

A dimensão especulativa da prática artística

Patrícia Azevedo Santos

Faculdade de Belas Artes

Universidade do Porto

Todos os artistas são parecidos. Sonham em fazer algo que é mais social, mais colaborativo, e mais real do que a arte.

Dan Graham

Foi com o intuito de redireccionar os conteúdos apreendidos durante uma formação académica em Pintura que, pressupondo uma prática profundamente voltada para si mesma, se revelaram muitas vezes frustrantes e insatisfatórios, que parti para um Mestrado em Arte para o Espaço Público e para este projecto de investigação que, no contexto deste ensaio, aqui será apresentado e revisitado⁶. Esta nova prática artística teria agora que se confrontar e ser confrontada com uma realidade completamente distinta da anterior, contaminada e condicionadora da prática artística, mas, ainda assim, simultaneamente inquietante e fascinante.

No espaço público não dispomos da autonomia criativa que o contexto museológico proporciona (ou, em última instância, não nas mesmas condições), nem do seu omnipresente poder de legitimação. Assim, como alerta Hal Foster (2005: 30-33) – referindo-se à ambiguidade do posicionamento desconstrutivo de algumas propostas dos anos 90 que, ao procurar reenquadrar as codificações institucionais e a legitimidade do museu, acabaram por transformar a instituição num local mais hermético e narcisista, em vez de mais aberto e público –, uma pretensa pureza moral da crítica não deverá ser usada nem como elemento de imunidade, nem como uma forma de álibi e o estatuto social de que a arte goza não deverá não deverá servir como subterfúgio para uma prática de alheamento, nem constituir-se como um instrumento de poder exercido, neste novo contexto, sobre aqueles que porventura poderão ter menos ferramentas críticas para receber ou compreender o trabalho e

⁶ Os conteúdos deste ensaio integram parte da Dissertação de Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público, intitulada «A dimensão especulativa da prática artística: a partir do caso de estudo do Bairro da Marinha de Silvalde», concluída em Outubro de 2009 na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

menor disponibilidade para o trabalho artístico, ou seja, que nunca terão recebido educação artística. Poderá então esta prática artística, uma vez que decide, deliberadamente, abandonar o museu/galeria como lugar de produção e recepção primeiras, afirmar-se como prática para/no ou a partir do espaço público e desvincular-se de um relativo isolamento produtivo e crítico que continua a manter? Poderá partir para esta partilha sem que para isso tenha, necessariamente, que renunciar a uma autonomia artística e a uma densidade conceptual e estética que parecem ameaçadas pelas condicionantes subjacentes ao espaço público, distintas das do espaço museológico?

Para esta arte “extramuseológica”⁷, como lhe chamou Arthur Danto (1998: 183), a questão da alteridade terá sido peremptória para o desenvolvimento de alguma da prática artística que se assume agora com características próximas às das ciências sociais, nomeadamente, a antropologia enquanto ciência que tem a cultura como objecto e cujo campo expandido de referências não poderia deixar de fascinar, dado o seu carácter interdisciplinar e contextual, os artistas da actual condição *pós-medium* da arte. Assim, especialmente a partir da década de 60⁸, verifica-se um interesse sem precedentes pelo quotidiano, um impulso em direcção ao espaço público, que confrontou a produção e a recepção artísticas com uma realidade completamente diferente daquela à qual os artistas vinham sendo habituados no interior dos contextos museológicos e implicou que os artistas que trabalham agora neste novo contexto adoptassem posicionamentos operativos, processuais, metodológicos e até mesmo éticos que exigem a negociação de uma miríade de tensões impostas por fronteiras sociais, políticas, culturais (de classe, de género, sexuais, raciais, etc.) que são actualmente objecto de um questionamento crítico aprofundado.

Estas tensões podem apresentar-se como entraves à produção/recepção do trabalho artístico, há que, na melhor das hipóteses, definir as estratégias metodológicas e os níveis de actuação e de envolvimento quando se sabe (partindo do princípio que se sabe) que os processos pelos quais os decidimos “fazer arte”

⁷ Tradução pessoal da expressão «extramuseal art», enunciada, numa discussão acerca desta problemática, por Arthur C. Danto em «Museums and the Thirsting Millions», in Danto, Arthur Coleman, «After The End Of Art: Contemporary Art And The Pale Of History», Princeton: Princeton University Press, 1998, p.183.

