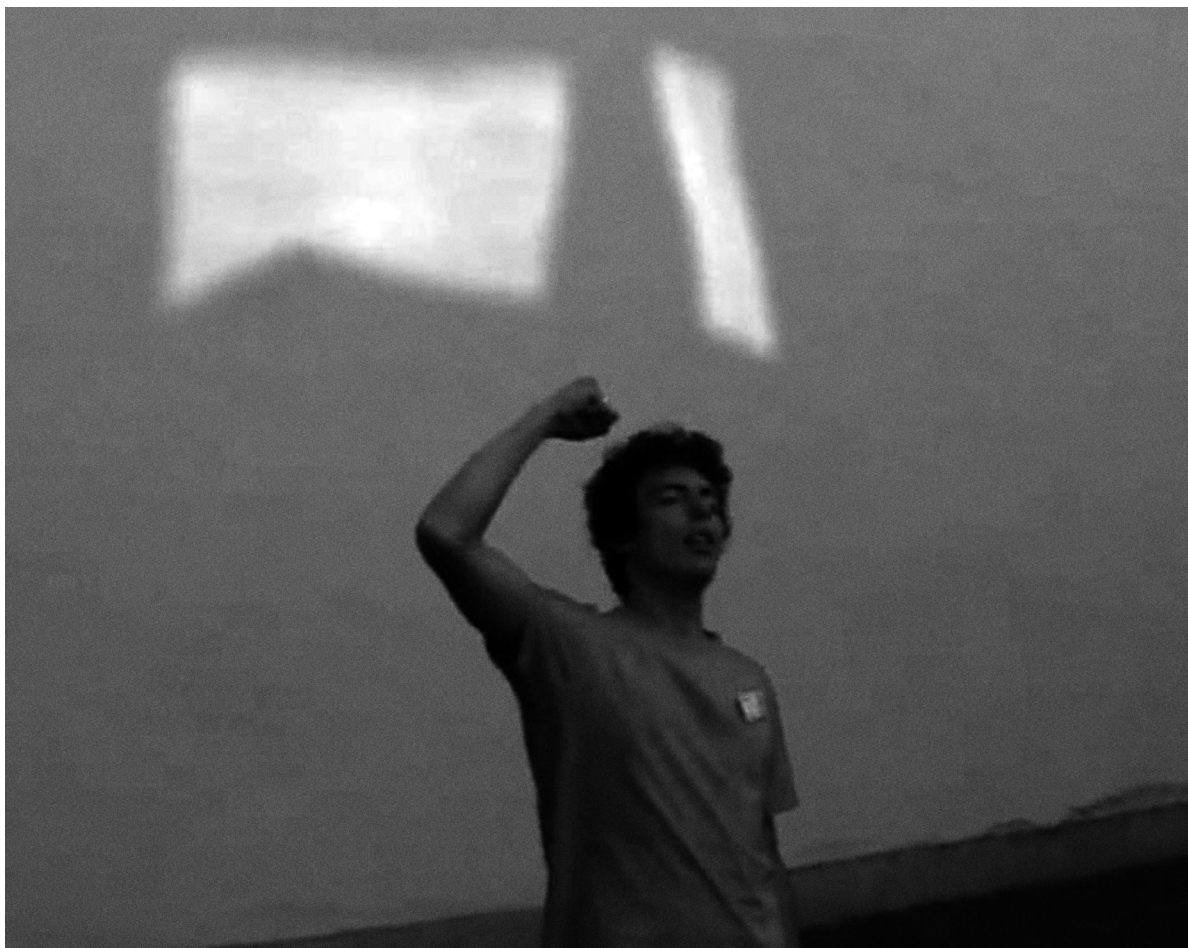
No sentido inverso, Oliver Sacks abre o relato de uma experiência clínica sobre amnésia sobre Jimmie G., paciente que não tinha “dia anterior” (memória recente), citando Luis Buñuel: “*É preciso começar por perder a memória, nem que sejam só fragmentos, para perceber que ela é a essência da vida... a nossa memória é a nossa coerência, a nossa razão, o nosso sentir, até as nossas acções.*”³⁴

33

BORGES, Jorge Luis — **Ficções**. Lisboa: Teorema, 1998. pp.97-106.

34

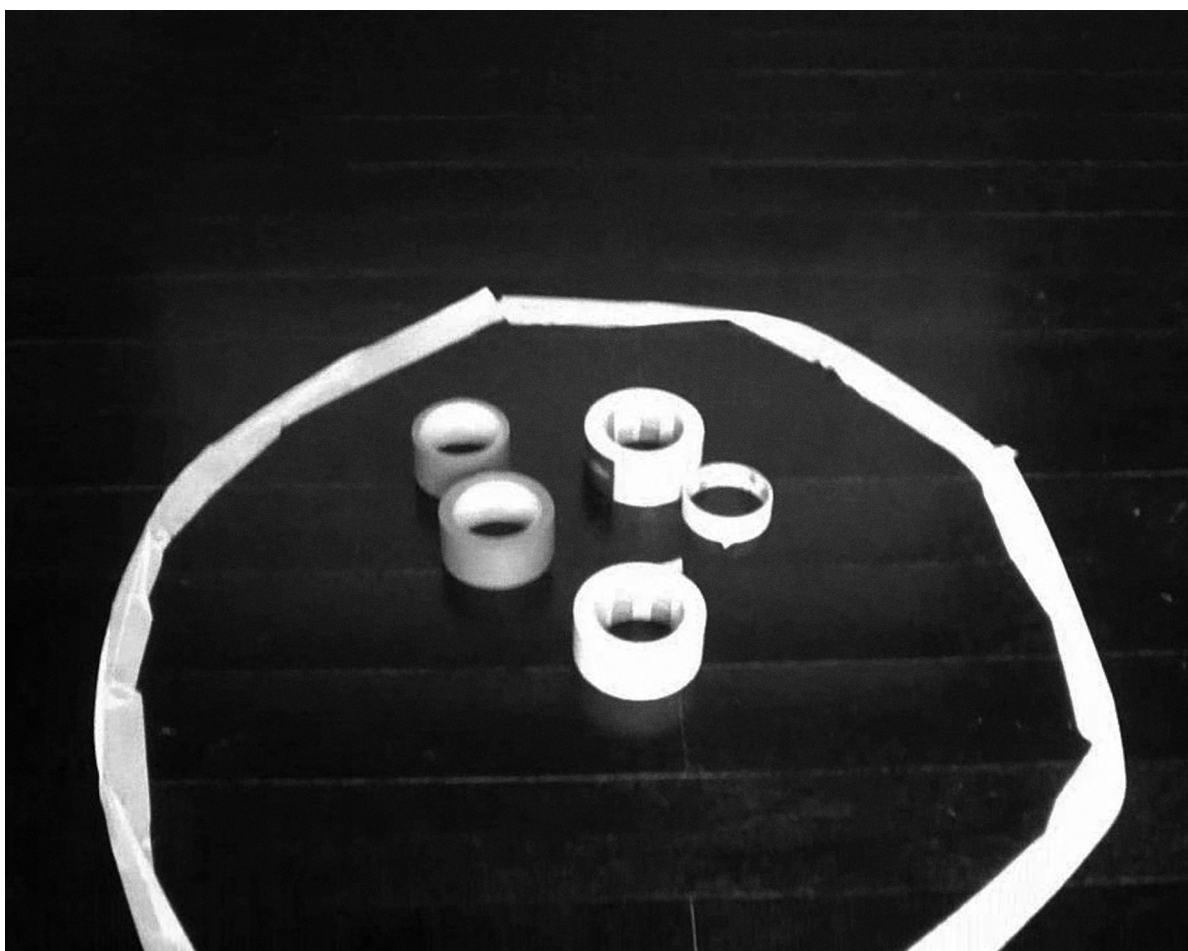
SACKS, Oliver — **O homem que confundiu a mulher com um chapéu**. Lisboa: Relógio D'Água, 1990. pp.39-57.



O díptico de situações experimentais que incluímos neste segundo momento da investigação, coloca como hipótese de trabalho a matéria das recordações infantis, esse lugar lapidar da gestação mais elementar da personalidade. Por conseguinte, experimenta construir ambientes onde as histórias de vida e toda a bagagem cultural da pessoa se possam manifestar traduzidas em acções simbólicas e criativas.

Em *U(er)opias*, um workshop dirigido a professores e educadores, construímos uma manifestação pública de afectos e recordações de infância, com base numa proposta que propunha uma regressão ao nascimento, às imagens residuais de vivências, à exteriorização de sensações, considerando o útero materno como nosso horizonte utópico. Na segunda situação – *One minute of childhood* – investigou-se sobre as possibilidades de se transformar uma breve estória pessoal como argumento para um pequeno vídeo auto-representativo, no contexto de um vídeo-encontro entre estudantes de cinema chineses e portugueses.

Apresentamos, seguidamente, os casos de estudo.



ut(er)opias

4.1 - circunspecção

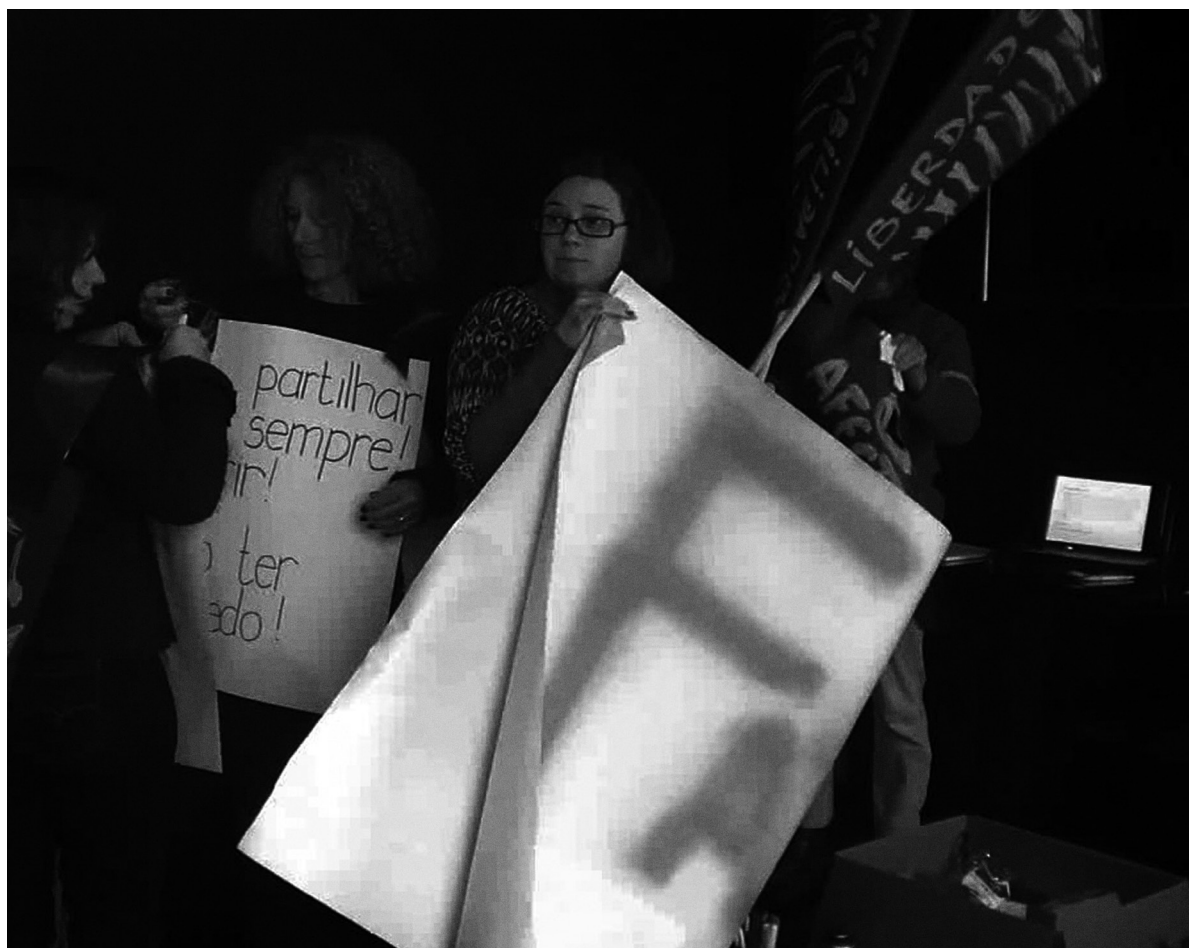
A Casa das Histórias — Museu Paula Rego recebeu, em Abril de 2014, um encontro de formação de professores e educadores intitulado *Utopias 2014: Lugares imaginários em educação*. Este certame, para além de uma programação com conferencistas convidados do campo do pensamento teórico sobre a educação, oferecia um conjunto de workshops práticos orientados por artistas convidados.

Ut(er)opias foi um desses momentos de exploração plástica com professores e realizou-se numa sala escura, de dimensões reduzidas, no farol de Santa Marta em Cascais.

Dentro da temática do encontro, *Ut(er)opias* propunha um redireccionamento da ideia de utopia virada não para o futuro, como horizonte inatingível, mas como movimento anacrónico, como experiência de regresso ao útero, como desejo de infância, último enclave do sonho mais genuíno ou onde todas as possibilidades se mantêm em verdadeira potência.

Assim, tendo como centro nevrálgico a memória individual de cada participante, o enunciado propunha a organização de uma manifestação de afectos e recordações de infância que seria apresentada pelas ruas de Cascais.

Para cumprir esta finalidade foi proposto aos participantes numa primeira fase (no farol), uma experiência-jogo,



num ambiente sereno e intimista, desafiava o grupo a uma viagem rememorativa à infância e aos episódios mais significativos ao longo da vida.

Esse recuo autobiográfico era descrito e ilustrado no chão, com recurso a fita-colas e canetas, de forma linear desde as recordações do passado recente até ao nascimento, metaforicamente representado no centro da sala por um círculo.

A ideia com este jogo seria trazer para o campo de experimentação plástica matérias sensíveis e estruturantes da construção da identidade da pessoa, alertados de antemão e sobretudo vigilantes para os perigos de se trabalharem com questões sensíveis da condição humana. A este nível importa dizer que estas experiências foram realizadas com o máximo de seriedade num quadro de confiança e mútuo respeito entre orientador e participantes, protegendo sempre as liberdades, vontades e graus de compromisso diferentes de cada um.

Esta situação mais intimista de reconhecimento de um percurso individual, evoluiria para uma fase posterior de dinâmica colectiva, mais descontraída e eufórica, onde os participantes recolhendo palavras e frases residuais da experiência anterior, construíram uma parafernália de objectos “comunicantes”: tarjas, bandeiras, faixas, fitas, etc. A este trabalho de transformação plástica do corpo e invenção gráfica dos objectos, juntaram-se coreografias de grupo, cânticos e palavras de ordem.

Finalizado este trabalho, os passos seguintes foram de activação do corpo colectivo manifestante. Por insuficiência de tempo, boicotou-se o desfile pelas ruas da cidade, optando-se pela recriação de uma situação-ensaio no exterior do farol, seguida de uma conversa reflexiva com os participantes.

A preparação de *Ut(er)opias* traçou afinidades com alguns projectos particulares como, por exemplo, o filme *Revolução* de Ana Hatherly. Originalmente filmado em Super 8, ampliado para 16mm e estreado na Bienal de Veneza em 1976, “Revolução” resulta de uma colagem frenética de sucessivos planos apertados de materiais gráficos, murais e escritos de parede da propaganda política no pós-25 de Abril de 1974. No plano sonoro, o filme convoca, paralelamente, uma panóplia de discursos políticos gravados na época, assim como, palavras de ordem de insurreições populares (fig. 27).

Do nosso contacto com esta obra particular da poeta, ensaísta e artista portuguesa destacamos a riqueza visual e sonora da(s) palavra(s) instalada(s) no espaço público, para além das múltiplas possibilidades da sua apresentação nos diferentes suportes.

“Vão com o vento” é um dos versos que seleccionamos do poema de Ruy Belo, o qual foi debatido no curso do projecto com os participantes. “A rua é das crianças”(1970), título do texto, preconiza um elogio à infância e à liberdade de brincar na rua sem fronteiras nem preconceitos.



fig. 27



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 4: Ut(er)opias, realizada no Farol de Santa Marta, Cascais, 4 e 5 de Abril de 2014.

Num outro plano referencial, os *Parangolés*, projecto criado no final dos anos 1960 por Hélio Oiticica, são capas, estandartes, bandeiras para serem vestidas ou carregadas pelo participante. As capas são feitas com panos coloridos (que podem ter reproduções de palavras e fotos) interligados, revelados apenas quando a pessoa se movimenta. A cor ganha um dinamismo no espaço através da associação com a dança e a música assumindo um carácter literal de vivência, reunindo sensação visual, táctil e rítmica. Nos *Parangolés*, o corpo do participante transforma-se na obra em si mesmo (fig. 28).

Em *Ut(er)opias* desejamos esta aventura do corpo, para além de um mero suporte, incentivando os participantes, na esteira de Oiticica, a reflectirem sobre a ideia de manifestação de um corpo total.

Em *In the near future*, Sharon Hayes (fig. 29), recorrendo a documentação obsoleta dos média, dando conta de manifestações antigas, restaura novamente no espaço público cartazes, tarjas e faixas com palavras e frases anacrónicas de índole social e político. Com este gesto, Hayes procura confrontar-nos com a pertinência actual de determinados “statements” referentes a manifestações públicas do passado recente.

Este projecto performativo trouxe-nos à concepção do workshop a possibilidade de trabalharmos de uma forma anacrónica, ocupando a experimentação com o património de memórias autobiográficas dos participantes.



fig. 28



fig. 29



one minute of childhood

“Participation is a key word here, but in this most experimental branch of vídeo, we succumb to the glow of the cathode-ray tube while our minds go dead. Until vídeo is used as indifferently as the telephone, it will remain a pretentious curiosity”

Allan Kaprow³⁵

5.1 - circunspecção

One minute of childhood surge no contexto do programa de intercâmbio *Interfluxus 2012*, organizado pelo Serviço Educativo do Museu de Serralves, em conjunto com o Departamento de Som e Imagem da Universidade Católica e a Beijing Film Academy.

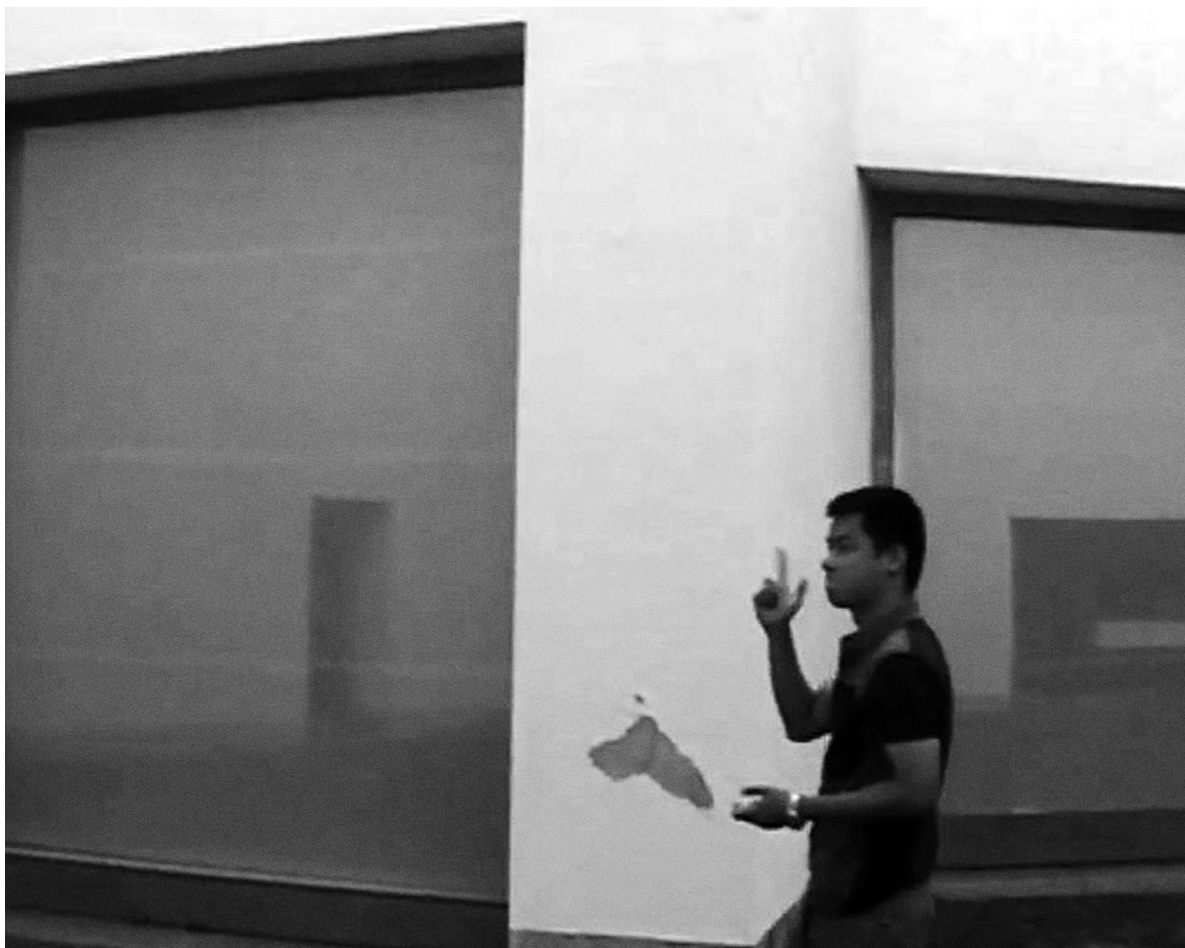
Designado como um vídeo-encontro, este projecto teria a finalidade de promover um espaço de partilha, potenciar as inter-relações dos grupos participantes (jovens estudantes de cinema chineses e portugueses) através da imagem em movimento e potenciar a criatividade na construção de narrativas autobiográficas.