⁸ Altura em que a problemática do museu se amplifica, face ao crescente número de práticas e discursos de subversão e de hibridação que põem em causa uma concepção de museu fechada, hierárquica e elitista. Foi também nesta década que as desigualdades sociopolíticas, fruto de atitudes institucionalizadas sobre questões identitárias, de género, de raça e classe, explodiram em debates, manifestações e violência e a arte alia-se agora, fora da moldura e do pedestal, a manifestações, movimentos e associações activistas, instaurando definitivamente um tipo de prática permeável e híbrida, que dissolve activismo social e estético.

poderão, de alguma forma, legitimar algumas destas tensões em oposição a outras e, podendo operar a níveis mais ou menos subtis, a representação de uma determinada realidade poderá ser mais ou menos *marcada*, mais ou menos comprometida, mais ou menos eficaz ou, se quisermos, sustentável.

No entanto, esta relação representacional artista-contexto tem sempre algo a si associado de implicitamente hierárquico (ou autoritário) pois a troca nunca é orgânica, o artista é sempre diferenciado, em última instância, culturalmente diferenciado. Não obstante, não deveremos ignorar a questão; trata-se de assumir a responsabilidade pelas consequências da diferença e encarar a questão da autoridade/hierarquia não com o intuito de a resolver, mas de a encarar como um dos desafios que se colocam à prática artística neste contexto.

Muitos artistas que trabalharam no ou a partir do espaço público ignoraram, de forma mais ou menos consciente, estas dificuldades de relacionamento. Mais recentemente, e porque hoje, com os ensinamentos do passado, este autismo terá deixado de fazer sentido, são também muitos os artistas que exploram estratégias metodológicas que anseiam ultrapassar estas dificuldades (embora tal horizonte se afigure porventura intransponível). Práticas artísticas que adoptam formalizações efémeras ou subtis, que se confundem com/na paisagem urbana e/ou que convocam as pessoas do lugar para participar no *fazer* do trabalho artístico, poderão ser algumas hipóteses metodológicas de abordagem e de pensamento das contingências que se apresentam à produção e à recepção da prática artística no espaço público: a questão da legitimação da obra (ou da sua ausência), a questão da autonomia da obra e da liberdade do artista, as dificuldades de leitura da obra, o problema da imposição da obra, o problema da identificação público/obra, o problema da representação, são algumas delas. Por vezes, talvez por estarem demasiado concentradas nestas questões, algumas práticas acabam por negligenciar o impacto estético e a densidade conceptual do trabalho, ao concentrarem-se prioritariamente nos processos, intenções e efeitos da (sua) prática; cedendo (porventura demasiado) a pressões (ou preocupações) de ordem ética⁹. É impreterível um reequacionamento da prática artística para, com, no ou a partir do espaço público, mediante o qual os constrangimentos sejam menos tomados como obstáculos à produção artística, mas sim como parte fundamental dos momentos

⁹ Para um maior aprofundamento acerca da discussão em torno das dificuldades de relacionamento entre a estética e a ética ver: Claire Bishop *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* in *Artforum International*, New York, February, 2006, nº 6, pp.179-185 e Grant Kester, «Another Turn» [em resposta ao artigo de Bishop] in *Artforum International*, New York, May 2006, nº 8

de concepção e recepção (antes e depois) do trabalho artístico; um reposicionamento perante as convenções pré-estabelecidas de “público da/para a arte”, neste novo contexto, que ensaie a hipótese de uma viragem epistemológica.

Se este confronto é já difícil apenas por se estar fora do contexto museológico, as coisas complicam-se ainda mais quando este novo contexto é socialmente segregado e negar que o desafio que um contexto com as especificidades e as tensões como as do Bairro da Marinha de Silvalde, situado na zona periférica a sul da cidade de Espinho (Aveiro), apresentava ao desenvolvimento de uma prática artística, não me teria, numa fase embrionária, entusiasmado, poderia porventura afastar o fantasma da acusação oportunista, no entanto, traria, em seu lugar, o da hipocrisia, por isso não o vou negar. Eis que surgem as primeiras inquietações da investigação: qual a motivação em desenvolver uma prática artística a partir de um lugar marcado pelo abandono social e pela segregação espacial? Qual a mobilização, enquanto artista, para trabalhar num contexto à partida completamente adverso para o desenvolvimento de uma prática artística, cujas questões não são de todo as da arte? E, porventura a pergunta mais incómoda, poderia este “quadro pitoresco” apresentar-se como sedutor?



Porquê aqui?

1 Patrícia Azevedo
Santos, Bairro da Marinha
de Silvalde, Espinho,
2009. Documentação do
projecto; fotografia digita e
dactilografia mecânica
sobre papel; 15x21 cm.

Mesmo num contexto sujeito a este tipo de tensões, num contexto ou numa comunidade cuja unidade enquanto tal é, ela mesma, fruto de processos contingentes de identificação, e mesmo que aquelas se apresentem como um problema para a produção e recepção artísticas, tais tensões podem, subversiva e, diria mesmo, perversamente (ainda que de forma mais ou menos inconsciente) constituir-se como algo bastante sedutor para o artista e a sua relação com este novo contexto de actuação – económica, social e culturalmente diferenciado de um contexto expositivo, digamos, convencional (museu, galeria, praça, jardim) -, poderá não passar, ou vir a tornar-se, como nos alerta Hal Foster (2005: 24), numa fetichização (do desejo) de autenticidade: «uma prática ideal poderá ser projectada no campo do outro», o que poderá constituir-se como um problema não só metodológico, mas também ético. Um problema que poderá mesmo ser irresolúvel: se, por um lado, o artista não pertence ao contexto, não poderá ter senão uma visão imaginada e distante do “problema” (chegando a ser acusado ora de oportunismo, ora de moralismo), por outro, se pertence, é acusado de não possuir o distanciamento crítico necessário. Digamos que uma abordagem válida e possível a este problema poderá passar, porventura, pelas opções metodológicas que são tomadas, pelo posicionamento, enquanto artista, e será necessário tomar consciência desta antinomia, assumindo-a e aceitando-a como ela é: porventura irresolúvel, porventura um lugar impossível.

Uma das respostas possíveis a este desafio poderá, porventura, passar pelo desenvolvimento de uma metodologia que envolva processos colaborativos, na integração e na negociação, mediante as quais o artista propõe que a audiência, público, grupo sejam menos tomados como meros objectos de problematização e mais como participantes, mais ou menos activos, de um processo colectivo, ou seja, o artista, de alguma forma, propõe às pessoas – que se tornam observadores-participantes – que façam parte do processo do próprio *fazer* artístico.

Numa prática artística socialmente colaborativa a validade ou a pertinência artística poderá não residir num suposto “objecto artístico”, enquanto um fim em si mesmo, mas sim no *processo*. O artista surge como organizador-cooperador de uma situação na qual os participantes envolvidos investem tempo e energia num processo que se traduz num investimento em trabalho colectivo que poderá, porventura, proporcionar um certo sentido de *identificação* dos que nela participam, as pessoas, com o trabalho, não uma identificação mimética ou icónica, cuja validade seria

questionável, mas através e pelo reconhecimento do *seu* próprio trabalho (investimento ou contributo) na criação ou no tornar-se “o” próprio_trabalho (cf. Kwon, 2004: 96) e, desta forma quem sabe, encontrar o apaziguamento¹⁰ da inquietação suscitada pelo problema da clarificação visual do trabalho artístico e da identificação público/obra, i.e., o problema da (in)compreensão.

A colaboração surge, assim, nos pressupostos desta investigação, como uma hipótese/aproximação metodológica porventura capaz de lidar com alguns dos problemas que se colocam à produção/recepção da prática artística quando se actua num contexto social e politicamente tenso como o do Bairro da Marinha de Silvalde, mas, principalmente, poderá apresentar-se como um meio possível e potencialmente capaz de problematizar questões sociopolíticas relevantes, mediante um processo de experimentação social deliberado que as possam desmontar, abrindo novos caminhos críticos e construtivos.