Inicialmente isolados foram desafiados a escrever um guião baseado numa história de infância significativa que quisessem (re)presentar. Depois em pares internacionais, munidos de condições elementares de filmagem – uma câmara de filmar –, com recurso a materiais básicos e explorando quase em exclusivo o próprio corpo, realizaram um vídeo de um minuto que ilustrava de forma imaginativa essa recordação passada.

Importa acrescentar que fazia parte das condições operativas a ideia de não-edição, isto é, o modo de filmar teria de incorporar estratégias improvisadas de registo sonoro,

35

KAPROW, Allan —*Essays on the blurring of art and life*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2003. p.153.



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 5: One minute of childhood, realizada no Parque do Museu de Serralves, Julho de 2012.

das ligações de planos, sequências contínuas e cortes.

No final, criou-se uma sessão de projecção colectiva onde se visualizaram e discutiram os “one minute videos”, nas suas opções, metodologias e temas.

A referência de estudo para o projecto *One minute of childhood*, centrou-se numa série de trabalhos, intitulados *One minute Sculptures* de Erwin Wurm (fig. 30).

No final da década de 1990, o escultor austríaco, inicia um conjunto de experiências onde relaciona: objectos quotidianos, participantes ocasionais ou convidados e cenários vulgares. Em ambientes desconcertantes de humor, estranheza e desvio explorava de forma lúdica actividades e comportamentos que lembram as brincadeiras de crianças. O improvisado e a espontaneidade, não fossem construções de 1 minuto, seriam o mecanismo criativo para determinar resultados inesperados.

Na concepção de *One minute of childhood* tivemos particularmente interessados nesta metodologia de trabalho. A compressão do tempo condiciona a postura, atitude e exigência crítica libertando os participantes de eventuais amarras ou bloqueios. A escusa do “não ter tempo para aperfeiçoar” confere ao processo, ludicidade e desprendimento aguçando a espontaneidade.



fig. 30

**parte três,
a paisagem**



A paisagem agora sou eu.

Miguel Torga³⁶



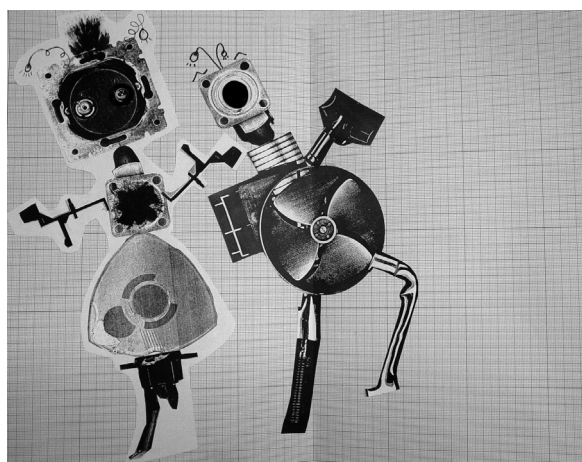
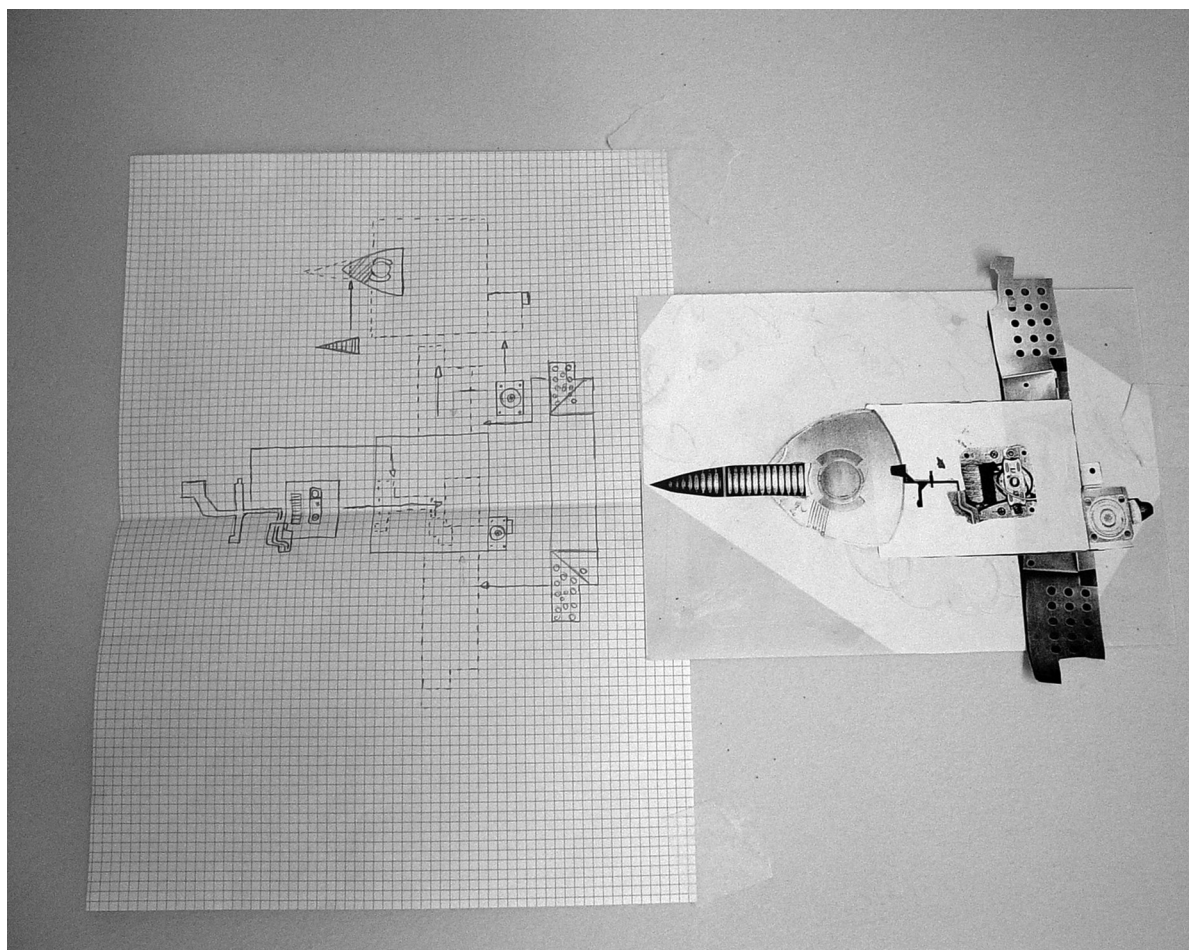
Vivemos imersos na paisagem, habitamos a paisagem e fazemos parte de uma cultura de paisagens.

Entenderemos nesta terceira parte da investigação a noção de paisagem num sentido aberto, plural e expandido; não só como meio-físico ou natureza, mas como construção e elaboração mental.

Esta extensividade semântica alastra-se também para os territórios imateriais: a imagem da paisagem, paisagens sonoras, as palavras enquanto paisagem; paisagens naturais ou urbanas; Interiores (da imaginação) ou exteriores; estáveis ou transitórias; concretas ou abstractas.

Neste quadro apresentamos cinco situações experimentais conducentes a temas e metodologias díspares e implementados em contextos diferentes: *Fábrica de Sons*; *A geometria das plantas*; *O bolso cheio de letra*; e por último, *Ver, ouvir e pintar*.

Em *Fábrica de sons* explora-se a plasticidade dos sons concretos, registados a partir da experimentação de objectos quotidianos, para produzir paisagens sonoras de máquinas disfuncionais, inúteis ou impossíveis. N' *A geometria das plantas*, durante uma semana e de forma estruturada, investigou-se sobre modos de observar, registar, representar e recriar a paisagem através do estudo formal de elementos orgânicos. As palavras e os textos visuais foram paisagem n' *O bolso cheio de letra*, uma oficina dirigida a adolescentes para explorar a visualidade, a fonética, semântica e cinetismo das palavras. Por último, *Ver, ouvir e pintar* procura na primeira infância explorar paisagens interiores potenciadas por estímulos que vão desde os suportes às diferentes abordagens sensoriais.



fábrica de sons

“A sound accomplishes nothing; without it life would not last out the instant.”

John Cage³⁷

6.1 - circunspecção

Todos os anos o Serviço Educativo da Fundação de Serralves desenvolve um projecto que procura construir pontes entre as escolas e o Museu. Assente num programa intenso, o Projecto com Escolas, assim denominado, oferece a possibilidade de formação a professores, participação das turmas inscritas em workshops, visitas-guiadas, conferências e, no final, depois de desenvolvido o tema na escola, uma exposição colectiva numa sala do Museu.

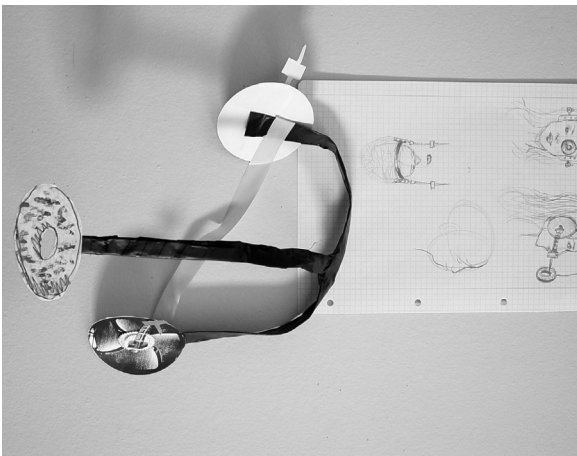
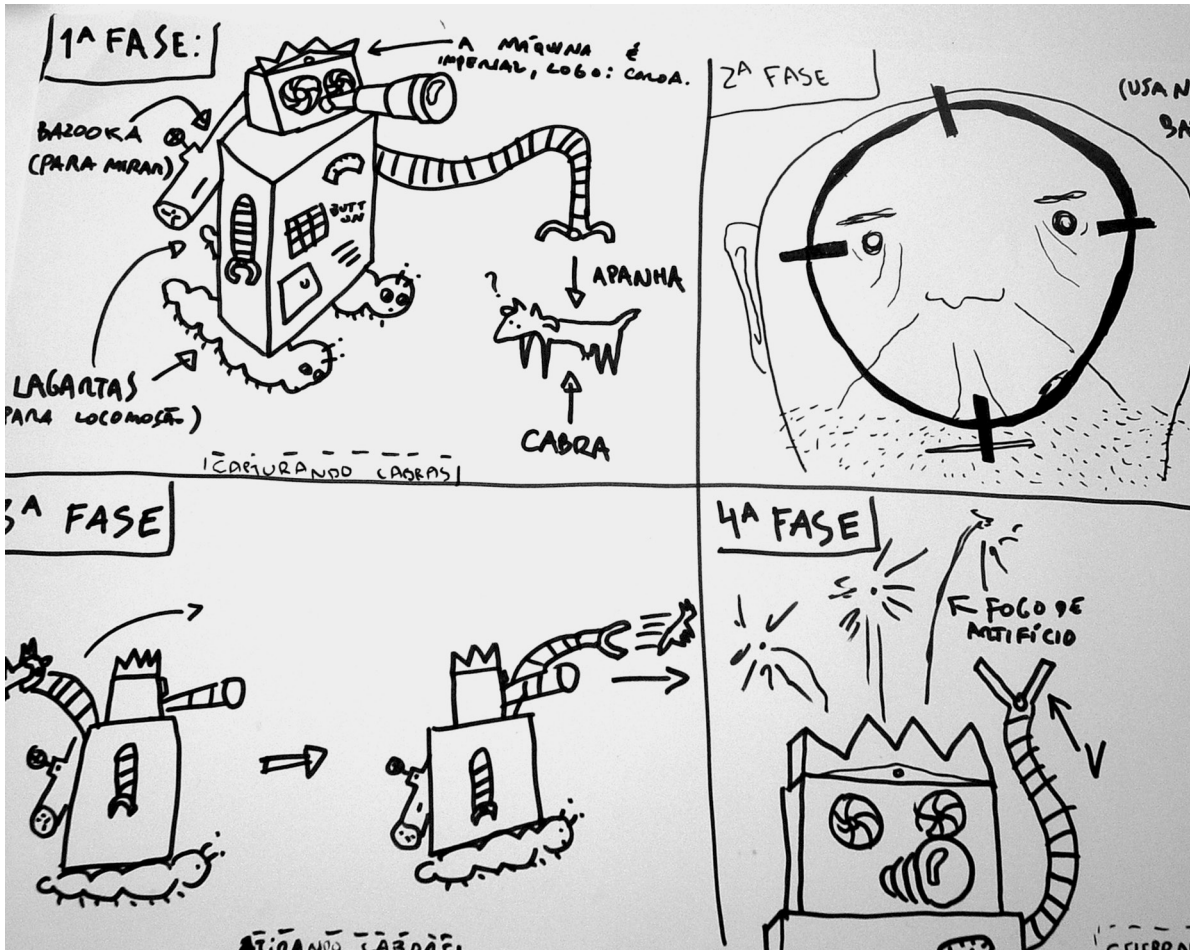
Fábrica de sons foi concebida na interioridade deste projecto interinstitucional e respondeu ao tema de 2010 —“Máquinas”.

Esta oficina de três horas dirigida a estudantes de 2º, 3º ciclos e secundário, procurou introduzir os participantes na aventura sonora de construir paisagens audíveis a partir da manipulação de objectos quotidianos e/ou utilização da própria voz. O objectivo inicial era inventar uma máquina, porventura inútil, disfuncional, esquisita ou estrambólica, para depois produzirmos uma sonorização do artefacto imaginado.

Esta oficina colocou a sua atenção não na visão mas na escuta, no potencial sonoro do que nos rodeia, na riqueza dos sons ambiente, naquilo que eles contêm de imprevisibilidade, diversidade ou até de repetição.

37

CAGE, John — **Silence: lectures and writings**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. p.14.



Tudo começou na escuta de máquinas. Colocaram-se diferentes tipos de sonoridades relativas a aparelhos e equipamentos mecânicos para expandir o campo sonoro e enriquecer a imaginação auditiva dos participantes. No passo seguinte, em grupos mais pequenos, todos foram convidados a projectar uma máquina em conjunto: desenhos técnicos das suas formas e funcionamento, um texto sobre as suas características, uma entrevista ao seu operador ou um cartaz publicitário. Seguiu-se uma fase de experimentação sonora com alguns objectos disponibilizados (areia, balões, papel, copos, sacos de plástico, etc.) e outros que, entretanto, inventamos ou descobrimos. Enquanto os grupos experimentavam diferentes formas de sonorizar a sua invenção maquinaal, numa sala diferente, um grupo de cada vez gravava a sua paisagem sonora.

Finalmente, todas as narrativas eram escutadas colectivamente acompanhadas de uma apresentação do grupo e dos desenhos projectuais.

Num quotidiano cada vez mais acelerado, a visão talvez seja o sentido mais adaptado à velocidade pelo seu potencial de síntese. E. T. Hall refere que *“Uma das chaves essenciais da compreensão do homem reside no reconhecimento das sínteses que, em certos momentos críticos, ele opera sobre a sua experiência. Noutros termos, o homem aprende enquanto vê, e repercute o que aprende por sua vez sobre aquilo que vê.”*³⁸

Neste contexto, *Fábrica de sons* procurou oferecer aos participantes a possibilidade de invertermos essa tendência, treinando o ouvido, despertando-o para a importância da escuta, sensibilizando-o inclusive para o pequeno acontecimento sonoro, para os insignificantes audíveis e sua importância no nosso equilíbrio, orientação e reconhecimento dos espaços.

Na construção da oficina, assumimos ligações com alguns autores históricos pioneiros na exploração das sonoridades concretas do mundo e do alargamento do espectro da nossa percepção auditiva e, por consequência, musical.

Luigi Russolo, pintor futurista, foi no campo da música onde deixou o seu maior contributo com o famigerado “Manifesto do ruído” publicado em 1913. Inspirado na revolução industrial, nas máquinas e velocidade, Russolo, insatisfeito com a obsolescência dos instrumentos musicais, constrói máquinas de ruídos – *intonarumori*- (fig. 31) para traduzir a complexidade sonora dos tempos modernos e com isso dar resposta aos anseios dos novos compositores.

Embora toda a obra e pensamento de John Cage (fig. 32), compositor americano, nos pareça fundamental, consideramos na nossa pesquisa o projecto Williams Mix. Uma composição sonora, começada em 1952, onde Cage através de métodos aleatórios faz uma colagem bruta em fita magnética de matérias sonoras de seis origens distintas: sons de cidade, electrónicos, manualmente produzidos, criados pelo vento

38

HALL, E.T. — *A Dimensão Oculta*.
Lisboa: Relógio D'Água, 1986. p.80.

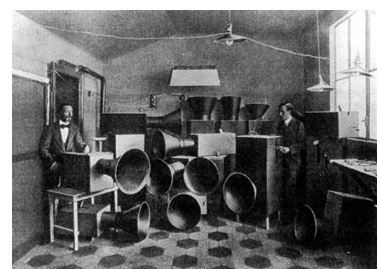


fig. 31

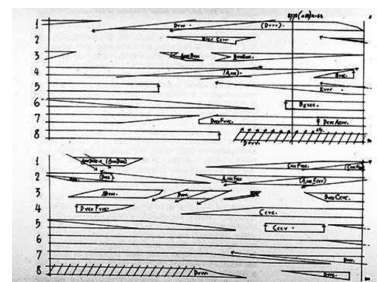
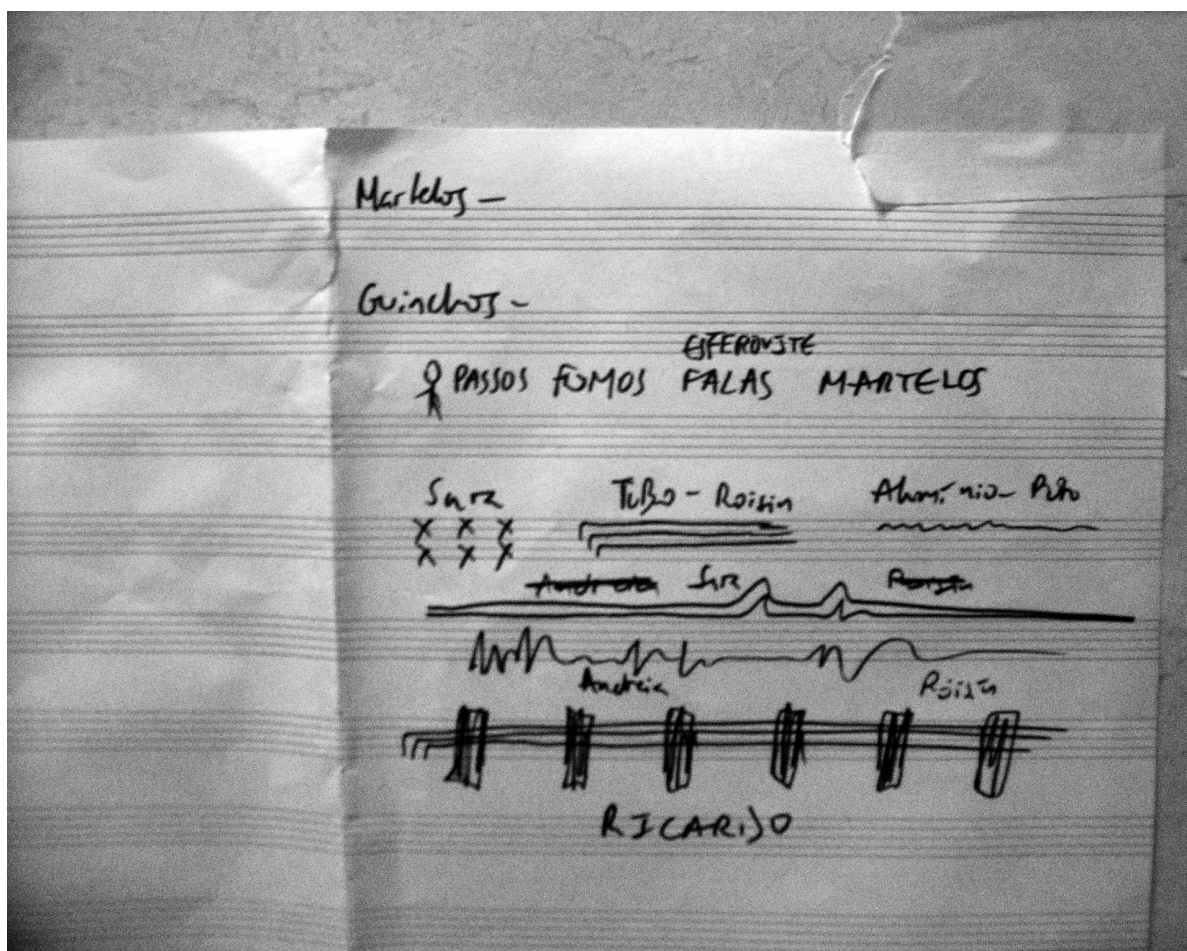
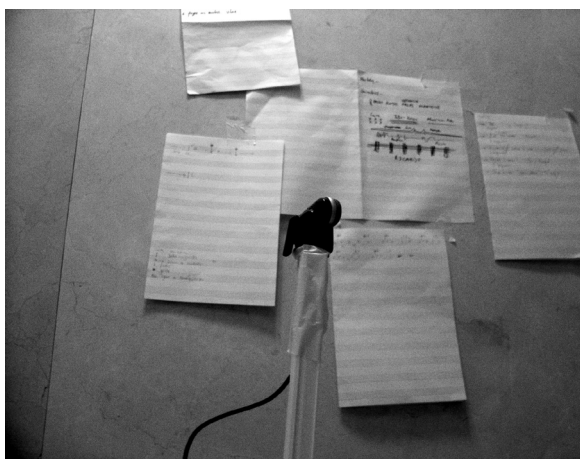


fig. 32

desenhando-se. / parte três, a paisagem



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 6: Fábrica de Sons, realizada no Museu de Serralves, Fevereiro de 2010.

e delicados sons amplificados. Por último, tomámos como inspiração *Études de bruits*, uma composição de Pierre Schaeffer (fig. 33) datada de 1948. Nesta obra o engenheiro e compositor francês investiga sobre ruídos e sons concretos retirados de máquinas, locomotivas, instrumentos de percussão e outros objectos, para construir paisagens desconcertantes e abstractas.