No entanto, dever-se-á esclarecer, não se pretende demonstrar que existirá um método privilegiado para trabalhar num contexto social problemático, trata-se, sobretudo, de apresentar um processo no qual se experimentou um conjunto de ferramentas provisórias, com objectivos concretos, que estão, necessariamente, em aberto. O desafio que a opção por uma metodologia colaborativa coloca à prática artística não deverá ser subestimado, porém, não deverá, na mesma medida, pressupor que tal escolha possa por si só legitimar o trabalho. Foi tomada a opção, ponderadamente consciente, por uma prática colaborativa, num contexto não-artístico, com pessoas não-especializadas nem tão pouco familiarizadas com a arte. Apostar num processo colaborativo é um risco. Grant Kester (2004: 8) apresenta-nos este risco sob forma de uma pergunta: o que significará para o artista abdicar da segurança da expressão pessoal e individual pelo risco do comprometimento intersubjectivo? Diria que terá que saber equilibrar (e manter, ainda que em constante tensão) esta antinomia entre o individual e o colectivo, entre a autonomia artística e a heteronomia implicada num projecto colaborativo.

Estes foram alguns dos reptos e inquietações que articularam um modelo de investigação, assente numa relação de reciprocidade entre o método e as especificidades do objecto de estudo, que procurou debater o potencial especulativo de uma prática artística (e que apenas isso pretende ser: artística) num contexto socialmente tenso, pensada como uma acção colectiva e efémera sobre uma

¹⁰ Refiro-me a um apaziguamento pessoal, do artista, ao qual este problema da clarificação visual do trabalho artístico possa suscitar inquietações de ordem metodológica.

paisagem urbana, social, política e humana, em função da qual é articulada e à qual recorre, afectando (ainda que tacitamente) o seu tecido.

Partindo de uma ideia de espaço público enquanto espaço específico de ocupações comuns, que se constrói através de um processo que institui o que dele faz parte e do que dele está excluído e embora não ambicionando assinalar qualquer fim, mas tão-somente propor um conjunto de aproximações ao problema, esta investigação procurou perceber de que forma poderia a prática artística constituir-se como possibilidade de questionamento crítico acerca destes processos políticos de construção do espaço. As dimensões simbólica e performativa surgem como o eixo organizador da prática, na qual a ficção, enquanto instrumento de produção de experiências ou realidades imaginadas, é tomada como a construção representacional a partir da qual se poderá configurar e estruturar o alicerce simbólico da acção e onde a noção de trabalho colectivo e colaborativo com vista a um fim fictício (e improdutivo) torna-se parte indissociável dessa dimensão metafórica. Poderá a prática artística, na criação de uma ficção enquanto exercício de subversão simbólica do real, ser capaz de produzir formas de reconfiguração da experiência? Poderá, desta forma, e embora não ambicionando transformar efectivamente o meio em que actua (o real), apelar a uma certa ideia de transformação, a uma capacidade de transformar?

A ideia de especulação na prática artística aproximar-se-á do sentido de uma formulação de hipóteses que se furtam a uma lógica de remissão para o plano imediato de uma experiência concreta (i.e. com uma localização espaço-temporal definida e verificável) e de uma compatibilidade possível entre a actividade analítica e actividade imaginativa (que será, de algum modo, especulativa). Tal poderá produzir uma experiência representacional que não estará necessariamente dependente de um conjunto de regras lógicas e verificáveis na/pela experiência real, mas que poderá funcionar como um instrumento de apropriação simbólica e de manipulação do real na produção de experiências ou realidades imaginadas (cf. Gomes, 2009). É certamente a isto que poderemos chamar *ficção*. [A esta ideia de especulação estará então intimamente associada uma ideia de *ficção*].

Poderemos, em última instância, admitir que todas as manifestações ou propostas artísticas são, de alguma forma, especulativas ou ficcionais. Mas acrescentaria que esta potencialidade pode ser subjugada em práticas artísticas colaborativas que tratam questões sociopolíticas e nela poderá residir o equilíbrio entre a autonomia artística e a intervenção social, entre a estética e a ética, muitas vezes tomadas como contraditórias. Ao procurarem, em primeira instância, cumprir

gestos exemplares e transformar efectivamente o real, as práticas artísticas poderão perder a sua especificidade estética e limitarem-se a cumprir políticas de inserção social. Um exercício especulativo poderá ser fundamental para que a prática permaneça nessa «tensão [irresoluta] entre a fé na autonomia da arte e a crença na arte como algo inextrincavelmente ligado à promessa de um mundo melhor por vir» (Bishop, 2006: 183).