O trabalho dos autores apresentados enformam o quadro referencial de pesquisa e sustentação conceptual de *Fábrica de sons*.

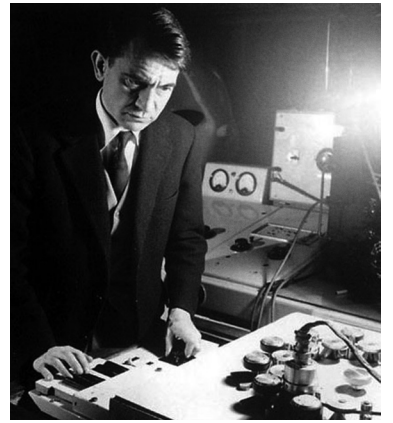


fig. 33



a geometria das plantas

“Não há repetição. Se alguma vez alguma coisa aparece,
é porque também está a desaparecer. O “entretanto”,
se é que o há, será colorido pela natureza da eternidade”

Manuel Zimbro³⁹

“Tenho os pés assentes na terra e um torrão de terra
na mão[...]

Manuel Zimbro⁴⁰

“A sombra ainda é palpável. O contorno já não o é.
O contorno surpreende-me porque não existia antes de eu o
desenhar; é, creio, um novo olhar sobre o que me rodeia.”

Lourdes Castro⁴¹

7.1 - circunspecção

Durante uma semana aconteceu *A geometria da plantas*. Uma oficina de expressão plástica que partindo da exposição “À Luz da sombra”, que juntou os trabalhos do casal Lourdes Castro e Manuel Zimbro, reflectiu sobre os modos de ver, investigar, representar e recriar a natureza. Reuniu um conjunto de treze pré-adolescentes (até 12 anos) e configurou-se numa estrutura de cinco sessões de três horas cada. A figura do botânico explorador do século XIX foi o mote para a invenção do imaginário da oficina.

39

Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea — **Lourdes Castro e Manuel Zimbro: À luz da sombra**; coord. Maria Burmester. Porto: Fundação de Serralves; Assírio&Alvim, 2010. p.105.

40

Idem, p.111.

41

Idem, p.41.



Na pele de investigadores, percorremos no primeiro dia o Parque de Serralves na recolha de elementos orgânicos (folhas, raízes, cascas, sementes, flores) para no regresso à sala, previamente preparada, investigarmos com ajuda de lupas binoculares as formas, texturas, cores, particularidades inimagináveis a olho nu. Dessa observação surgiram ilustrações científicas, cada vez mais apuradas até à aguarela final que teria uma ilustração fiel do elemento estudado. Após esta aproximação realista do objecto, no segundo dia, os participantes enveredaram por um novo exercício: a estilização formal do objecto. Numa sucessão de desenhos experimentou-se fazer um esforço de síntese, limpando arestas, eliminando pedaços não significativos, um processo de apuramento até à geometria primária da coisa orgânica. No terceiro dia, uma vez estabilizada a pesquisa, criamos uma colagem final com cartolinas de duas cores. Deu-se início, seguidamente, à produção de um padrão geométrico a partir da síntese formal realizada. Para esse efeito, partilharam-se imagens e estudaram-se alguns exemplos de azulejaria portuguesa. No final da sessão, visitou-se a exposição “À luz da sombra” para descobrirmos de forma particular as experiências de Lourdes Castro ao nível da dialéctica figura-fundo, da exploração da linha de contorno, dos contrastes, assim como, a utilização da heliografia no caso do “Grande herbário das sombras”(fig. 34). Em Manuel Zimbro, analisamos as suas aguarelas de torrões para compreendermos a sua relação obstinada com o desenho de ilustração científica, assim como, os seus desenhos de sementes voadoras e a conseqüente transposição para a tridimensionalidade, para estudarmos as especificidades dos materiais, tipologias de estruturas e formas de geometrizar (fig. 35).

A quarta sessão foi dedicada, por um lado, à construção tridimensional do elemento estudado e por outro, à elaboração de uma cédula botânica de sementes imaginárias. Neste caderno os participantes tiveram de ficcionar a história de vida de uma planta desde o seu nascimento até à sua decadência, criando uma cronologia visual da sua evolução.

No último dia, construímos uma exposição colectiva, onde mostramos todo o lastro processual da semana, espalhando cartazes (desenhados pelo grupo) anunciadores da exposição no Museu. Foi um momento de confraternização com as famílias, os pais, amigos e transeuntes curiosos, onde os participantes se disponibilizaram a orientarem visitas-guiadas aos trabalhos expostos.

O anúncio da exposição final logo no início dos trabalhos permitiu introduzirmos no grupo um sentimento de responsabilidade e, simultaneamente, trouxe no encerramento da semana o reconhecimento do esforço implementado. Responsabilidade e reconhecimento parecem-nos duas noções fundamentais para qualquer actividade de relação com públicos, sejam crianças, jovens ou adultos.



fig. 34

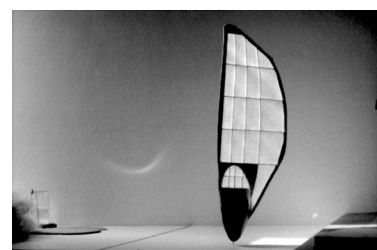
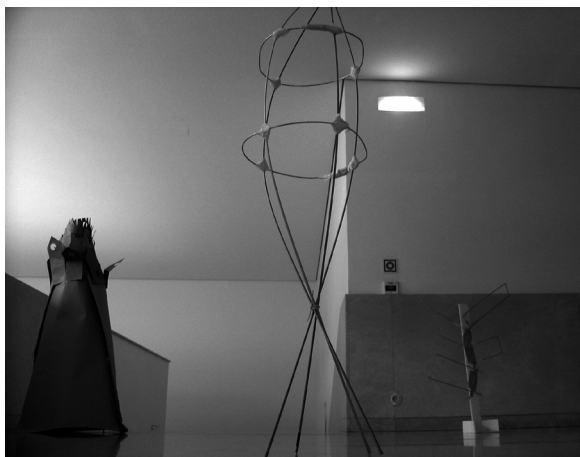
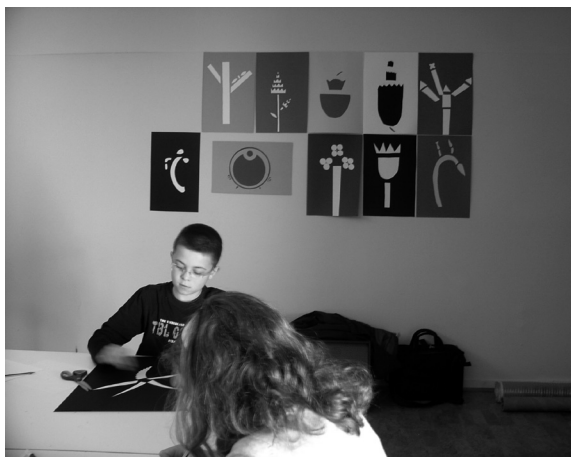


fig. 35



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 7: A Geometria das Plantas, realizada no Museu de Serralves, Abril de 2010.

A linha referencial deste trabalho foi, como já analisamos anteriormente, a exposição “À luz da sombra”, ou seja, os imaginários artísticos de Lourdes Castro e Manuel Zimbro. Porém, acrescentamos alguns autores que nos pareceram fundamentais: Karl Blossfeldt e Matisse.

Os grande planos fotográficos de plantas realizados no final do século XIX e início do século XX, por Karl Blossfeldt (fig. 36) serviram de referência inclusive no decorrer da oficina para compreendermos a geometria intrínseca à natureza. Por outro lado, os “*gouaches découpés*” (fig. 37) que Matisse realizou na sua segunda vida após cirurgia, mostraram-nos a diversidade e o potencial do recorte directo sobre papéis, ao nível da geometrização das formas, dos jogos de cores, relações figura-fundo e composições. As limitações motoras impostas pela doença não impediram que Matisse, no final da sua vida, recriasse o mundo à sua volta, num testemunho de persistência e liberdade criadora: “*You see as I am obliged to remain often in bed because of the state of my health, I have made a little garden all around me where I can walk... There are leaves, fruits, a bird.*”⁴²

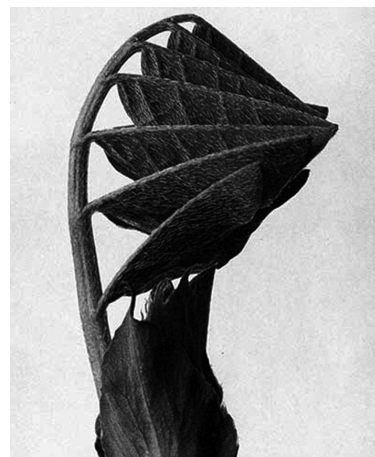


fig. 36



fig. 37

42

Excerto retirado do site oficial de Henri Matisse. [Consult. 10 Nov. 2014]. Disponível em: http://www.henri-matisse.net/cut_outs.html.



o bolso cheio de letra

As palavras só lidas são palavras
ler é um processo
de
liquefação/solidificação

e não é só soletrar as letras
dentro das memórias.

é também disjuntá-las
que diz juntas
se dizem de sentidos
novas.

E.M. de Melo e Castro⁴³

“O poeta vê, ouve, sente, pensa, imagina e depois recria o que experimentou. Mas o objecto produzido, quando lido, cria a sua própria realidade.”

Ana Hatherly⁴⁴

8.1 - circunspecção

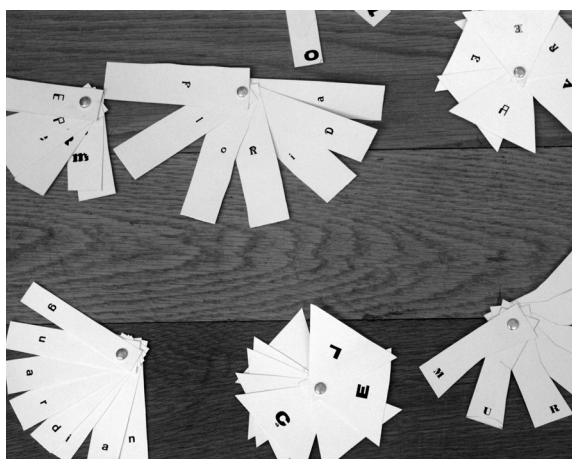
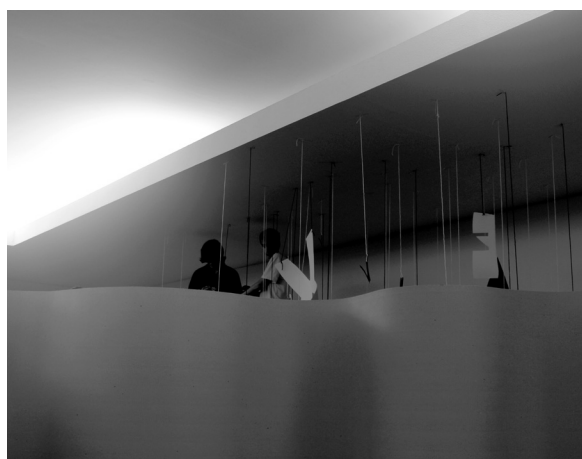
Sabemos que a relação que há entre a escrita e as artes visuais se baseia, acima de tudo, no seu carácter conceptual, na sua capacidade de substituir o real que representam pela representação mental para que remetem. É assim que imagem e símbolo, som e significado se unem e mutuamente se produzem. *O bolso cheio de letra* constrói-se em torno da experiência da palavra, dos seus jogos, ambiguidades, maneiras de dizer, de escrever, de desenhar no papel, na parede ou no espaço.

43

CASTRO, E.M. de Melo —
Antologia para inici-antes. 1ª ed.
Porto: Ausência, 2003. p.121.

44

HATHERLY, Ana — **A casa das musas**. 1ª ed. Lisboa: Estampa, 1995. p.201.



A moldura é semelhante à oficina já analisada neste estudo (*Fábrica de sons*): Uma oficina de três horas dirigida exclusivamente a turmas de secundário sob o tema “Serralves no bolso”.

A nossa viagem ao bolso das palavras, iniciou-se com uma visita à exposição retrospectiva de Mira Schendel patente à data no Museu de Serralves. O percurso teve como foco principal analisarmos a presença da palavra no trabalho da artista: as formas de a mostrar, de a construir e desconstruir, de a suspender, de a repetir e fazer desaparecer.

De regresso à sala de trabalho, experimentamos uma metodologia semelhante à oficina *Desenhando-se*, isto é, uma oficina previamente montada, com subdivisões, materiais e instruções. Todas as estações propunham situações experimentais diferentes que seriam executadas em rotação pelos quatro grupos, entretanto formados.

Na primeira estação, intitulada “As palavras da palavra”, os grupos construíram um mecanismo de papel que permitia releituras sobre a mesma palavra (anagramas). O processo iniciava-se com uma pesquisa num dicionário sobre uma palavra desconhecida. Depois de uma breve investigação sobre a sua semântica e fonética cada participante individualmente construía um artefacto de papel que permitia movimentar cada letra individualmente possibilitando a criação de novas palavras. Na segunda estação - Poemas encontrados -, depois de feita a rotação dos grupos, os participantes eram confrontados com a possibilidade de recriarem frases a partir de fragmentos de palavras recortadas de jornais, conjugando-as com outras frases já coladas na parede. No curso da oficina, o texto-mural ia conhecendo novas evoluções, conquistando a superfície da parede através dos sucessivos contributos dos diferentes grupos que iam passando. “Constelação de letras” intitulava a terceira estação e apresentava um jogo de suspensões. Letra a letra a instalação de letras suspensas ganhava corpo na sala, criando palavras e frases inesperadas.

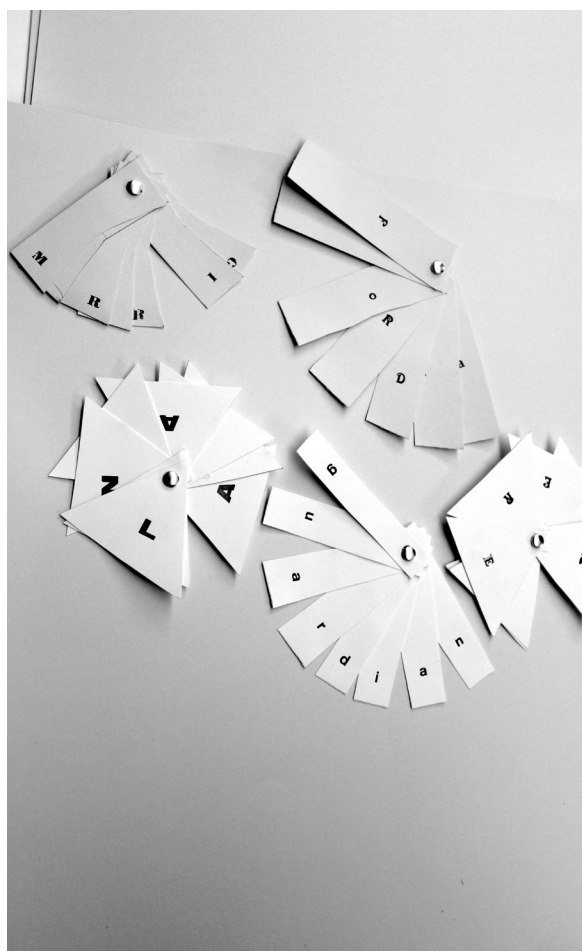
Na quarta estação — Fonéticas — era proposto a visualização de um vídeo histórico da Po-ex (Poesia Experimental Portuguesa) da autoria de um dos seus maiores timoneiros – E.M. de Melo e Castro. No vídeo-poema “Roda Lume” (fig. 38), Melo e Castro, integra numa sequência rítmica de signos verbais e não verbais, aos quais acrescenta, no plano sonoro, vocalizações improvisada da sua autoria. Este vídeo da colecção do Museu deu o mote para os grupos desenvolverem paisagens sonoras de vocalizações de frases, palavras ou letras.

Como remate da oficina, retiravam-se os separadores da sala e todos os grupos revisitavam os lugares para se confrontarem com o trabalho dos colegas. Ouviam-se as gravações e discutiam-se estratégias, opções e dificuldades no processo de execução.

Revisitamos no planeamento desta oficina, documentação teórica importante da Poesia Experimental



fig. 38



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 8: O bolso cheio de letra, realizada no Museu de Serralves, Fevereiro de 2014.



ver, ouvir e pintar

“Passa-se com o cérebro qualquer coisa de parecido com o que se passa com uma folha de papel quando a dobramos ao meio: no lugar da dobra fica um sulco como resultado da transformação operada — sulco que favorece a reiteração posterior dessa mesma transformação: bastará soprar o papel para que ele volte a dobrar-se pelo mesmo sulco.”

Lev Vygotsky⁴⁵

9.1 - circunspecção

Ver, ouvir e pintar constitui-se como um ambiente de expressão plástica dirigido à primeira infância que, privilegiando o desenho e a pintura, explora suportes, estimula as percepções sensoriais e inventa formas criativas de imaginar.

O momento da entrada é fundamental para sintonizar as crianças ao imaginário da oficina e activar a disponibilidade física e mental. Neste sentido, introduzimos como organizador prévio, uma grande faixa de papel cenário, suporte para as acções livres com lápis de cera ao som de diferentes músicas.

Após este momento de libertação e “aquecimento” o passo seguinte encaminha os participantes para a realização de uma pintura (a duas cores) num suporte que apresenta um buraco no centro. A visualização da figura-buraco e a consequente imaginação livre estimula a vontade de intervencionar o suporte e reagir em torno da figura. Neste caso, aquilo que a criança identifica não poderá pintar, sendo um vazio, resta-lhe apenas o seu entorno, ou seja, o lugar ou contexto onde a figura se encontra. Verificamos que esta experiência não funciona com crianças menores do que 4 anos, pois obriga a uma capacidade de abstracção que a tenra idade (na sua evolução natural da representação) ainda não permite. Porém, mesmo na plena fase das garatujas,

45

VYGOTSKY, Lev — **A Imaginação e a Arte na Infância**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009. p.10.



as crianças dialogaram com o acidente da folha contornando-o com o pincel.

A experiência seguinte, convidou os participantes a escutarem os sons do Parque de Serralves, desde os mais longínquos aos mais próximos e delicados. Munidos de prancheta, papel, lápis e com recurso a uma venda, cada criança identificou um som e (após um minuto de silêncio) tentou representa-lo na folha que transportou.

No seguimento do desenho cada criança apresenta o seu trabalho reproduzindo o som que desenhou através da sua voz.

De regresso ao interior da sala, introduzimos o terceiro e último exercício que desta vez, apresenta pedaços rasgados de papel cenário. As formas irregulares do formato provocam estranheza e dinamitam imagens: “Parece uma pistola!”; “O meu parece umas cuecas ou uma andorinha..!”; “Este é a letra B”. Desta vez, a pintura exerce-se dentro da coisa imaginada, isto é, a criança não precisa de desenhar o objecto, animal ou planta, nem o seu contexto, apenas se dedica a desenhar e inventar o seu interior, aquilo que está para dentro da silhueta rasgada.

No final, cada criança partilha com os restantes a sua invenção.

Na base da concepção da oficina *Ver, ouvir e pintar* tivemos como referências de pesquisa, em diferentes circunstâncias, os autores Viktor Lowenfeld, Bruno Munari e Arno Stern.

Em Lowenfeld investigamos os seus estudos sobre a evolução da auto-expressão da criança nos primeiros anos de vida, sobretudo as etapas da garatuja (entre os 2 e 4 anos) e pré-esquemática (entre os 4 e 7 anos) coincidentes com a abrangência etária da oficina. Percebemos a importância dos primeiros traços desordenados na sua relação com o movimento do corpo, no seu desenvolvimento psicológico e fisiológico. A garatuja ordenada será a fase seguinte, segundo Lowenfeld, onde acção explosiva e vigorosa da garatuja inicial dá lugar a uma progressiva coordenação visual e motora que permitirá à criança começar a desenhar as suas primeiras linhas horizontais, verticais ou círculos. O momento seguinte – a fase da garatuja com nome – o autor, descreve-o como transcendental na evolução, pois neste momento a criança, já não apenas satisfeita com os movimentos, começa a nomear partes do desenho conectando os traços com o mundo que a rodeia: “*Esta é a mamã!*”, “*Este sou eu!*”.

*A fase pré-esquemática, assenta na evolução dos “Traços e garatuja que vão perdendo cada vez mais a sua relação com os movimentos corporais, sendo progressivamente controlados e referindo-se a objectos visuais. Quando garatuja, a criança está primordialmente entregue a uma ctividade quinestésica, agora, está tratando de estabelecer uma relação com o que ela tenta representar.”*⁴⁶ A figura humana, ou os “cabeça-pés”, como prefere Lowenfeld, são os primeiros indícios de representação,



As imagens apresentadas ilustram diferentes momentos do processo de trabalho da Situação Experimental 8: Ver, ouvir e pintar, realizada no Museu de Serralves, Setembro de 2013 a Setembro de 2014.

através de elementos muito elementares como círculos que representam cabeças e linhas verticais que simbolizam as pernas. Na fase pré-esquemática há ainda pouca relação entre a cor eleita para pintar o objecto e o objecto representado: um homem pode ser azul, verde ou amarelo, por exemplo. Por este motivo, disponibilizamos apenas duas cores nos nossos exercícios. O espaço, por sua vez, é representado como aquilo que rodeia a criança. Os objectos aparecem representados sem relação entre si.

O estudo do desenvolvimento do desenho e expressão da criança nestas duas fases foi fundamental para o acompanhamento dos trabalhos e verificação da adequação dos enunciados às idades.

*Closlieu*⁴⁷ de Arno Stern (fig. 42), com mais de meio século de existência, é um espaço de auto-expressão com base na pintura sistemática e minimamente orientada, cujo modo de funcionamento obedece a três condições fundamentais: 1º Deve ser um lugar de abrigo retirando a pessoa da pressão e influências externas; 2º As pessoas presentes na sala não devem ser espectadores mas como companheiros concordantes com as acções e que garantem um clima de normalidade; 3º A presença do orientador-assistente não deve ser referência nem receptor do que é formulado, remetendo-se apenas para uma condição de apoio (quase meramente técnico).

Embora, o contexto da nossa oficina seja divergente, as condições do espaço *Closlieu*, a compreensão dos pressupostos de Stern, foram fundamentais para uma aprendizagem ao nível da orientação.

Por último, as experiências de Bruno Munari, os seus livros didáticos para crianças e as experiências documentadas no seu livro *Fantasia, Invenção, Criatividade e Imaginação na comunicação visual*⁴⁸ foram fonte de pesquisa e estímulo para a concepção de *Ver, ouvir e pintar*.

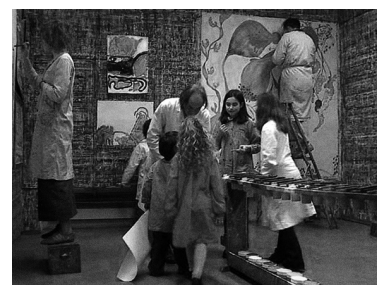


fig. 42

47

Closlieu, é um espaço com regras próprias, criado por Arno Stern, dedicado à livre auto-expressão através da pintura, inteiramente pensado para proteger e potenciar a criatividade ou as “formulações”, conjunto de símbolos, gestos e representações desenvolvidos pela pessoa para comunicar com o mundo. [Consult. 31 Out. 2014] Disponível em: <http://www.arnostern.com/index.html>.

48

MUNARI, Bruno — **Fantasia, invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual**. Lisboa: Presença, 1987.

conclusões



E ainda se persiste no erro de que a grande desgraça é não saber ler. Qual coisa! A grande desgraça é não saber que os pássaros têm frio.

Sebastião da Gama⁴⁹

A arte é uma ferramenta para compreender o mundo. A arte é uma ferramenta para confrontar com a realidade. A arte é uma ferramenta para experimentar o tempo em que vivo.

Thomas Hirschhorn⁵⁰

O propósito é agora apresentar as conclusões da investigação levada a cabo em torno das experimentações artísticas que se jogam no terreno transitório entre a educação artística não formal em espaços institucionais e a arte contemporânea com vocação relacional e participativa.

Com efeito, concluir é apresentar o conhecimento produzido no processo de pesquisa, confrontando por um lado os objectivos - pesquisar a inteligibilidade, limites e possibilidades deste território resistente a possíveis definições - por outro a interpretação dos resultados alcançados no processo e análise dos contextos teórico-práticos e, finalmente colocar essas ilações em confronto com o conhecimento existente produzido sobre o assunto.

Por conseguinte, à semelhança da abertura da tese, gostaríamos de apresentar uma nova imagem espacial que consideramos adequada ao momento. O processo de investigação é como subir a uma montanha, uma vez chegados ao seu cume, conseguimos vislumbrar três coisas: por um lado, permite, olhando para trás no sentido do caminho percorrido, trazer à evidência obstáculos (problemas?) que encontramos nesse percurso e que agora num olhar picado se tornam mais nítidos os seus contornos e configurações; por outro, perceber a paisagem em todas as suas propriedades e extensão (distâncias, escalas, cores, relevos, fendas, carreiros, precipícios, silhuetas); finalmente, identificar no redor com mais segurança e precisão a direcção dos próximos passos.

A isso nos propomos nestas conclusões, pois mais não serão do que uma aferição do lugar para onde queremos ir.

Uma vez sondada a zona de negociação da nossa pesquisa constatamos que as membranas limítrofes entre as práticas artísticas participativas e as experiências artísticas no campo da educação em museus e centros culturais, sofrem, diríamos positivamente, de uma indefinição libertadora: uma espécie de “identidade ambígua”, expressão que Allan Kaprow usou nos anos sessenta quando se referia aos seus *happenings* e que curiosamente reincidiu na sua utilização quando se pronunciou sobre uma experiência artística pessoal de relação com uma turma controversa de uma escola pública em Berkeley na Califórnia.

Num texto de circunscrição sobre a experiência “Project other ways”, escrito vinte cinco anos mais tarde, Kaprow, diz o seguinte:

“If the new arts were bewildering to many within their own arts circles, they shared two conditions. One was that their makers wanted them to be still know as art. And in order to be considered art, they had to be acknowledged and discussed within the arts institutional frameworks. So the artists saw to it that this connection with the machinery

of validation was solidly maintained. Their work was widely promoted as art, in the form of photo documents, recordings, and descriptive texts, by galleries, new music and dance impresarios, collectors and arts journals. Although i personally intended our educational experiment at the project to be art at the same time as it was a way to increase literacy, and some students and colleagues heard me say so, the work was never published or exhibited. Thus, by the rules of the game at the time, it failed to count as art.

Today, twenty-five years later, the story is about to be printed in an art book. The art frame will descend upon it. Does it become art at last? And if so, is it good art? A complicating factor is that in my own thoughts and writings about happenings and their progeny in the sixties, i placed a strong emphasis on identity ambiguity: the artwork was to remain, as long as possible, unclear in its status.”⁵¹

Salvas as devidas distâncias, partilhamos com Kaprow, algumas similitudes de investigação, sobretudo no aproveitamento das áreas de actuação esbatidas ou desfocadas.

Contudo para uma inteligibilidade destes ambientes-meios (por oposição irónica a meio-ambiente) importa sistematizar as suas valências e fragilidades.

No que se refere ao conjunto de questões que directamente se prendem com o domínio da educação, a experimentação artística em enquadramentos educativos de espaços institucionais, como procuramos demonstrar em situações como *Ver, ouvir e pintar, Desenhando-se* e *O bolso cheio de letra*, produzem interferências profícuas ao nível da reinvenção das estratégias do ensino-aprendizagem, sobretudo nos seus modos operativos, temas, materiais, e qualidade de abordagens à cultura contemporânea. Este experimentalismo nos diferentes modos de aprender em contextos não-formais com recurso à arte contemporânea, desenvolve contaminações e sinergias decisivas com as instituições de ensino formal, nomeadamente as escolas. Encontram, assim, uma liberdade de acção, desprendida do cumprimento de programas pré-estabelecidos, regras e objectivos de avaliação, permitindo uma ligação mais consentânea e a par e passo com as transformações da sociedade contemporânea. No entanto, as experiências de relação com públicos de proveniências, idades e contextos diferentes são quase sempre iminentemente efémeras e pontuais o que inviabiliza a percepção da intensidade do impacto que estes ambientes possam gerar, assim como, o desenvolvimento de um trabalho conjunto mais implicativo e profundo.

51

KAPROW, Allan — Success and Failure when Art Changes. In LACY, Suzanne — **Mapping Terrain: New Genre Public Art**. Seattle: Bay Press, 1994. pp. 152-8.

Neste campo, verificamos a necessidade de prolongamento de projectos de maior duração que possibilitem uma envolvimento mais proveitosa e transformadora.

Por outro lado, a ambiguidade da geografia que sondamos neste estudo, obriga a uma vigilância permanente das suas fronteiras (em construção e desconstrução permanente) para que progressivamente não se dilua nas matizes das realidades circundantes e perca a sua vitalidade. Referimo-nos ao caso de se transformarem numa mimetização do ensino formal na sua performatividade e linguagem ou, na outra margem, transformarem-se em projectos artísticos desligados de uma vocação de envolvimento social justo, criando porventura, relações oportunistas, de aproveitamento unidirecional pelo artista/orientador.

No que se refere ao conjunto de questões que directamente se prendem com o domínio da arte contemporânea, a proximidade com as pessoas, as suas bagagens de vida e quotidiano, potencia um alargamento das possibilidades de experimentação artística, permitindo um continuar da aventura de aproximação arte-vida, iniciada nos primórdios do século XX com as primeiras vanguardas. Nos projectos híbridos mais próximos de um cariz artístico, como procuramos demonstrar em *Do chão: projétil* ou em *More than Walking*, constatamos que a participação efectiva no desenvolvimento dos processos e a convivencialidade com os mecanismos de conceptualização e produção marcam decisivamente os participantes, abrindo brechas de crescimento ao nível pessoal, relacional e cultural. Porém, estes projectos de natureza participativa, lançaram dúvidas e interrogações importantes que queremos partilhar.

A diluição da autoria, revela-se uma das questões seminais em todos os projectos construídos numa lógica colaborativa, sobretudo aqueles que se propõem a uma transferência de autoridade ou responsabilidade para os seus participantes. A problematização da autoria acontece pela exacerbação dos processos, privilegiando a vivência das propostas, o auto-conhecimento e crescimento inter-pessoal gerado pela produção do trabalho, em detrimento da produção de objectos resultantes de uma sensibilidade e visão de mundo do artista/orientador.

A relação ética-estética, em concreto e na sequência do ponto anterior, refere-se à indiferença estética dos resultados que privilegiam uma ética de relacionamento no seu comprometimento com o campo social e político. Constatamos, pelas leituras críticas que acompanharam a investigação prática, que esta dialéctica se afigura como um dos pontos mais sensíveis no que toca a projectos artísticos participativos com pretensões de legitimação dentro da esfera e do sistema da arte contemporânea. Neste sentido, consideramos com especial atenção o posicionamento de Claire Bishop (no debate com Grant H. Kester)⁵²:

52

Para um acompanhamento mais detalhado desta discussão ver artigo "Another Turn, letter", publicado por Grant H. Kester, na *Artforum*, vol.44, nº 9 (Maio 2006), p.22.

“I believe in the continued value of disruption, with all its philosophical anti-humanism, as a form of resistance to instrumental rationality and as a source of transformation. Without artistic gestures that recalibrate our perception, that allow multiple interpretations, that factor the problem of documentation/presentation into each project, and that have a life beyond an immediate social goal, we are left with pleasantly innocuous art. Not non-art, just bland art — and art that easily compensates for inadequate governmental policies.”⁵³

Neste excerto, Bishop alerta-nos para os perigos que rondam as práticas participativas implicadas no campo social e educativo que procuram uma legitimação artística. Assim, apoiada nas teses sobre arte e política de Rancière, fala-nos da necessidade da estranheza, da perturbação e da radicalidade estética que estas propostas podem esquecer ou suavizar, muitas vezes instrumentalizadas por políticas culturais inoportunas. Rancière, pilar da sustentação crítica de Bishop, apresenta, no seu livro sobre estética e política, a noção de “heterologia” que se baseia no seguinte:

“A arte política adequada seria a que assegurasse, num só gesto, um duplo efeito: a legibilidade de uma acção política e o choque sensível que nasce, pelo contrário, da estranheza, isto é, daquilo que resiste à significação. De facto, este efeito ideal é sempre o objecto de uma negociação entre opostos, entre a legibilidade da mensagem que ameaça destruir a forma sensível da arte e a estranheza radical que ameaça destruir qualquer significação política.”⁵⁴

Embora, o esforço deste estudo não esteja direccionado para uma tentativa de afirmação destas práticas colaborativas dentro do território artístico tradicional, estivemos particularmente atentos a esta discussão sobretudo no que ela conduz para um reconhecimento e delimitação da nossa área de pesquisa.

A avaliação, ou seja, como medir a qualidade das propostas que emergem desta zona de ambiguidade? Será pelo seu grau de sucesso em termos de transformação individual e social ou pela sua pertinência e qualidade estética?

A questão que se coloca em torno da avaliação neste território de cruzamentos, inevitavelmente carece de problematização, porém constatamos que tendemos a considerar o seu grau de sucesso ou insucesso apenas dentro da redoma

53

BISHOP, Claire — Response to Grant Kester’s letter in the previous issue. In **Artforum**, vol.44, no10 (Junho 2006). p.24.

54

RANCIÈRE, Jacques — **Estética e política: a partilha do sensível**. Porto: Dafne, 2010. p. 79.

artística, apontando fragilidades ou qualidades de acordo com a sua pertinência e acutilância estética. Trata-se, no nosso entender, de uma perspectiva ainda demasiado unidirecional e consideramos como fundamental a necessidade de flexibilização também ao nível dos seus parâmetros e critérios avaliativos, sobretudo porque muito do impacto dos projectos que implementamos acontece ao nível simbólico. Esta ideia encontra filiação na frase de Kravagna, anteriormente citado neste estudo:

“it seems that it is not possible to assess the value or success of participatory practices by the extend of the scope of action that they offer the participants, nor by the measure of “concrete change”. (...) it seems justified to ask whether changes that “only” take place at the symbolic level rather than the “concrete”, as intended by certain models of participatory practice, should not be revalued again.”⁵⁵

55

KRAVAGNA, Christian — Working on the community: models of participatory practice, 2008. In **EIPCP Multilingual Webjournal**. [Consult. 18 Out. 2014] Disponível em <http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en>.

Por último, os perigos da moldura institucional: uma das atenções desta pesquisa incidiu sobre os enquadramentos e contextos em que os projectos foram experimentados. A inclusão da investigação na interioridade dos ambientes institucionais, obriga a uma atenção particular às políticas culturais que comandam os fluxos dos projectos, sobretudo para nos protegermos de, eventuais, instrumentalizações a bel-prazer das práticas experimentais para lugares que se prendem com uma exclusiva sedução e fidelização de novos públicos.

Para além da cartografia do terreno, da sondagem das zonas de intervenção e do levantamento das suas principais problemáticas, a nossa investigação teve como intuito demonstrar diferentes possibilidades de inter-relação entre a experimentação artística e a construção das subjectividades, através de uma prática sistemática virada para a pessoa, para a sua autobiografia e descoberta de si.

Numa análise transversal do estudo, a partir do “cume da montanha”, percebemos que em todas as experiências realizadas - *Fábrica de sons; A geometria das plantas; Do chão: projétil; More than walking; Ver, ouvir e pintar; One minute of childhood; Desenhando-se; O Bolso cheio de letra e Ut(er) opias* – existe a permanência de uma espécie de lençol freático que contamina todo o território experimentado. Esse manto representa de forma nítida uma ideia fundamental que a professora e artista Elvira Leite muitas vezes resumiu por: “tocar o humano”⁵⁶.

56

Expressão repetida inúmeras vezes, em contextos informais de conversa ou reuniões de trabalho, pela professora/artista/ investigadora - Elvira Leite-, nas suas considerações sobre o território de relação entre arte e educação.

Uma leitura atenta por enunciados filosóficos, teóricos e literários do passado recente é sintomático de uma co(incidência) de pressupostos, nos quais esta inquietação converge.

O psicoterapeuta e investigador Carl Rogers, por exemplo, no seu livro “Tornar-se pessoa” sistematiza toda uma vida de investigação dedicada aos fundamentos do ser, nos quais acredita residirem a essência da acção humana:

“Tenho ressaltado que cada indivíduo parece estar a fazer uma pergunta dupla: “Quem sou eu?” e “Como posso tornar-me eu mesmo?”. Tenho afirmado que num clima psicológico favorável um processo de tornar-se pessoa ocorre; que o indivíduo deixa cair as máscaras defensivas com as quais vinha enfrentando a vida, uma após outra; que ele vivencia plenamente os aspectos ocultos de si mesmo; que descobre nessas experiências o estranho que vinha vivendo por detrás dessas máscaras, o estranho que é ele mesmo.

Tentei exhibir o meu quadro de atributos característicos da pessoa que aflora; uma pessoa que esta mais aberta a todos os elementos da sua experiência orgânica; uma pessoa que está a desenvolver uma confiança no seu próprio organismo como um instrumento de vida sensível; uma pessoa que aceita o foco de avaliação como residindo dentro de si mesmo; uma pessoa que está a aprender a viver na sua vida como um participante num processo fluido, contínuo, em que está constantemente a descobrir novos aspectos de si mesmo no fluxo da sua experiência. Estes são alguns dos elementos que me parecem estar envolvidos no processo de tornar-se pessoa.” ⁵⁷

Nesta pegada, Giorgio Agamben, no seu ensaio “identidade sem pessoa” propõe-nos uma reflexão séria sobre a falência contemporânea do reconhecimento da pessoa pelos seus congéneres e da urgência de procurarmos a sua identidade:

“Existo se a Máquina me reconhece ou, pelo menos, me vê; estou vivo se a Máquina, que não conhece o sono e a vigília, mas se mantém eternamente desperta, garante que estou vivo; não estou esquecido se a Grande Máquina regista os meus dados numéricos ou digitais. (...) Que significa, com efeito, sermos reconhecidos, se o objecto do reconhecimento não é uma pessoa, mas um dado numérico?

57

ROGERS, Carl — **Tornar-se pessoa**. 1ª ed. Lisboa: Padrões Culturais, 2009. p.154.

E por detrás do dispositivo que parece reconhecer-me, não estão porventura outros homens que não querem, na realidade, reconhecer-me, mas simplesmente controlar-me e acusar-me? (...) E todavia, segundo a lei, que quer que na história não se dêem regressos a condições perdidas, devemos preparar-nos sem remorsos nem esperanças para buscar, tanto para além da identidade pessoal como da identidade sem pessoa, essa nova figura do humano — ou, talvez, simplesmente do ser vivo.”⁵⁸

58

AGAMBEN, Giorgio — **Nudez**.
1ª ed. Lisboa: Relógio D'Água,
2010. pp.68-70.

59

Para saber mais sobre a “Teoria de Gaia” consultar o site pessoal do antropólogo em:
<http://www.bruno-latour.fr/article>

Por outro lado, Bruno Latour nas sua investigações mais recentes sobre *Gaia*⁵⁹, a terra viva, aponta a arte como último reduto para combater um problema fundamental da contemporaneidade — a insensibilidade:

“Aproximei-me da arte, pois é preciso criar instrumentos que nos sensibilizem e que nos levem a pensar, algo que ligue as “estatísticas da ciência” e formas de sensibilização ao que elas indicam. Não existe muita gente trabalhando para que nos tornemos mais sensíveis ao que ocorre com Gaia. Temos de reconstruir a nossa sensibilidade. É preciso dramatizar, considerar o fim do mundo e, só depois, desdramatizar, para analisar criticamente a questão. Na arte, podemos fazer os dois, dramatizar e desdramatizar.”⁶⁰

60

Bruno Latour numa entrevista proferida no contexto do colóquio “Os mil nomes de Gaia” ocorrido no Rio de Janeiro em Setembro de 2014, no qual defendeu que a letargia sobre a crise ambiental pode ser rompida pela arte. [Consult. 5 Nov. 2014]. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/bruno-latour-antropologo-escritor-temos-que-reconstruir-nossa-sensibilidade-14081447>

61

BOURDIEU, Pierre — **As regras da arte: génese e estrutura do campo literário**. Lisboa: Presença, 1996.

Em sintonia com as preocupações dos autores citados, estamos em crer, que a principal fertilidade deste espaço de trânsito que calcorreamos neste estudo, prende-se com a possibilidade de:

1. Não tanto criar nas pessoas qualquer tipo especial de aptidões artísticas, mas sobretudo um desenvolvimento global da personalidade, através das formas mais diversificadas e complementares de actividades expressivas, criativas e sensibilizadoras;
2. Não tanto com explicar “os mecanismos de produção de crença”⁶¹, como diria Pierre Bourdieu, mas sobretudo criar uma consciência informada e exigente em relação ao mundo em que vivemos;
3. Não tanto produzir alguma alfabetização estética especial, mas permitir uma reconstrução da sensibilidade e um despertar para a imaginação e criatividade; de propiciar o auto-conhecimento e a construção de subjectividades mais completas;

Finalmente, tecemos algumas considerações de âmbito geral. Em primeiro lugar, esta investigação permitiu um enriquecimento pessoal, pela possibilidade de sistematização de uma prática profissional e consolidação de um campo teórico-prático referencial; em segundo, pretendeu dar testemunho de uma experimentação evolutiva, esperando com isso contribuir para o campo de reflexão sobre as inter-relações entre as práticas artísticas e os ambientes do ensino-aprendizagem não formal em espaços culturais; em terceiro lugar, esta pesquisa procurou abrir algumas linhas de pensamento associadas ao campo vastíssimo de investigação entre escolas, museus e outras instituições ligadas às práticas artísticas contemporâneas. A nível nacional, reconhecemos um amplo caminho a percorrer por comparação com os contextos educacionais e artísticos dos principais países europeus e anglo-saxónicos, onde as pesquisas nestes domínios se iniciaram há mais tempo e, com os quais, o contexto cultural português pretende continuar a sustentar um diálogo vivo no limiar do novo século; por último, as questões analisadas deixam um rasto em aberto, que pode ser continuado por outros investigadores, e que me proponho desenvolver e aprofundar futuramente no contexto académico e na prática artística pessoal.

anexos



a.1 - do chão: projectil

Concepção e orientação:

Samuel Silva e Tó Maia

Perfil dos participantes:

Jovens e adultos.

Dimensão do grupo:

20 participantes

Duração:

2 sessões de 6h cada (fim-de-semana)

Local:

Centros culturais, bibliotecas municipais, museus, escolas.

Data:

De Maio a Dezembro de 2012.

Sinopse:

Do Chão: projectil” é um projecto artístico participativo que parte da obra de um dos grandes protagonistas da mudança de paradigma nas linguagens artísticas contemporâneas — Robert Morris (Kansas City, EUA, 1931) como pretexto para a construção de uma reflexão sobre a relação das artes visuais e performativas com o cinema, assim como a dimensão participativa do espectador com a obra de arte. Durante dois dias intensivos um artista plástico (Samuel Silva) e um actor/encenador (Tó Maia) trabalharão com um grupo de participantes sobre o corpo, o espaço, o movimento e as coisas.

Finalidade:

Realizar um filme que parte de uma relação intrínseca entre o espaço de realização, os objectos disponíveis e o corpo dos participantes, tomando como referência a obra de Robert Morris.

Intenções:

- Problematizar os limites e contingências do nosso corpo e dos objectos; possibilidades da sua reinvenção;
- Experimentar as diferentes possibilidades de representar o movimento no espaço;
- Potenciar as relações sensoriais com o lugar que nos acolhe;
- Proporcionar contacto com conhecimentos técnicos e conceptuais em diferentes meios: desenho, escultura, vídeo, performance, fotografia;
- Valorizar a expressão dramática;
- Des(contruir) noções como: presença-ausência; forma-função, composição, síntese, descontextualização, desvio, improviso, estranheza, metamorfose, etc.
- Despertar a espontaneidade e a descoberta de si;
- Promover a criação de situações que favoreçam o conhecimento de si próprio e um relacionamento positivo com os outros;
- Favorecer o desenvolvimento progressivo de sentimentos de autoconfiança;
- Favorecer uma construção pessoal assente nos valores da iniciativa, da criatividade e da persistência;

Itinerário:

Dia 1

Manhã — 3h

Fase 1 — 1h30 — Apresentação e aquecimento.

- a. Apresentação dos orientadores, dos participantes e enquadramento do projecto (plano, objectivos, modos de funcionamento, etc.)
- b. Aquecimento físico:
 - Sequência de movimentos pelo espaço: andar, correr, saltar, deitar, rebolar, etc...
 - Aquecimento de articulações.
 - Jogo dos nomes: Os participantes circulando livremente pelo espaço, quando se sentirem tocados por algum colega devem dizer o nome e ficarem imóveis até que outro colega lhes toque novamente.
 - Jogo das cadeiras: Todos os participantes circulam no espaço, ao som de uma palma procuram imediatamente sentar-se numa cadeira. As cadeiras vão diminuindo progressivamente.
 - Jogo do espelho: Em pares frente a frente. Um elemento define-se como objecto e o outro como espelho. Através de movimentos lentos e sem deixar de fixar o olhar um no outro, o participante/espelho tem de imitar/reflectir os movimentos sugeridos lentamente pelo participante/objecto. Não se trata tanto de imitação mas de reflexão, por isso a lentidão do gesto é nuclear. Variação: um elemento é o objecto (líder) e todo o colectivo é o espelho.

[intervalo — 15”]

Fase 2 — 1h15 — Dinâmicas de identificação e percepção do espaço.

A experiência desenvolve-se na relação sensorial com espaço. Deste modo desafia-se os actuaentes a vivenciar uma relação íntima com o espaço que os acolhe, rompendo com algum tipo de distanciamento que frequentemente se instala entre o indivíduo e o lugar (como algo estranho).

1º Contacto: Olhar, ver, observar. O encontro com a forma (formas), com os materiais, dimensões, luz, cor (cores);

2º Contacto: tocar/sentir o espaço (percepcionar temperaturas; em distintas partes do espaço, dos materiais; texturas...);

3º Contacto: descobrir e produzir sons no espaço através dos elementos que o constituem;

4º - Contacto: O cheiro que o caracteriza. Identificar o cheiro específico de cada tipo de material;

Conclusão da experiência:

cada participante poderá, aleatoriamente, desenvolver uma relação com o espaço em que combine os diferentes sentidos aplicados ao longo da experiência.

Observação:

conversa sobre a experiência realizada.

[Almoço]

Tarde — 3h Fase 3 — 1h30 — O corpo que eu vejo e sinto

Os jogos desenvolvem-se a partir da ideia que o sujeito tem do seu corpo ou como o sente. A proposta é colocar ao corpo novos desafios e que daí resulte um efeito surpresa. As acções a apresentar vão no sentido de ampliar os limites onde encerramos o corpo. Este habita o concreto mas também o imaginário. A partir destas directrizes, o corpo será objecto de exploração de si mesmo.

a) Experiência introdutória ao corpo: Desenhando-se. (Augusto Boal)

Os participantes “cegos” serão convocados a desenhar o seu próprio corpo num ambiente

introspectivo em permanente tensão entre o que vê e o que sente, de acordo com os estímulos sugeridos.

Previamente, no chão, são colocados enormes quadrados de papel cenário, sobre os quais os participantes se podem deitar vendados com um pau de carvão vegetal na mão.

Depois de alguns minutos de silêncio, o orientador vai enumerando pausadamente diferentes partes do corpo: pé direito, orelha esquerda, genitais, língua, barriga, etc... Os participantes devem concentrar toda a sua atenção na parte do corpo enumerada. Progressivamente as instruções tornam-se mais complexas:

- Qual a parte do teu corpo que esta mais longe de ti?
- Imagina que esta sala é muito pequena, que tens de ocupar o mínimo de espaço possível com o teu corpo; imagina-te como um grão de areia, cada vez mais pequeno, como se quisesses desaparecer;
- Agora imagina-te cada vez maior, abrindo o corpo na sua totalidade, imaginando que és um gigante;
- Como será o interior do nosso corpo, o que podemos encontrar no estômago? Que cheiros? Como será a luz? A temperatura?

No final o orientador convida todos os participantes a desenharem calmamente o seu próprio corpo.

Observação:

Conversa sobre a experiência realizada. Análise colectiva dos desenhos. Como nos representamos? O que encontramos de comum e de diferente em todos os desenhos?

b) Experiência com objecto (ex. uma bola).

1º momento: A relação é estabelecida com a dimensão, forma e matéria do objecto. Gradualmente serão sugeridas alterações às suas características e a acção do corpo deverá compatibilizar-se com as novas descrições (fictícias) daquele.

2ª momento: O jogo desenvolve-se através da memória guardada do objecto, ao mesmo tempo que são fornecidos novos elementos que alterarão a coisa imaginada em acção. Nesta fase do jogo, o corpo experimenta um efeito quase coreográfico.

Observação:

conversa sobre a experiência.

(intervalo —15’)

Fase 4 — 1h15 — Objecto/extensão

O objecto a escolher está numa relação de proximidade com o indivíduo. O que a acção propõe é um novo contacto, para isso é necessário olhar para o objecto como se este fosse percebido pela primeira vez (candura/ingenuidade).

1º- ” Acção impulsiva”

Esta acção desafia a espontaneidade. Os participantes contactarão com o objecto que lhes é atribuído e retiram-lhe a função que o justifica. Este, durante a acção instantânea passará a ser outro objecto, funcional ou não. (Ex: Um rolo da massa transformado num telemóvel)

2º -“Acção conceptual”

Este jogo fundamenta-se pela exploração racional do objecto. Os participantes explorarão todas as possibilidades, que conseguirem imaginar, do objecto, mas deverão ignorar a sua utilidade tal como no exercício anterior. A partir das descobertas feitas, que poderão ser formais, utilitárias, disfuncionais, construirão um quadro, ou mais, em que o objecto se articula como se fosse um prolongamento do corpo.

3º Metamorfosear-se (Experiência de Grupo)

Com a utilização de acrílicos, elásticos, licras, plásticos, etc... propõe-se improvisos de relação do corpo com os materiais. O seu efeito será potenciar a diversidade de formas e imagens que deverão ser registadas.

Observação: Conversa final sobre as experiências realizadas.

Dia 2

Manhã — 3h

Fase 1 — 1h30 — Introdução

- a. Aquecimento: Jogo dos nomes: Todos os participantes representam o seu nome através de movimentos do seu próprio corpo.
- b. A maioria das acções para o segundo dia são vocacionadas para a exploração de formas e movimentos do corpo, cuja finalidade é a de criar um acontecimento. Este terá como objectivo primordial realizar uma interpretação livre dos artefactos produzidos por Robert Morris, no contexto da exposição “CorpoEspaçoMovimentoCoisa”. A observação de alguns registos fotográficos dos objectos desta exposição serão o foco da nossa atenção e estudo, para todo o trabalho que se irá desenvolver posteriormente. As peças originais de Robert Morris serão reinventadas e re-apresentadas através do corpo dos participantes, surgindo num diálogo particular e surpreendente com a arquitectura que nos acolhe. No final, serão filmadas todos os movimentos e sequências rítmicas para produção posterior de um filme.

Experiência 1 - Pensar e ser o objecto.

Convidam-se os participantes a pensarem sobre objectos (previamente colocados pelos orientadores na sala de trabalho) e a escolherem um. Seguidamente deverão investigar o objecto seleccionado em todas as suas dimensões, considerando as suas características intrínsecas: matéria, cor, forma, função e movimentos, etc. Por último, deverão transformar o seu próprio corpo no objecto, isto é, assumir a sua “identidade”.

Experiência 2

Nesta segunda experiência, os participantes partirão das fotografias da exposição “CorpoEspaçoMovimentoCoisas”,

para seleccionarem um objecto, onde deverão, à semelhança da experiência anterior, construir um movimento no espaço que o represente. Inicialmente o trabalho deve ser individual.

Posteriormente iniciar-se-á um processo de investigação em grupo sobre possíveis relações entre corpos, sobre a especificidade dos movimentos na sua relação com o espaço e possíveis estratégias de composição colectiva. Planificação dos movimentos; síntese; apuramento e composição no espaço.

Actuação e registo videográfico.

Materiais e recursos de apoio:

Vendas, papel A3, rolo de papel cenário, lápis, fita-cola papel, afia, elásticos (várias larguras), meias de vidro (12 und), sacos plástico transparentes (30 und), DVD´s virgens, carvão vegetal.

Requisitos:

A roupa a usar deverá ser confortável e neutra (preto e branco sem publicidade). Exemplo: Calças de licra, fatos de treino, etc...

Solicita-se aos actuates trazerem farnel.

Projectos videográficos a requisitar :

Robert Morris:

- Wisconsin, 1970
- Neoclassic, 1971
- Slow-motion, 1969
- 21.3, 1964

Documentos da exposição R. M:

- Fotografias das estruturas de Robert Morris sem pessoas.
- Catálogos da exposição

Equipamentos:

- 2 televisores
- 2 leitores DVD (respectivos cabos)
- 2 máquinas de filmar (cassetes mini-dv, cabo firewire para Mac – entrada pequena)
- 1 máquina fotográfica digital
- 1 máquina polaroid (cargas/papel)
- 1 tripé

Para a exposição:

- 2 projectores
- 2 leitores DVD
- Equipamento som

Nota: Este equipamento poderá ser da responsabilidade da instituição acolhedora do projecto.

Apoio técnico:

Técnico para apoio audiovisual

Organização do espaço:

- Espaço vazio amplo.
- Local de arrumos, onde os participantes irão colocar todos os seus pertences;

SITUAÇÃO EXPERIMENTAL 2:

a.2 - more than walking

Concepção:

Samuel Silva, Raquel Sambade
e Bernardo Amaral

Orientação:

Samuel Silva

Perfil dos participantes:

Estudantes de arte (18-21anos)

Dimensão do grupo:

15 participantes

Duração:

1 sessão de 6h (repetida com grupo diferente
no dia seguinte)

Local:

Louisiana Museum of Modern Art

Data:

Agosto de 2012

Sinopse:*(em inglês na versão original)*

For the International Art Summer Camp workshops we will base our action on the experience of rambling as a creative method and aesthetic experience. From displacement over unknown territory, we'll approach the surrounding landscape through a process of appropriation and representation creating a group psychogeographie.

Finalidade:

Realizar intervenções de natureza artística e temporárias na cidade de Humlebaek (arredores do Museu), colocando os participantes numa relação de pesquisa e investigação sobre o território, os seus usos e especificidades.

Intenções:

- Relacionar prática artística e esfera pública: estratégias de contaminação do real;
- Proporcionar contacto com as linguagens artísticas de natureza efémera e performativa;
- Problematizar as estratégias relacionais e participativas; as contingências do social na arte.
- Promover a criação de situações que favoreçam o conhecimento de si próprio e um relacionamento positivo com os outros;
- Favorecer o desenvolvimento progressivo de sentimentos de autoconfiança;
- Contribuir para uma construção pessoal assente nos valores da iniciativa, da criatividade e da persistência;
- Partilhar experiências afectivas e biográficas entre pares;

Itinerário:

Fase 1 (Manhã/2h30)

a) Encontro no Museu e apresentação.

Na sala dedicada à oficina e antes de iniciar a caminhada cada participante faz uma breve apresentação sobre si, o seu percurso e expectativas da experiência presente. Num tom informal, os orientadores partilham, de forma breve, o seu percurso profissional e áreas de investigação. De seguida, apresentam o plano da sessão e a macro-estrutura do workshop.

b) Após as apresentações todo o grupo inicia uma caminhada colectiva pelo exterior do Museu. (O almoço e lanche deve estar assegurado nas mochilas)

c) Paragem num lugar confortável e sossegado para explicitação de alguns assuntos e formas de actuação que irão estar em foco na parte da tarde:

concentração, relação atenta e crítica sobre a paisagem envolvente, o nosso corpo como meio privilegiado de relação com as coisas que nos rodeiam; o “olhar ingénuo”, o novo olhar sobre o comum, o encantamento pelo ordinário; a activação plena dos sentidos (o estado hiper-alerta). Com este intuito propõe-se um conjunto de experiências e acções (muito dirigidas a objectivos concretos) aos participantes, como por exemplo:

- Proposta de caminhada colectiva de olhos vendados dirigida a um ponto único (uma árvore particular por exemplo) a cerca de 1km.

Intenção: activar os outros sentidos para além da visão, potenciando percepções sobre o território, não convencionais; orientação.

Conversa sobre a experiência:

cada participante partilha as suas sensações, dificuldades, etc.

- Proposta de um desenho cego sobre o nosso corpo depois de uma sessão de relaxamento e concentração.

Conversa sobre os desenhos executados pelo grupo:

Como nos representamos? Porque não representamos o interior do corpo? Porque esquecemos os genitais? Porque desenhámos silhuetas? Porque estão todos na vertical? Porque não tem pernas ou braços? Encontrar invariantes, pontos comuns, diferenças, etc.

Intenção: Conciencialização do nosso corpo, da nossa matéria, do espaço que ocupamos antes de partirmos para o que nos rodeia.

- Proposta de uma experiência individual e silenciosa. Cada participante é convidado a executar um percurso num perímetro relativamente próximo recolhendo objectos que encontre e considere significativo, simbólico, afectivo. Partilha em torno e sobre os objectos

recolhidos pelo grupo. Porquê este objecto?

Intenção: Relação com a paisagem circundante, relação semiótica com os objectos que nele encontramos, concentração, reconhecimento do território.

Fase 2 (Almoço/1h)

Almoço/ pic-nic

Fase 3 (Tarde/2h)

Nota: O Workshop divide-se em duas partes: a primeira tem uma planificação comum aos três orientadores; a segunda parte (tarde) procede à divisão do grupo, onde cada orientador tem um plano e objectivos diferenciados de trabalho. Por conseguinte, a planificação que se segue diz respeito à minha parte.

- Divisão de grupo pelos três orientadores.
- Reinício do percurso / deambulação com o grupo.
- Sem nenhuma indicação prévia o grupo continua a sua caminhada sem direcção definida.
- Após 15/20 min parar num lugar que o grupo defina como possível e confortável para conversar.

Nessa conversa introduz-se aos participantes algumas noções subjacentes ao propósito e motivação da intervenção. Partilham-se algumas imagens (A4) de projectos de referência dentro das práticas artísticas contemporâneas que possam suscitar vibrações e/ou possibilidades de trabalho: Francis Alys, Gabriel Orozco, Dan Perjovsky, Erwin Wurm, Richard Long.

Depois deste momento de partilha inicia-se um trabalho de discussão e construção colectiva de ideias, eventuais acções que o grupo pode fazer sobre e com o território/paisagem, debatendo noções como desvio, estranheza, comentário, descontextualização e ironia.

- e) Definição de uma linha de acção e distribuição de tarefas.
- f) Acção.
- g) Documentação e registo da intervenção.

Fase 4 – (Tarde/30') – Apresentação e partilha dos resultados.

- a. Reunião final de todos os grupos no interior do Museu, numa sala reservada para o efeito.
- b. Apresentação dos registos dos trabalhos (projectos video, fotografias, desenhos, objectos).
- c. Conversa final sobre o trabalho desenvolvido.

Materiais e recursos de apoio:

Mapa militar, cordas coloridas, molas de roupa, lápis, giz de várias cores, post-it, fita-cola, papel, papel A4, tesouras, x-acto.

Equipamento audiovisual:

3 Máquinas de filmar, 3 máquinas de fotografar, projector, computador portátil, gravadores de som digitais, colunas de som.

Organização do espaço:

Sala no interior do Museu com mesas e paredes disponíveis; Local de arrumos, onde os participantes irão colocar todos os seus pertences;

a.3 - desenhando-se

a.3.1 - acontecimento 1: Museu de Serralves com Academia Ubuntu.

Concepção e orientação:

Samuel Silva

Apoio:

Raquel Sambade

Perfil dos participantes:

Jovens e adultos (25-35 anos)

Dimensão do grupo:

33 participantes

Duração:

3 h

Local:

Museu de Serralves (Sala do Serviço
Educativo/ Exposições)

Data:

20 Abril, 2013

Sinopse:

Desenhando-se implicará o corpo, o movimento e o espaço. O participante não só irá explorar os limites do lugar onde se encontra, como será conduzido por um universo de estímulos que o levarão a descobrir-se muito mais que a desenhar-se. Esta oficina convida-nos à experiência temporal do desenho, à performatividade do corpo, ao exercício interpretativo de instruções que no seu condicionamento provocarão novas atitudes, experiências e aprendizagens. O corpo que desenha arrisca um caminho e deixará sempre, por consequência, um rasto.

Finalidade:

Realização de desenhos que implicam uma operatividade performativa, uma atenção especial à experiência temporal do desenho, ao exercício interpretativo de instruções, assim como, à relação com os suportes, espaços e meios de registo.

Intenções:

- Proporcionar contacto com dimensões performativas na expressão do desenho;
- Valorizar a dimensão temporal da experiência do desenho e contribuir para uma aprendizagem da quantidade de informação e detalhe da representação na sua relação com o tempo;
- Relacionar com modos de expressão distintos e desafiadores sob o ponto de vista da relação com o espaço, o corpo e as suas especificidades;
- Participar e valorizar a experiência de grupo;
- Partilhar espaços e ferramentas de trabalho;
- Valorizar a dimensão sensorial na sua relação com a expressão;
- Partilhar experiências afectivas e biográficas entre pares;
- Dar resposta a uma proposta que estimula a invenção, a recordação e imaginação;

Itinerário:

Fase 1 — 1h

a) Recepção do grupo no átrio do museu.

- - apresentações individuais
- - introdução à temática da oficina

b) Visita à exposição Jorge Martins:

“A Substância do Tempo”. (Esta oficina foi pensada a partir desta exposição em particular, no entanto, estão consideradas formas de a adaptação a outras exposições e contextos).

c) Realização de um pequeno exercício de

desenho: no decorrer da visita como forma de aproximar os participantes do trabalho do artista e de introduzir a as abordagens a desenvolver posteriormente em sala.

Fase 2 — 50’

- O grupo será dividido em quatro e a cada sub-grupo estará destinado um quarto da sala. A divisão da sala será feita através de rolos de cartão canelado que deverão criar quatro espaços sem visibilidade entre eles. Em cada espaço serão disponibilizados alguns materiais de desenho bem como papel de cenário (na parede ou no chão) e folhas de papel A2.
- Todos os elementos do grupo vão receber instruções que irão impor e condicionar o uso dos materiais disponíveis e como o corpo se poderá relacionar com eles.
Cada grupo estará 10 minutos em cada espaço e trocam de imediato ao sinal de um apito, reiniciando o processo com outros materiais e condicionantes.

Espaço 1: Desenhando a música — Dinâmica com obliteração da visão onde o desenhador será confrontado com diferentes sonoridades que servirão de estímulo ao acto do desenho.

Espaço 2: Desenhando memórias: Recorrendo ao fio de lã e pioneses, os participantes serão convidados a elaborarem um desenho, na parede, de um objecto de infância significativa.

Espaço 3: Desenhando instruções — Neste espaço todos serão confrontados com uma série de pretextos/instruções que visam potenciar determinados comportamentos e modos de acção sobre a folha de papel cenário:

- **Instrução 3.1** - Pensa num gesto quotidiano. Representa-o repetitivamente durante um minuto.
- **Instrução 3.2** – Sobre o papel de cenário com um lápis de cera em cada mão, dança desenhando ao som da música.
- **Instrução 3.3** – Cria marcas que representem o acto de espalhar tinta no teu corpo. Usa carvão vegetal.
- **Instrução 3.4** – Fixa um lápis ou um marcador na extremidade de um tubo (disponível nos materiais). Com esse instrumento desenha no chão o que vês pela janela.
- **Instrução 3.5** – Coloca um lápis na boca e escreve o teu nome completo.
- **Instrução 3.6** – Com a mão de outro participante desenha com lápis a espiral maior que conseguires.
- **Instrução 3.7** - Coloca uma venda. Posiciona-te em frente ao papel de cenário com uma caneta preta. Faz 1 minuto de silêncio. Durante este período pensa no interior do teu corpo. Desenha-o.
- **Instrução 3.8** – Suspende a respiração. Faz um desenho durante o tempo dessa suspensão.

Espaço 4: Desenhando o as imagens em movimento — A visualização de um filme será o mote e condição para o desenvolvimento de registos gráficos sob papel químico (blind time drawings). No final desta atividade, antes de qualquer discussão acerca do processo e dos resultados, serão dadas as instruções para o próximo momento.

Fase 3 — 50'

a) Seguindo a orgânica do atividade anterior, cada grupo deverá ocupar uma das divisões do espaço. Neste momento, as instruções serão criadas por elementos do próprio grupo. Ou seja, dois dos quatro espaços serão exclusivamente para a produção de instruções que serão passadas em tempo real aos outros dois grupos que devem executá-las.

- os grupos trocam a cada 10 minutos, dando a possibilidade de todos participarem do processo de criação de instruções.
- quando concluída a atividade, as divisões deverão desaparecer para que pela primeira vez o grupo possa ter uma visão geral do processo e respectivo produto.

Fase 4 – 20'

Reflexão e discussão com o grupo sobre a atividade realizada. Partilha de experiências individuais e de grupo.

Materiais e recursos de apoio:

Papel de cenário, papel A2 (resma), carvão vegetal, lápis de cera (2 caixas), marcadores pretos, lápis grafite HB e B6 (2 caixas de cada), fita-cola de papel (fina e larga), cana bambú (tipo estacas para plantas, 10 uni.), vendas, papel-químico A3, tesouras, x-actos, novelos de lã preta (5 uni), pioneses pretos e brancos, caixas de cartão (40x40x40 – 4 uni.), apito, rolo de cartão canelado (1,80cm alt.).

Equipamento audiovisual:

Projector multimédia, radio leitor cd, computador portátil.

Organização do espaço:

Espaço vazio e amplo sem mobiliário de apoio, Local de arrumos, onde os participantes irão colocar todos os seus pertences.

a.3.2 - acontecimento 2

Jornal de Artes e Educação - LURA

Concepção e orientação:

Samuel Silva

Perfil dos participantes:

Famílias

Dimensão do grupo:

variável

Duração:

variável

Local:

Jornal de Artes e Educação —LURA (nº25)

Data:

Setembro a Dezembro de 2013

Sinopse:

Desenhando-se é um conjunto de propostas de desenho para serem realizadas no mesmo suporte (a folha de jornal) de forma livre e despreocupada.

Finalidade:

Realização de desenhos que implicam uma operatividade performativa, uma atenção especial à experiência temporal do desenho, ao exercício interpretativo de instruções, assim como à relação com os suportes, espaços e meios de registo.

Intenções:

- Proporcionar contacto com dimensões performativas na expressão do desenho;
- Valorizar a dimensão temporal da experiência do desenho e contribuir para uma aprendizagem da quantidade de informação e detalhe da representação na sua relação com o tempo;
- Relacionar com modos de expressão distintos e desafiadores sob o ponto de vista da relação com o corpo e as suas especificidades;
- Participar e valorizar a experiência em família;
- Valorizar a dimensão sensorial na sua relação com a expressão;
- Dar resposta a uma proposta que estimula a invenção, a recordação e imaginação;

Itinerário:

Na folha de jornal dedicada à realização do trabalho.

Nota gráfica: O presente texto deve ser colocado nas margens da folha do jornal (as duas páginas), configurando um linha/moldura definindo no seu interior uma espécie de arena para os desenhos. O tipo de letra pode ser a convencional do jornal e do mesmo tamanho da instrução anterior (Pedro Tropa e Teresa Santos). Depois da introdução, cada instrução deve ser numerada. Entre cada instrução deverá ser colocado um espaço vazio. A orientação das palavras deve acompanhar o limite das folhas, ficando a parte de baixo das letras viradas para o centro da folha, obrigando assim o leitor a rodar a folha (ou a cabeça) durante a leitura.

Instruções:

1. Põe uma música a tocar e um lápis
2. de cera em cada mão. Imagina que as tuas mãos são o teu corpo, dança.
3. Recorda um objecto da tua infância que tenha sido marcante.
4. Desenha-o com lápis de grafite.
5. Convida um amigo ou familiar para a realização desta proposta. Pega na mão dele e desenha uma árvore de Outono.
6. Coloca um lápis de cor na boca e tenta desenhar a espiral maior que conseguires.
7. Posiciona-te em frente ao jornal com uma caneta preta na mão. De olhos vendados, imagina durante um minuto o interior do teu corpo e depois desenha-o calmamente.

Materiais e recursos de apoio:

lápis de cera, marcadores pretos, lápis grafite, lápis de cor, caneta preta e venda.

a.3.3 - acontecimento 3

Agrupamento de Escolas Clara Resende: turma de 12^o ano do curso de artes.

Concepção e orientação:

Samuel Silva

Apoio:

Raquel Sambade

Perfil do participante:

Turma secundário do curso de artes.

Dimensão do grupo:

25 participantes

Duração:

2 h

Local:

Agrupamento de Escolas Clara Resende

Data:

Março, 2014

Sinopse:

Desenhando-se implicará o corpo, o movimento e o espaço. O participante não só irá explorar os limites do lugar onde se encontra, como será conduzido por um universo de estímulos que o levarão a descobrir-se muito mais que a desenhar-se. Esta oficina convida-nos à experiência temporal do desenho, à performatividade do corpo, ao exercício interpretativo de instruções que no seu condicionamento provocarão novas atitudes, experiências e aprendizagens. O corpo que desenha arrisca um caminho e deixará sempre, por consequência, um rasto

Finalidade:

Realização de desenhos que implicam uma operatividade performativa, uma atenção especial à experiência temporal do desenho, ao exercício interpretativo de instruções, assim como à relação com os suportes, espaços e meios de registo.

Intenções:

- Proporcionar contacto com dimensões performativas na expressão do desenho;
- Valorizar a dimensão temporal da experiência do desenho e contribuir para uma aprendizagem da quantidade de informação e detalhe da representação na sua relação com o tempo;
- Relacionar com modos de expressão distintos e desafiadores sob o ponto de vista da relação com o espaço, o corpo e as suas especificidades;

- Participar e valorizar a experiência de grupo;
- Partilhar espaços e ferramentas de trabalho;
- Valorizar a dimensão sensorial na sua relação com a expressão;
- Partilhar experiências afectivas e biográficas entre pares;
- Dar resposta a uma proposta que estimula a invenção, a recordação e imaginação;

Itinerário:

Fase 1 — 30'

a) Recepção do grupo na sala de aula.

- apresentações individuais;
- introdução à temática da oficina;

Fase 2 — 1h

O grupo será dividido em quatro e a cada sub-grupo estará destinado um quarto da sala. A divisão da sala será feita através de rolos de cartão canelado que deverão criar quatro espaços sem visibilidade entre eles. Em cada espaço serão disponibilizados alguns materiais de desenho bem como papel de cenário (na parede ou no chão) e folhas de papel A2.

- Todos os elementos do grupo vão receber instruções que irão impor e condicionar o uso dos materiais disponíveis bem como a forma como o corpo se poderá relacionar com eles.
- Cada grupo estará 10 minutos em cada espaço e trocam de imediato ao sinal de um apito, reiniciando o processo com outros materiais e condicionantes.

Espaço 1: Desenhando a música — Dinâmica com obliteração da visão onde o desenhador será confrontado com diferentes sonoridades que servirão de estímulo ao acto do desenho.

Espaço 2: Desenhando memórias: Recorrendo ao fio de lã e pioneses, os participantes serão convidados a elaborarem um desenho, na parede, de um objecto de infância significativa.

Espaço 3: Desenhando instruções — Neste espaço todos serão confrontados com uma série de pretextos/instruções que visam potenciar determinados comportamentos e modos de acção sobre a folha de papel cenário:

- Instrução 1 - Pensa num gesto quotidiano. Representa-o repetitivamente durante um minuto.
- Instrução 2 – Sobre o papel de cenário com um lápis de cera em cada mão, dança desenhando ao som da música.
- Instrução 3 – Cria marcas que representem o acto de espalhar tinta no teu corpo. Usa carvão vegetal.
- Instrução 4 – Fixa um lápis ou um marcador na extremidade de um tubo (disponível nos materiais). Com esse instrumento desenha no chão o que vês pela janela.
- Instrução 5 – Coloca um lápis na boca e escreve o teu nome completo.
- Instrução 6 – Com a mão de outro participante desenha com lápis a espiral maior que conseguires.
- Instrução 7 - Coloca uma venda. Posiciona-te em frente ao papel de cenário com uma caneta preta. Faz 1 minuto de silêncio. Durante este período pensa no interior do teu corpo. Desenha-o.
- Instrução 8 – Suspende a respiração. Faz um desenho durante o tempo dessa suspensão.

Espaço 4: Desenhando o movimento — Observação de movimentos do recreio e desenho simultâneo sob papel químico (Morgan O´Hara). Observação e acção simultânea.

Fase 3 – 30'

a) Reflexão e discussão com o grupo sobre a atividade realizada. Partilha de experiências individuais e de grupo.

Materiais e recursos de apoio:

Papel de cenário, papel A2 (resma), carvão vegetal, lápis de cera (2 caixas), marcadores pretos, lápis grafite HB e B6 (2 caixas de cada), fita-cola de papel (fina e larga), cana bambú (tipo estacas para plantas, 10 uni.), vendas, papel-químico A3, tesouras, x-actos, novelos de lã preta (5 uni), pioneses pretos e brancos, caixas de cartão (40x40x40 – 4 uni.), apito, rolo de cartão canelado (1,80cm alt.).

Equipamento audiovisual:

Projector multimédia, radio leitor cd, computador portátil.

Organização do espaço:

Espaço vazio e amplo sem mobiliário de apoio; Local de arrumos, onde os participantes irão colocar todos os seus pertences.

a.4 - ut(er)opias

Concepção e orientação:

Samuel Silva

Apoio:

Tânia Furtado

Perfil dos participantes:

Professores e educadores

Dimensão do grupo:

8 participantes

Duração:

2:30 h

Local:

Casa das Histórias – Museu Paula Rego /
Farol de Santa Marta, Cascais

Data:

4 e 5 Abril, 2014

Sinopse:

Ut(er)opias propõe uma viagem ao útero materno. Colectivamente vamos criar uma manifestação de afectos e recordações na rua. Reivindicar a infância e tudo aquilo que vem de arrasto: sonhos, desejos, recordações, sensações e afectos.

Finalidades:

Realização de uma manifestação pública de afectos e recordações de infância, através de uma exploração plástica, sonora e coreográfica do corpo manifestante.

Intenções:

- Explorar as potencialidades plásticas e performativas de uma manifestação colectiva no espaço público;
- Potenciar o património biográfico (recordações) como matéria de trabalho para o desenvolvimento de projectos de criação gráfica e artística;
- Despertar a criatividade na representação através do desenho, da escrita, da pintura e da construção de objectos e artefactos;
- Experimentar o desenho, a pintura, a construção, o corte e recorte, a colagem e o stencil;
- Arriscar a realização de uma gramática de gestos e vocalizações coreografadas;
- Participar e valorizar a experiência colectiva;
- Partilhar experiências afectivas e biográficas entre pares;

Itinerário:

Sessão 1

Fase 1 — 15'

- **Recepção dos participantes.**
- **Jogo de apresentação/organizador prévio:** Em grupos pares, os participantes irão conversar através de um tubo feito com cartolina A2. Trocam de pares a cada minuto. O orientador integra a experiência.

Fase 2 — 45'

- Os participantes devem colocam-se na periferia da sala, encostados às paredes. A partir desse lugar e, até a uma circunferência desenhada no centro, cola-se uma fita adesiva para marcar um percurso simbólico desde o presente até ao nascimento/útero (representado pela circunferência). Com os materiais que estão à disposição e um ou outro objecto pessoal que se deseje utilizar, marca-se o que caracteriza cada idade (em intervalos de tempo: 0, 3, 6, 11,15 anos...).

- Cada pessoa escolhe partilhar partes da simbologia do seu percurso.
- Lêem-se as palavras escritas, podendo associar o seu significado à sua vivência.

Fase 3 — 1h

- A partir das palavras e frases escritas na experiência anterior, convidam-se os participantes a prepararem uma manifestação de afectos. Apresentam-se os materiais e explica-se os objectivos.
- Cada participante toma o seu corpo como meio, ferramenta e suporte. Com recurso aos materiais disponíveis, preparam-se artefactos visuais (bandeiras, estandartes, faixas, etc) com as palavras de ordem, ensaiam-se cânticos e coreografias.

Fase 4 — 30'

- Saída do “corpo colectivo manifestante” pelas ruas da cidade.

Materiais e recursos de apoio:

Tecido azul e branco (alguns metros quadrados), latas de spray (azul e branco), paus de vassoura (outros paus que permitam criar estruturas para bandeira, tubo de pvc fino, etc.), papel cenário, papel A1, cartolinas (azuis e brancas), x-actos, régua, lápis, canetas azuis, marcadores azuis (vários tipos de azuis), papel autocolante em rolo (vários azuis e branco), fitas-cola (azul e branca), fita-cola de papel (fina e grossa), cola UHU, agrafador, tesouras, Megafone, fatos-macaco descartáveis com capuz - azul ou branco (1 unidade por participante).

Equipamento audiovisual:

Projector multimédia, colunas de som.

Organização do espaço:

Espaço vazio e amplo sem mobiliário de apoio; Local de arrumos, onde os participantes irão colocar todos os seus pertences; Necessidade de acesso a água.

a.5 - one minute of childhood

Concepção e orientação:

Samuel Silva

Perfil dos participantes:

Estudantes de cinema e som imagem
(18-25 anos)

Dimensão do grupo:

20 participantes

Duração:

3:30 h

Local:

Museu de Serralves (parque/biblioteca)

Data:

Julho de 2012

Sinopse:

Recordar, etimologicamente falando, é trazer de novo ao coração. Neste vídeo-encontro iremos partilhar episódios da infância como ponto de partida para a realização de um projecto vídeo sob a forma de um bio-documentário: desarmado, intuitivo, genuíno.

Finalidade:

Realizar pequenos vídeos a partir de recordações de infância.

Intenções:

- Explorar diferentes formas de relação com a imagem em movimento;
- Valorizar o património biográfico como lugar fértil de invenção;
- Proporcionar experiências de construção de narrativas; escrita de argumento; estratégias de filmagem; enquadramento, etc;
- Promover a criação de situações que favoreçam o conhecimento de si próprio e um relacionamento positivo com os outros;
- Partilhar experiências afectivas e biográficas entre pares;

Itinerário:

Fase 1 — 30' — Apresentação

- Recepção do grupo.
- Apresentação do orientador e do grupo.
- Introdução aos objectivos da oficina, dos materiais e recursos disponíveis e programa de acção; Fase 2 — 2h
- Individualmente os participantes são convidados a isolarem-se num perímetro recomendado para escrever uma história de infância que tenha sido significativa.
- De volta ao grupo, são formadas equipas de trabalho - pares. Cada parilha tirando partido do espaço envolvente (Parque de Serralves), do que nele possam encontrar e do próprio corpo são convidados a realizarem dois vídeos, de um minuto cada, que ilustre e traduza a recordação previamente escrita. (Devem partilhar as câmaras de filmar entre os grupos)

Fase 3 — 1h

- Após a realização dos vídeos, o orientador criará um compacto dos vídeos para ser projectado no interior do Museu, numa sala previamente destinada para o efeito.
- Cada parilha faz uma apresentação dos vídeos correspondentes, partilhando estratégias, motivações e ideias com os restantes elementos do grupo.
- Conversa final sobre o trabalho desenvolvido.

Materiais e recursos de apoio:

Prancheta, papel e lápis.

Equipamento audiovisual:

Câmaras de filmar, respectivos cabos para transferência de dados, computador portátil, colunas de som e projector multimedia.

Organização do espaço:

- Espaço exterior.
- Local de arrumos, onde os participantes irão colocar todos os seus pertences;
- Sala interior para projecção.

a.6 - fábrica de sons

Concepção e orientação:

Samuel Silva

Perfil dos participantes:

2º e 3º ciclos e secundário

Dimensão do grupo:

20 participantes

Duração:

3 horas

Local:

Museu de Arte Contemporânea de Serralves
(Sala Serviço Educativo)

Data:

Fevereiro de 2010

Sinopse:

Quando pensamos em máquinas, nem sempre associamos apenas a imagem ou o movimento, o som surge-nos imediatamente. Ruídos, barulhos, ritmos ou ecos emergem de uma forma súbita e por vezes desconcertante.

Em 1913, Luigi Russolo escrevia “A arte do ruído” e desde então, muitos foram os artistas que ao longo do século XX, introduziram nas suas práticas o som. Este deixava de ser algo restrito ao campo da música, mas começava a ser utilizado na sua esteira, como matéria plástica por vezes resultante de acções com objectos do quotidiano. Esta oficina pretende ser uma de fábrica de experiências sonoras limítrofe do universo musical, onde recriaremos paisagens audíveis com recurso a instrumentos inventados, máquinas ou até interpretações acústicas da nossa própria voz. Registraremos as diferentes sonoridades e com auxílio de um programa de edição, edificaremos as nossas narrativas. No final, criaremos a capa/embalagem do disco, onde associaremos uma dimensão visual gráfica ao conteúdo sonoro

Finalidade:

Produção e realização de paisagens sonoras a partir de sons maquínicos, do próprio corpo e de objectos sonoros manufacturados.

Intenções:

- Explorar as potencialidades dos meios sonoros em termos técnicos e criativos: criação/produção, selecção/captação, edição/manipulação;
- Experimentar as capacidades plásticas da matéria sonora;
- Proporcionar contacto com as diferentes possibilidades de representar uma realidade através de uma linguagem sonora, assim como a sua relação com outras linguagens através das dialécticas som-imagem / som-objecto /som-texto;
- Despertar para a construção de narrativas; a interpretação de imagens; a representação gráfica através do desenho; a construção de objectos e artefactos; o conhecimento técnico-informático; a criação e interpretação de objectos musicais;
- Valorizar as possibilidades da matéria sonora, numa sociedade iminentemente visual.
- Dar resposta a um desafio que se abre ao campo da fantasia e imaginação;
- Aceitar a imaterialidade do som como uma valência fundamental para uma maior acessibilidade, transporte e liberdade criativa.

Itinerário:

Fase 1:

Duração 1h

- Divisão da turma em grupos de três elementos.
- Visualização de objecto audiovisual que provoque uma certa estranheza/inquietação.
Exemplo: audição de uma faixa sonora de Harry Bertoia ou a visualização de um vídeo documental de uma escultura sonora de Tinguely.
- Breve apresentação da oficina. Explicação dos procedimentos e tarefas que se irão desenvolver e os tempos pré-definidos.
- **Início do primeiro exercício:** Sobre uma parede foram previamente colocados invólucros contendo no seu interior: papeis quadriculados, papeis milimétricos, recortes de fragmentos de máquinas, pedaços de textos, uma caneta preta, um aparo, tinta da china, um pincel, um lápis, uma régua, um compasso e um mini-cd com um registo sonoro de uma máquina em funcionamento. Cada grupo terá disponível na mesa um leitor de cds portátil com auscultadores.
- Após a audição da sua faixa correspondente terão de representar a hipotética máquina que produz esse som: nome? Função? como funciona? que dimensão? que movimento produz? :
 - Representar através do desenho e colagem em folhas quadriculadas e milimétricas, desenvolver um projecto de máquina com estudos de pormenor, desenhos medidos, etc...
 - Representar através da palavra, na elaboração de um texto descritivo da sua forma, do seu funcionamento, do seu inventor, da história da sua evolução, etc...

Fase 2

Duração: 30m

- A partir dessa matéria informativa terão de interpretar e produzir o potencial som dessa máquina, recorrendo à sua voz, a artefactos, objectos e materiais disponibilizados. Terão de escrever os métodos e técnicas de produção desses sons em folhas pautadas, como se tratassem de partituras gráficas para futura interpretação.

Fase 3

Duração: 30m

- Apresentação geral do programa de edição (livre) Audacity. Breve explicação técnica do seu funcionamento: Captação, edição, manipulação e gravação final.

Fase 4

Duração: 1h

- Enquanto individualmente cada grupo, vai para o estúdio de gravação (local silencioso previamente montado), interpretar as suas partituras, os restantes grupos irão acompanhar a apresentação de um powerpoint com trabalhos de artistas plásticos que desenvolvem projectos no universo sonoro: As esculturas sonoras de Harry Bertoia, as máquinas de Tinguely, Mathew Herbert, Laurie Anderson, Banda Filarmónica JER, John Cage, João Ricardo (com o projecto Lixo luxo poético), PedroTudela...
- No final cada grupo fará uma apresentação da máquina inventada aos restantes colegas e ouviremos colectivamente as paisagens sonoras.

Materiais e Recursos de apoio:

Computador portátil, Microfone, auscultadores, sistema de som (amplificador e colunas), projector multimédia, Ligação à Internet, impressões A3 p/b de diferentes máquinas, papel A3/2, lápis, tesouras, x-actos, cola a quente, cartão prensado fino e grosso, cartão canelado, caixas espalmadas, garrafas de água de plástico vazias (várias), copos de vidro (conjunto de 6), baldes e bacias (6 unid), rede galinheiro, palha d' aço, sacos de plástico (vários), 1kg de areia grossa, plástico polyar – 10m, fio norte, fita-cola papel fina (4 unid), arame de alumínio (20 rodadas), alicates (2 unid), rolo de prata de alumínio, chapa de zinco, canas bamboo, tubo pvc fino branco (para electricidade, medida standard 10 unid), balões, tinta da china, aparos, pincel chinês, papel quadriculado, papel milimétrico, cadernos de partitura.

Organização do espaço:

O espaço será organizado em quatro segmentos:

- Local dos materiais e projecção audiovisual.
- Local de distribuição de mesas para o trabalho de grupo.
- Local de arrumos, onde os alunos irão colocar todos os seus pertences.
- Local de gravação. Este espaço será montado fora da sala de trabalho, uma espécie de estúdio insonorizado, para facilitar a qualidade de gravação.
- Presença de água.

SITUAÇÃO EXPERIMENTAL 7:

a.7 - a geometria das plantas

Concepção e orientação:

Samuel Silva

Perfil dos participantes:

6-12 anos

Dimensão do grupo:

13 participantes

Duração:

5 sessões de 3 horas

Local:

Museu de Arte Contemporânea de Serralves
(Sala Serviço Educativo / Parque)

Data:

Primavera de 2010

Sinopse:

A geometria das plantas é uma oficina de desenho. Na pele de ilustrador botânico do século XIX, munidos de ferramentas do desenho iremos investigar plasticamente as plantas do Parque de Serralves. Abordaremos as técnicas de registo gráfico e documentação científica das plantas, desde a aguarela à grafite; da cana bambu ao pincel chinês com tinta-da-china. Depois da descoberta, estudo e inventariação, iniciaremos um processo de desconstrução formal das plantas, reinventando um universo de novas espécimes.

Finalidade:

Realização de desenhos de observação dos elementos da natureza com diferentes técnicas; síntese formal através do recorte e colagem e consequente padronização dos módulos. Produção de esculturas inspiradas pelos elementos orgânicos.

Intenções:

- Explorar as potencialidades da paisagem e seus elementos enquanto referentes para a criação plástica;
- Despertar para as formas e geometrias presentes na natureza;
- Experimentar as diferentes possibilidades de representar uma realidade através de uma linguagem pictórica, verbal ou tridimensional.
- Proporcionar experiências no campo da representação gráfica através do desenho, da construção de objectos e artefactos, de conceitos primários como relação figura-fundo, sintetização e estilização das formas, da criação e interpretação de objectos.
- Valorizar e respeitar o meio ambiente, sua diversidade e riqueza;

Itinerário:

Sessão 1

- Recepção dos participantes.
- Jogo de apresentação: dobragem de uma folha A4 em quatro partes, em cada parte o participante irá responder em desenho aos seguintes motes: O que gosto mais.../O que quero ser amanhã.../Comida que detesto.../Memória para partilhar...
- Divisão do grupo em pares: os pares trocam entre si os desenhos, cada um irá apresentar aos restantes membros do grupo o colega de cujo desenho recebeu.
- Apresentação da oficina pelo orientador.
- Distribuição de material. Saída para trabalho de campo.
- Recolha de vários exemplares de espécies de plantas.
- De regresso à sala, inicia-se processo de estudo dos vários exemplares através do desenho com caneta preta 0,4. Estudos de formas e cores. Com recurso a lupa binocular (Diferentes modos do ver).

Sessão 2

- Elaboração de uma aguarela A3 de um exemplar seleccionado.
- Construção de uma ficha técnica ficcionada do espécime estudado: (Nome científico, nome popular, classificação, habitat, distribuição, características, variedades, desenvolvimento)
- Criação de uma etiqueta com o nome científico escrita a cana bambu e tinta-da-china, colar na aguarela final.
- Apresentação de diapositivo: introdução à estilização, geometrização das formas. Associação de formas estilizadas florais a motivos decorativos (mobiliário, padrões tecidos, etc...), design gráfico (logótipos, etc...), arquitectura, etc...
- Início de processo de desconstrução da espécie seleccionada, por associação das suas partes constituintes a figuras geométricas, através do desenho a marcador preto e/ou carvão vegetal. Sucessão por diferentes fases, cada vez mais simplificado.
- Macro fotografia de botânica através da lupa binocular. Referência de estudo: Karl Blossfeldt

Sessão 3

- Selecção de um exemplar resultante da síntese geométrica para criação de uma colagem em cartolina (através da utilização de duas cartolinas de cores contrastantes). Tamanho A2.
- Início da produção de um padrão.
- Estudos com tinta da china e pincel, num suporte quadrado de 20X20cm, para a elaboração de um módulo. (Posteriormente fotocopiado a preto e branco para a construção de um padrão com variações que resultará num vasto painel instalado numa das paredes da sala).

- Visita-guiada à exposição “À luz da sombra” de Lourdes Castro e Manuel Zimbro. Com enfoque particular às experiências de Lourdes ao nível da dialéctica figura-fundo, da exploração da linha de contorno, dos contrastes, assim como a utilização da heliografia no caso “Grande herbário das sombras”. Em Manuel Zimbro, analisaremos as suas aguarelas de torrões (a sua relação com o desenho de ilustração científica – observação directa do real), assim como os seus desenhos de sementes voadoras e a consequente transposição para a tridimensionalidade (importância dos materiais, estruturas, geometrização, etc...)
- Introdução à tridimensionalidade. Apresentação dos materiais disponibilizados e demonstração de algumas potencialidades destes.
- A partir dos estudos de síntese geométrica da planta, inicia-se o processo de construção de uma estrutura tridimensional. No caso de alguns exemplos serem complexos, pode-se recorrer a uma selecção de um pormenor. Referência de estudo: Manuel Zimbro.

Sessão 4

- Continuação da construção tridimensional.
- Colocação de etiqueta e finalização.
- Criação de um diário de crescimento/ cédula botânica.
- A partir de uma semente devidamente identificada que será entregue a cada participante num saco de amostra. Propõe-se a construção de um caderno onde se irá documentar ficcionalmente as diferentes fases da sua evolução: como se deve plantar; o comportamento da sua raiz; as primeiras folhas, a forma e cor das suas pétalas; se é uma erva? uma flor? uma árvore?

- O participante poderá criar a narrativa seguindo um critério cronológico: 1º dia; 1ª semana; 1º mês; 1ªano; até à sua morte (desenhando a sua decadência, a perda de cor, o seu afrouxamento, o seu apodrecimento; imaginando um acidente causado por um incêndio, um animal que se alimentou dela, as condições climatéricas desfavoráveis, ou uma outra planta exótica se apoderou do subsolo, etc...)
- O caderno terá as dimensões A5, poderá ser construído com vários tipos de papéis: vegetal, pautado, quadriculado, milimétrico, acetato, bacalhau, etc... sendo agrafado (com a técnica do agrafador e borracha).
- Nos seus registos podemos ter ilustrações em aguarela, colagem, desenho, escrita, etc...cada participante criará a sua identidade gráfica do seu caderno diário.

Sessão 5

- Finalização dos trabalhos anteriores.
- Criação de uma embalagem-arquivo para a acomodação de todos os trabalhos, devidamente identificada.
- Limpeza da sala, organização dos materiais e montagem da exposição final (optimizando o mobiliário disponível na sala).
- Projecção dos registos fotográficos diários da oficina.
- Elaboração de um cartaz colectivo para colocar na entrada do museu.
- Visita-orientada à exposição pelos participantes aos respectivos pais.

Materiais e recursos de apoio:

Projector, papel aguarela A3, papel A2, papel vegetal, cartolina preta e branca (mais diferentes tons verdes), papel bacalhau, papel aguarela, tinta de china, carvão vegetal, lápis de cor, lápis grafite, aparos de cana bambu, pincel chinês, pinceis, boiões, tesouras, cola UHU, x-acto, pranchetas A3, molas, lupas, lupas binoculares, câmara fotográfica, canetas pretas 0,4, saquetas herméticas (para recolha de amostras, régua, compassos, Fita-cola papel, ráfia, paus de madeira balsa, palitos de madeira, arame fino, alicates e fio norte.

Organização do espaço:

- Local dos materiais, lupas binoculares e equipamento audiovisual.
- Local de distribuição de mesas para o trabalho de grupo.
- Local com chão livre para desenvolvimento de objectos tridimensionais.
- Local de arrumos, onde os alunos irão colocar todos os seus pertences.
- Necessidade de presença de água.

SITUAÇÃO EXPERIMENTAL 8:

a.8 - o bolso cheio de

letra

Concepção e orientação:

Samuel Silva

Apoio:

Raquel Sambade, Rita Faustino, Sofia Santos

Perfil dos participantes:

Estudantes do Secundário

Dimensão do grupo:

20 participantes

Duração:

1 sessão de 3h

Local:

Sala Multiusos (Museu de Serralves)

Data:

Fevereiro de 2014

Sinopse:

Se há coisa que cabe num bolso são palavras. Dos títulos das obras às letras pintadas, das obras textuais à palavra sonora, das legendas dos filmes à poesia experimental, iremos explorar o universo palavroso da colecção do Museu de Serralves. D´O bolso cheio de letra sairão experiências plásticas e performativas que envolverão não só a língua, o olho e o ouvido mas o corpo todo numa procura constante pela libertação das palavras e de nós. Este é o momento de inventar as palavras que já foram inventadas!

Finalidade:

Concretizar diferentes experiências plásticas

relacionadas com a dimensão visual e sonora das palavras.

Intenções:

- Explorar os diferentes desdobramentos semânticos e expressividades fonéticas das palavras;
- Associar texto e imagem, texto como imagem;
- Valorizar as estratégias de construção de textos não-lineares;
- Experimentar os diferentes modos de apresentação e instalação de letras, palavras e textos no espaço;
- Proporcionar contacto com autores contemporâneos que se relacionam com estas matérias: Ana Hatherly, E.M. de Melo e Castro, Mira Schendel, Álvaro Lapa, Richard Long, etc.

Dimensão Psicomotora:

- Manipular ferramentas da escrita, do desenho e da construção escultórica;
- Utilizar de forma criativa a voz;

Itinerário:

Fase 1 — 1h30

- Recepção do grupo no átrio do Museu.
- Apresentação e visita-guiada à exposição de Mira Schendel. (Esta oficina foi pensada a partir desta exposição em particular, no entanto, estão consideradas formas de adaptação a outras exposições e contextos). Antes de entrar na sala de trabalho, o orientador faz uma introdução aos objectivos da oficina, aos materiais disponíveis e regras de funcionamento;

Fase 2 — 1h

- O grupo será dividido em quatro e a cada sub-grupo estará destinado um quarto da sala (estação de trabalho). A divisão da sala será feita através de rolos de cartão canelado que deverão criar quatro espaços sem visibilidade entre eles. Em cada estação de trabalho serão disponibilizados

alguns materiais destinados a experiências plásticas que deverão resultar de uma interpretação objectiva da instrução disponível no local.

- Cada grupo estará 15 minutos em cada espaço e trocam de imediato ao sinal de um apito, reiniciando o processo com outros materiais e condicionantes.
- Uma vez no novo espaço, antes de começarem devem observar com atenção a herança que o grupo anterior deixou e com a qual terão de se relacionar.

Estação 1 (instrução): As palavras da palavra.

- Depois de escolheres uma palavra (preferencialmente que não conheças), do dicionário investiga-a em todos os seus desdobramentos ou possibilidades de formar novas palavras com as mesmas letras ou parte delas.
- Anagrama (do grego *ana* = “voltar” ou “repetir” + *graphein* = “escrever”) Para te ajudar nesta tarefa e com recurso aos materiais disponíveis, constrói um mecanismo de papel igual ao anexo. (o orientador poderá disponibilizar um exemplo de mecanismo de papel)

Estação 2 (instrução): Poemas encontrados.

- Recorta letras e palavras dos jornais disponíveis.
- Coloca-as dentro de um saco, agita-o e depois espalha-as no chão.
- Perante a composição acidental, constrói um poema absurdo.
- Recorre às fitas-cola para o fixar na parede.
- Continua a frase iniciada. (O orientador, na preparação da sala, deve deixar na parede um início de frase, para que mais facilmente os participantes entendam a mecânica operativa da estação.)
- Caso sejas do segundo, terceiro ou

quarto grupo, deverá continuar o poema abandonado pelo grupo anterior.

- As frases podem desenhar linhas divergentes e intercepções.

Estação 3 (instrução): Constelação de letras (Homenagem a Mira Schendel)

- Continua o jogo das suspensões, evitando aproximar letras que construam palavras lógicas.
- Elas deverão emergir ocasionalmente.
- (Mais uma vez o orientador na preparação da sala deverá deixar suspensa uma ou duas letras).

Estação 4 (instrução): Fonéticas

- Visualiza atentamente o vídeo histórico de E.M. de Melo e Castro — Roda Lume Fogo, 1969 – 1986 (3' 00') Explora a produção e percepção dos sons da tua voz.
 - Preocupa-te com a parte significativa do signo linguístico e não com o seu conteúdo, ou seja, o seu sentido.
 - Realiza uma paisagem sonora inspirada na sobreposição, repetição e fragmentação de palavras e/ou de letras do alfabeto.
- *O trabalho de gravação sonora deverá ser exclusivamente monitorizado pelos orientadores da oficina.

Fase 4 — 30'— Conclusão/arrumação

- Conversa final sobre o trabalho desenvolvido. Os participantes poderão falar sobre a sua experiência, motivações, dificuldades, dúvidas que tiveram durante a oficina. O orientador poderá durante a conversa trazer à discussão algumas intersecções do trabalho desenvolvido com a prática artística de Mira Schendel.

- Todos são convidados a participarem activamente na arrumação da sala.

Materiais e recursos de apoio:

Decadry, cartolinas (pretas, brancas e bege), dicionários (3 und), tesouras, x-actos, ataches, furador (1 und), rolo papel cenário, fita-cola papel (larga e fina, 5 und cd), fita-cola transparente (larga, 5und), marcadores pretos largos, jornais antigos, novelos de lã preta e branca, cartão canelado (1,80cm alt), lápis grafite (10 unid), réguas, 1 apito. Filme de E.M. de Melo e Castro [Roda Lume Fogo, 1969 - 1986 Vídeo (U-matic, PAL, low-band), p/b, som, 3'00"]

Equipamento audiovisual:

Televisor, leitor DVD, computador portátil, colunas de som.

Organização do espaço:

- Sala vazia e ampla;
- Local de arrumos, onde os participantes irão colocar todos os seus pertences;

a.9 - ver, ouvir e pintar

Concepção e orientação:

Samuel Silva

Apoio:

Raquel Sambade, Rita Faustino e Rita Barata

Perfil dos participantes:

Ensino pré-escolar e básico (1o e 2o ciclos)

Dimensão do grupo:

15 crianças (mínimo) / 20 crianças (máximo)

Duração:

2 h

Local:

Museu de Serralves (sala do serviço educativo/ cozinha da casa/ exposições/ parque)

Data:

Setembro 2012 a Setembro 2013

Sinopse:

Conjugando os diferentes sentidos, esta oficina materializa-se em torno de desafios que recorrem ao uso de tintas, pincéis e diversos suportes. Procura-se despertar a curiosidade em torno do “fazer” e o gosto pela descoberta de materiais e técnicas artísticas, cruzando conceitos, pinturas e sons.

Finalidade:

Realização de pinturas com tinta plástica sobre papel, experimentando diferentes formatos, suportes e explorando as capacidades sensoriais.

Intenções:

- Estimular associações de formas a imagens; imaginar;
- Proporcionar diálogos inesperados com o suporte; compreender que o suporte não é neutro;
- Proporcionar contacto com conceitos chave da literacia visual como as relações: figura-fundo; positivo-negativo; cheio-vazio;
- Valorizar outros sentidos para além da visão;
- Proporcionar uma aprendizagem da organização do espaço de trabalho;
- Estimular o desenvolvimento dos sentidos; valorizar as informações sensitivas na expressão plástica;
- Promover a criação de situações que favoreçam o conhecimento de si próprio e um relacionamento positivo com os outros;
- Favorecer o desenvolvimento progressivo de sentimentos de autoconfiança;
- Favorecer, no respeito pelas fases específicas de desenvolvimento dos participantes, uma construção pessoal assente nos valores da iniciativa, da criatividade e da persistência;

Itinerário:

Fase 1 — 30' — Apresentação

- Recepção do grupo;
- Apresentação do orientador, dos objectivos da oficina, dos materiais disponíveis e regras de funcionamento;
- Breve visita a uma exposição; (Esta oficina foi pensada para integrar um momento de contacto com uma exposição de arte contemporânea patente no Museu. Porém, dependendo das especificidades do grupo e características das exposições temporárias, esta visita pode acontecer no início, a meio ou apenas o final da oficina, obrigando por isso a uma gestão do tempo

diferente)

Fase 2 — 10' — Organizador prévio

- Todos os participantes são convidados a desenharem ao som de músicas, com lápis de cera nas mãos. Todos estes gestos, impulsos e movimentos são efectuados sobre um grande papel cenário, previamente colocado na parede da sala.

Fase 3 — 1h — Experiências

Experiência 1: O buraco rasgado na folha.

- Divisão em grupos de quatro elementos. Cada grupo ficará temporariamente residente numa mesa, onde estarão disponíveis dois copos de tinta com cores diferentes e respectivos pincéis. Nesta mesa encontrarão folhas A1 com um buraco, rasgado previamente na folha. O orientador deverá chamar atenção para este “acidente” na folha, solicitar que espreitem pelo buraco, que o observem e imaginem uma figura.
- Após esta experiência de visualização e as crianças terem lançado ideias espontâneas sobre as formas dos buracos, o orientador convida as crianças a representarem o espaço à volta dessa figura (o lugar, o contexto).
- Quando cada criança considerar a sua pintura terminada é encaminhada a colocar o seu trabalho num ponto específico da sala para secar.

Experiência 2: Representar os sons do Parque.

- Saída para o Parque de Serralves. Cada participante leva consigo uma prancheta, uma folha A4 e um lápis de cera.
- Num lugar amplo e confortável o grupo vendado será motivado pelo orientador a escutar os sons do parque em silêncio e concentração absoluta: ouvir os sons mais longínquos, os sons mais próximos, os sons contínuos, os espontâneos, etc..
- No momento seguinte, os

participantes são convidados a concentrarem-se apenas num único som.

- Após esta experiência de escuta os participantes são desafiados a representarem numa folha de papel com lápis de cera o som que escolheram.
- Conversa sobre os resultados. Nesta partilha os participantes poderão com recurso à própria voz imitarem o som que ouviram.

Experiência 3: A folha tem uma forma esquisita?!

- Reunião do grupo na sala e redistribuição dos grupos pelas mesas. Assegurar que os participantes não voltam para o mesmo lugar.
- Serão distribuídas folhas de papel cenário, previamente rasgadas, com formatos irregulares.
- O orientador convida as crianças a observarem novamente os formatos, a imaginarem figuras, formas, etc...
- Após este exercício de observação as crianças poderão pintar a figura que imaginaram a partir do formato da folha.
- No final, cada criança faz uma apresentação para os restantes colegas sobre a ideia que desenvolveu.

Fase 4 – 20’ – Conclusão/arrumação

- Conversa final sobre o trabalho desenvolvido. O orientador pode relembrar as sucessivas experiências e o que se experimentou, perguntar aos participantes sobre o que gostaram mais, o que repetiriam, o que aprenderam com esta oficina, etc..
- Todos são convidados a participarem activamente na arrumação da sala, lavagem e secagem das mesas e pincéis.

Materiais e recursos de apoio:

tintas plásticas, recipientes para as tintas (copos ou algum tipo de recipiente género tupperware com tampa para proteger a tinta), papel de limpeza, pincéis com diferentes espessuras, papel A1, A2 e A4 160 gr, papel cenário, colunas de som/rádio leitor de cd, lápis de cera, vendas, pranchetas, fita-cola de papel.

Equipamento audiovisual:

Rádio leitor cd.

Organização do espaço:

- Espaço com mesas e paredes disponíveis;
- Local de arrumos, onde os participantes irão colocar todos os seus pertences;
- Presença de ponto de água;

b. - arquivo *online* da documentação audiovisual

[http://www.
desenhando-se.
com/](http://www.desenhando-se.com/)

bibliografia



monografias

AGAMBEN, Giorgio — **Nudez**. 1ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
ISBN 978-989-641-166-4.

ALLEN, Felicity — **Education (Documents of contemporary art)**.
Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery, 2011.
ISBN 978-0-85488-192-5.

BACHELARD, Gaston — **A poética do espaço**. 2ª edição. São Paulo:
Martins Fontes, 1996. ISBN 85-336-0234-0.

BANES, Sally — **Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964**.
Durham, NC: Duke University Press, 1990.

BELO, Ruy — **Homem de palavra[s]**. 1ª ed. Lisboa: Assírio&Alvim, 2011.
ISBN 978-972-37-1613-9.

BEUYS, Joseph — **Cada homem um artista**. Porto: 7 nós, 2010.
ISBN 978-989-8306-00-5

BISHOP, Claire — **Artificial Hells: Participatory art and the politics of
spectatorship**. 1ªed. London: Verso, 2012. ISBN 978-1-84467-690-3.

BISHOP, Claire — **Participation (Documents of Contemporary Art)**.
Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery, 2006.
ISBN: 978-0-85488-147-5

BOAL, Augusto — **Games for actors and non-actors**. 2ª ed. New York:
Routledge, 2002. ISBN 0-415-26761-7.

BORGES, Jorge Luis — **Ficções**. Lisboa: Teorema, 1998.

BORGES, Jorge Luís — **Obras Completas II [1952-72]**. Lisboa: Teorema, 1998.

BOURDIEU, Pierre — **As regras da arte: génese e estrutura do campo
literário**. Lisboa: Presença, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas — **Relational Aesthetics**. Paris: Les presses du réel,
2002.

CAGE, John — **Silence: lectures and writings**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. ISBN 0-8195-6028-6.

CARNEIRO, Alberto; LEITE, Elvira; MALPIQUE, Manuela — **O espaço pedagógico 1: a casa/o caminho casa-escola/a escola**. 2ª ed. Porto: Afrontamento, 1983.

CARNEIRO, Alberto; LEITE, Elvira; MALPIQUE, Manuela — **O espaço pedagógico 2: corpo/espaço/comunicação**. 2ª ed. Porto: Afrontamento, 1983.

CASTRO, E. M. de Melo e — **Antologia para inici-antes**. 1ª edição. Porto: Ausência, 2003. ISBN 989-553-010-2.

DAMÁSIO, António — **O sentimento de si: o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência**. 7ª edição: Europa-América, 1999. ISBN 972-1-04757-0.

DOHERTY, Claire — **From studio to situation**. London: Black Dog Publishing, 2004. ISBN 1 904772 06 4

FABBRINI, Ricardo N. — **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994. ISBN 85-224-1145-X

FIADEIRO, João; EUGÉNIO, Fernanda — **O encontro é uma ferida**. 1º ed. Lisboa: Ghost, 2013.

FIADEIRO, João; EUGÉNIO, Fernanda — **Se ca lha ri da de**. Lisboa: Ghost, 2013.

FOUCAULT, Michel — **Vigiar e punir**. 31ª ed. Petrópolis: Vozes, 2006. ISBN 85.326.0508-7

FREIRE, Paulo — **Pedagogia do oprimido**. Porto: Afrontamento, 1972.

FRIELING, Rudolf; GROYS, Boris; ATKINS, Robert; MANOVICH, Lev — **The art of participation: 1950 to now**. California: San Francisco Museum of Modern Art, 2008. ISBN 9780500238585

GAMA, Sebastião — **O segredo é amar**. Ática, 1994.

GUIMARÃES, Regina — **Caderno do regresso**. 1ª ed. Porto: Hélastre, 2010.

HALL, E. T. — **A dimensão oculta**. Lisboa: Relógio D'Água, 1986.
ISBN 972-708-123-1.

HATHERLY, Ana — **A casa das musas**. 1ªed. Lisboa: Estampa, 1995.
ISBN972-33-1153-4.

HATHERLY, Ana; CATRO, E.M. de Melo e — **POEX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa**. 1ª ed. Lisboa: Moraes, 1979.

KAPROW, Allan — **Essays on the blurring of art and life**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003.
ISBN 978-0-520-24079-7.

KESTER, Grant H. — **Conversation pieces: Community and communication in modern art**. London: University of California Press, 2004.

KWON, Miwon - **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002. ISBN 978-0262612029

LACY, Suzanne — **Mapping the Terrain**. Seattle, WA: Bay Press, 1995.

LEITE, Elvira; MALPIQUE, Manuela; SANTOS, Milice Ribeiro dos — **Trabalho de projecto: aprender por projectos centrados em problemas**. 4ª ed. Porto: Afrontamento, 2001. ISBN 972-36-0216-4.

LEITE, Elvira; MALPIQUE, Manuela; SANTOS, Milice Ribeiro dos — **Trabalho de projecto: leituras comentadas**. 4ª ed. Porto: Afrontamento, 2001. ISBN 972-36-0238-5.

LEITE, Elvira; VICTORINO, Sofia — **Serralves: Projecto com escolas 2002-2007**. 1ªed. Porto: Museu de Serralves, 2008. ISBN 978-972-739-207-0.

LOWENFELD, Viktor — **Desarrollo de la capacidad creadora**. 2ª ed. Buenos Aires: Kapelusz, 1980. ISBN 950-13-6098-9.

MENDONÇA, José Tolentino — **A mística do instante**. 1ª ed. Águeda: Paulinas, 2014. ISBN 978-989-673-396-4.

MENDONÇA, José Tolentino — **O estado do bosque**. 1ª ed. Porto: Assírio&Alvim, 2012. ISBN 978-972-37-1663-4.

MUNARI, Bruno — **Fantasia, invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual**. Lisboa: Presença, 1987.

NÉRICI, Imídeo G. — **Metodologia do ensino: uma introdução**. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1989. ISBN 85-224-0197-7.

PIRES, José Cardoso — **De profundis, valsa lenta**. 17ª ed. Alfragide: Leya, 2009. ISBN 978-989-660-018-1.

PONTY, Merleau — **O olho e o espírito**. 6ªed. Vega, 2006. ISBN 972-699-352-0

PORCHER, Louis — **Educação artística: luxo ou necessidade?**. 3ª ed. São Paulo: Summus, 1982.

RANCIÈRE, Jacques — **Estética e política: a partilha do sensível**. Porto: Dafne, 2010. ISBN 978-989-8217-09-7.

RANCIÈRE, Jacques — **O espectador emancipado**. 1ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. ISBN 978-989-8327-06-2.

RANCIÈRE, Jacques — **O Mestre Ignorante**. 1ª ed. Mangualde: Pedago, 2010. ISBN 978-972-8980-90-0.

ROGERS, Carl — **Tornar-se pessoa**. 1ª ed. Lisboa: Padrões Culturais, 2009. ISBN 978-989-8160-46-1.

SACKS, Oliver — **O homem que confundiu a mulher com um chapéu**.

Lisboa: Relógio D'Água, 1990. ISBN 978-989-641-104-2.

SANTOS, João dos — **Ensaaios sobre Educação – I: A criança quem é?**. 1ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

SANTOS, João dos — **Ensaaios sobre Educação – II: O falar das letras**. 1ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SOUSA, Alberto B. — **Educação pela arte e artes na educação —3º vol.** Lisboa: Instituto Piaget, 2003. ISBN 972-771-616-4.

TAVARES, Gonçalo M. — **Atlas do corpo e da imaginação**. 1ª edição. Alfragide: Editorial Caminho, 2013. ISBN 978-972-21-2656-4.

TORGA, Miguel — **Diário: vols. XIII a XVI**. 5ª ed. Alfragide: D. Quixote, 2011. ISBN 978-972-20-3900-0.

VYGOTSKY, Lev — **A Imaginação e a Arte na Infância**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009. ISBN 978-989-641-045-2.

WILLATS, Stephen — **The Artist as instigator of changes in social cognition and behavior**. Occasional papers, 2010. ISBN 9780956260567

Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea — **Às artes, cidadãos!** 1; 2; coord. Maria Burmester. Porto: Fundação de Serralves, 2011. ISBN 978-972-739-239-1.

Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea — **E.M. de Melo e Castro: O caminho do leve**; coord. Maria Ramos. Porto: Fundação de Serralves, 2006. ISBN 972-739-158-3.

catálogos de exposições

Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea — **Filmes e vídeos de Robert Morris**; coord. Maria Ramos. Porto: Fundação de Serralves, 2011. ISBN 978-972-739-254-4.

Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea — **Jorge Martins: A substância do tempo**; Porto: Fundação de Serralves, 2013. ISBN 978-972-739-289-6.

Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea — **Loudes Castro e Manuel Zimbro: À luz da sombra**; coord. Maria Burmester. Porto: Fundação de Serralves; Assírio&Alvim, 2010. ISBN 978-972-739-235-3.

Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea — **Mira Schendel: Mira Schendel**; coord. Julia Ayerbe; Maria Ramos; Taísa Palhares. Porto: Fundação de Serralves, 2014. ISBN 978-972-739-303-9.

Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea — **Off the wall**; coord. Maria Burmester; Maria Ramos. Porto: Fundação de Serralves, 2011. ISBN 978-972-739-250-6.

Tate Modern — **Francis Alÿs: A story of deception**; London: Tate Publishing. ISBN 978-1-85437-840-8.

Artforum. Vol. XLIII, nº 7 (Mar 2004). Nova Iorque.

Artforum. Vol. XLIV, nº 9 (Maio 2006). Nova Iorque.

Artforum. vol. XLIV, nº10 (Junho 2006). Nova Iorque.

Artforum. Vol. XLIV, nº6 (Fev, 2006). Nova Iorque.

publicações em série

Lura. Nº25 (Setembro 2013). Guimarães: Centro Cultural Vila Flor.
ISSN 1646-5652.

October. Vol. 110, (Mar 2004) Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

GOMES DA SILVA, Susana — Entrevista à **Artcapital**. [Consult. 14 Out. 2014]. Disponível em <http://www.artcapital.net/entrevista-118-susana-gomes-da-silva>.

GRESSEL, Katherine – The Aesthetics of Social Engagement: Suzanne Lacy's The roof is on fire. In **Web Jornal Part**, nº12. [Consult. 23 Set. 2012]. Disponível em <http://part-archive.finitude.org/part12/articles/gressel.html>.

documentos electrónicos - artigos e outras contribuições

HIRSCHHORN, Thomas — Parkett, 2002. [Consult. 12 Nov. 2014] Disponível em: <http://www.parkettart.com/archive/57-archive-hirschhorn.html>.

KRAVAGNA, Christian — Working on the community: models of participatory practice, 2008. In **web jornal – eipcp**, conforme consultado em Outubro de 2014. Disponível em <http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en>.

KRAVAGNA, Christian — Working on the community: models of participatory practice. 2008. In **Web jornal – eipcp**. [Consult. 12 Out. 2014]. Disponível em <http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en>.

LATOUR, Bruno – Entrevista ao site “O Globo”, 2014. [Consult. 5 Nov. 2014]. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/bruno-latour-antropologo-escritortemos-que-reconstruir-nossa-sensibilidade-14081447>

MORRIS, Robert — Carta escrita a Michael Compton, em 19 Janeiro de 1971. Citada em “Is It All Robert Morris’s Fault?”. [Consult. 23 Set. 2011]. Disponível em http://www.yproductions.com/WebWalkAbout/Archives/is_it_all_robert_morriss_fault.html

PAIVA, Elisabete — Entrevista Elisabete Paiva CCVF, EM MÃOS, Newsletter da **Casa do Professor** #02. [Consult. 14 Out. 2014]. Disponível em <http://www.casadoprofessor.pt/newsletter/31/5>.

Índice de figuras



introdução



fig. 01
Rirkrit Tiravanija. Untitled
1996 (Tomorrow Is
Another Day). Kolnischer
Kunstverein, Cologne, 1996



fig. 04
Clegg & Guttman,
The Open Library, Mainz,
1994



fig. 02
Park Fiktion, Hamburg, 2005



fig. 03
Adrian Piper, Funk Lessons,
1983. Still de um video, cor,
15' 17''.

parte um, o corpo



fig. 05, fig. 06, fig. 07
Imagens da exposição
de Robert Morris,
“BodySpaceMotionThings”,
Tate Modern, 1971.

fig. 08, fig. 09
Robert Morris, Wisconsin,
1970. Filme de 16mm
transferido para vídeo, p/b,
s/som, 14' 19''.

fig. 11, fig. 12
Vito Acconci, Three frame
studies, 1969-1970. Filme de
8mm transferido para vídeo,
cor, s/som, 10' 58''.



fig. 10
Bruce Nauman, Bouncing in
the corner nº1, 1968
Filme de 16mm transferido
para vídeo, p/b, mono,
59' 48''.

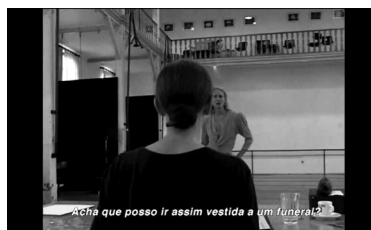


fig. 13
Fernando Lopes, Pina
Bausch: Lissabon Wuppertal
Lisboa, 1998. Filme em
Betacam, cor, p&b, som, 35'.



fig. 14
Francis Alÿs, If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident to happen (Bottle), Mexico City, 1996
Video, cor, som, 10´.



fig. 15
Gabriel Orozco, Crazy Tourist, Rio de Janeiro, 1991.



fig. 16
Robert Smithson, Monuments of Passaicac, New Jersey, 1967. Seis imagens fotográficas e um recorte de mapa.

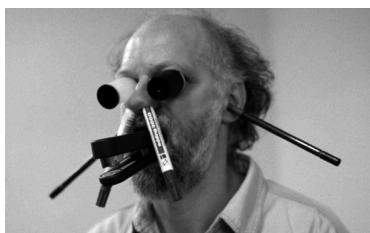


fig. 17
Erwin Wurm, One minute sculpture, 1997



fig. 18
Robert Morris, Blind Time II, Number 18, 1976. Carvão sobre papel 38X50 inches.

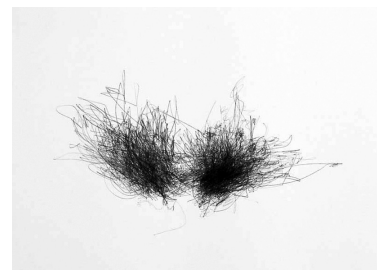


fig. 19
Morgan O´Hara, Live Transmission: movement of the hands of US President Barack Obama while delivering first speech to the Middle East Al-Azhar University/Cairo, Egypt/seen on Tv in Macau, China, 2009. Grafite sobre papel, 58,5x21cm.

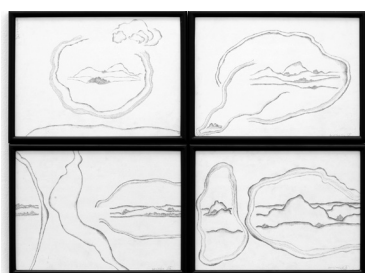


fig. 20
Alberto Carneiro, Paisagens imaginadas sobre recordações de paisagens com uma imagem do teu ser imaginante, Caderno 6, 2012. Grafite sobre papel, 4 elementos de 24,2x33,1cm. Grafite sobre papel, 58,5x21cm.



fig. 22
Richard Long, Road stone line, China, 2010.

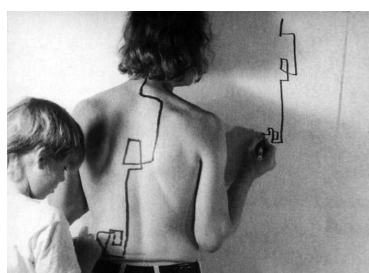


fig. 26
Dennis Oppenheim, Two stage transfer drawing, 1971. Video p/b, s/som, 7' 53''.

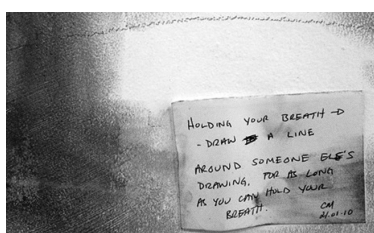


fig. 21
Francis Alÿs, The Green Line, Jerusalém, 2004. Still Image, cor, som, 17' 34''.



fig. 23, fig. 24, fig. 25
PDC (Performance Drawing Collective), ARC: I draw for you, 2010.

parte dois, a memória



fig. 27

Ana Hatherly, *Revolução*, 1975. Filme em 16mm transferido para video, cores, som, 5´.



fig. 29

Sharon Hayes, *In the near future*, Nova Iorque, 2005. Projecção de diapositivos múltiplos [detalhe].



fig. 28

Hélio Oiticica, *Parangolés*, 1964-68. Residente da Mangueira activando parangolé.



fig. 30

Erwin Wurm, *One minute sculptures*, 1997. Imagem fotográfica, 45x30cm, c-print.

parte três, a paisagem

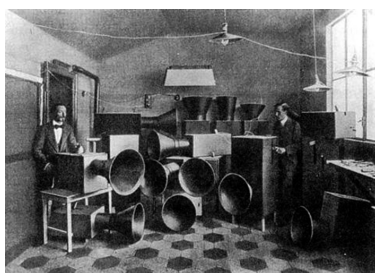


fig. 31
Luigi Russolo, Intonarumori,
1913/14.

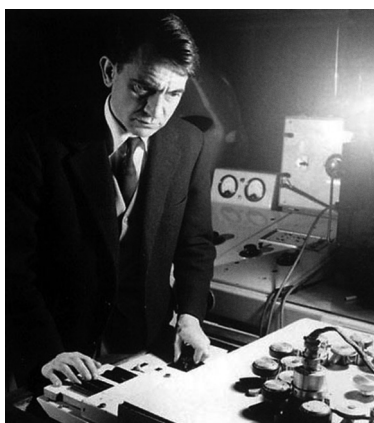


fig. 33
Pierre Schaeffer, Études de
bruits, 1948. Na imagem o
autor no seu estúdio.

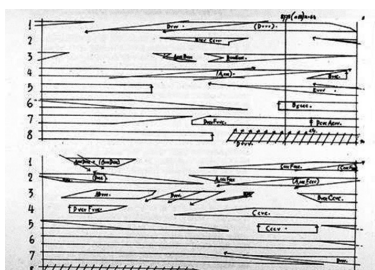


fig. 32
John Cage, Williams Mix,
1951-53. Pauta gráfica da
composição musical, 4' 15'.



fig. 34
Lourdes Castro, Echium
Nervosum (O grande
herbário das sombras), 1972
Exposição solar de espécie
botânica sobre papel
heliográfico.

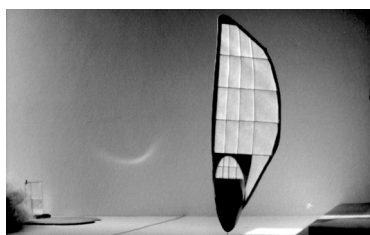


fig. 35
Manuel Zimbro, pinheiro-
pinus sylvestris (história
secreta da aviação), 1997
60x19x6cm.

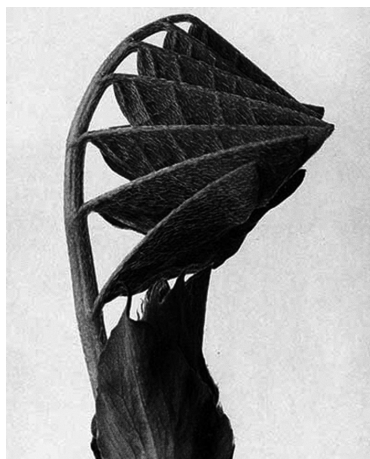


fig. 36
Karl Blossfeldt, Planta, 1928.

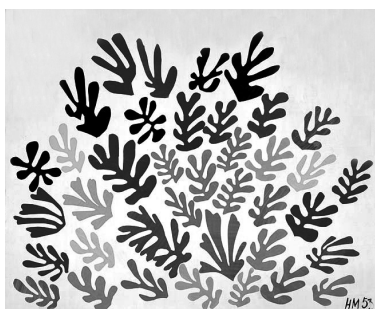


fig. 37
Henri Matisse, guache recortado, 1953



fig. 39
E.M. de Melo e Castro, Objecta, 1961-68
Conjunto de poemas cinéticos em papel.



fig. 41
Mira Schendel, Objecto gráfico (pormenor), 1973
Decalque sobre papel de arroz e acrílico, 55,9x55,9cm.



fig. 38
E.M. de Melo e Castro, Roda Lume Fogo, 1969-86
Fotograma do Video, p/b, som, 3'.

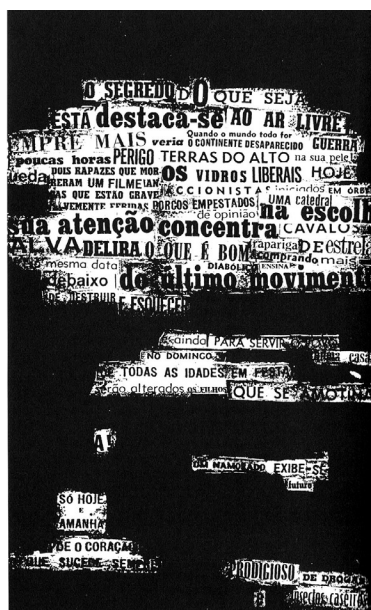


fig. 40
António Aragão, Poema encontrado, 1964.



fig. 42
Arno Stern numa sessão do Closliou.

desenhando-se.

formato:

A4 - 1:V2

famílias de letras:

Milieu Grotisque - Patron;
klim foundry - Tiempos.

**Por vontade expressa do autor,
a presente tese segue as normas
do acordo ortográfico de 1990.**



2014

Samuel Joaquim Moreira da Silva