Será fundamental perceber até que ponto é possível desenvolver uma prática significativa que possa apelar a uma dimensão simbólica, capaz de especular acerca de uma realidade que está ainda *por vir* e, acima de tudo, potenciar uma capacidade de transformar a que existe, deixando, desta forma, quem sabe, de fazer sentido apenas quando surge como simulacro de uma prática, representada documentalmente numa sala de um qualquer museu ou galeria onde volta a recuperar (muitas vezes falsamente) o carácter aurático e autista que havia esquecido, por momentos, no espaço público.

Na prática...

A ideia era minimal: simular o desaparecimento da antiga fábrica Brandão Gomes & C.^a, uma antiga fábrica da indústria conserveira, situada à entrada do Bairro da Marinha de Silvalde, tendo, outrora, desempenhado um papel determinante para o desenvolvimento da cidade de Espinho e, até ao seu encerramento, nos anos 80, constituído a principal fonte de emprego dos moradores do Bairro. Um desaparecimento simbólico. Uma ilusão encenada, proporcionada pela imagem-vídeo. Apenas nela ou através dela a fábrica desapareceria de facto.

Ao levar a cabo um deslocamento contextual de um acto banal: na instauração de um conflito entre acção e contexto (“varrer um descampado de 7000 m²”), procurou-se, numa mesma sequência performativa, articular uma acção vulgar e rotineira com um gesto especulativo e simbólico: “varrer para fazer desaparecer a fábrica”.



onde? descampado a poente da fábrica

o quê? desapareição da fábrica

quando? num dia sem vento

como? uma nuvem de pó produzida pela
acção* de varrer, levada a cabo por um
conjunto de pessoas que avançam em linha
em direcção ao mar

porquê? interessa + o conhecimento de
como a coisa é feita e - o conhecimento
de como é concebida

*colectiva

2. Patrícia Azevedo Santos, antiga Fábrica Brandão Gomes, 2009. Documentação do projecto; Fotografia digital e dactilografia mecânica sobre papel; 15x21 cm.

A acção de *apagar* enquanto gesto de apropriação simbólica (ou gesto simbólico de apropriação) não é de toda nova; lembremo-nos, por exemplo, de Robert Rauschenberg quando apagou o desenho que pediu a De Kooning especificamente para esse propósito, em 1953: o gesto que apaga o gesto, produzindo um novo significado ao anular outro, jogando nessa ambiguidade entre destruição e construção. Poderemos também evocar - numa dimensão porventura mais simbólica do que o gesto de Rauschenberg e mais irónica do que este projecto - o gesto provocativo de Joseph Beuys quando propôs, em 1964, acrescentar 5 centímetros ao Muro de Berlim.

Neste contexto, esta acção de apagar, foi pensada como um gesto que não ambiciona *transformar o real* mas que é articulado e comunicado como se tal fosse possível. Pensado na sua potência latente, este gesto diz respeito à sua capacidade de propor um possível, um *por vir*. A acção é, na verdade, um gesto *inútil* e improdutivo, uma inacção, porque não produz nada *verdadeiramente* para além da experiência (essa sim real) do encontro entre as pessoas que nela participaram (os moradores do Bairro) e porque nunca se chega a cumprir verdadeiramente o objectivo declarado da acção: o apagamento acontece apenas no plano da ilusão, da ficção, da arte, onde a aparência se dissolve na realidade. O desaparecimento – que é a premissa simbólica que alimenta, encoraja e, à primeira vista, parece justificar a acção – é fictício e aparente (pois não tem uma existência espaço-temporal verdadeira, i.e., não pode ser experienciado a partir do real, mas apenas no plano bidimensional do vídeo e da fotografia), é uma experiência voluntária do erro [mas foi, no entanto, o argumento discursivo que, paradoxalmente (ou não, afinal não é disso que se trata ter fé?), entusiasmou as pessoas a (querer) fazê-lo].

A dimensão participativa foi fundamental para projectar esta ideia de um esforço (ou investimento) colectivo com vista a um fim e a um encontro simbólicos. O objectivo passava por desenvolver uma prática artística no Bairro da Marinha que pudesse ser significativa (ainda que subjectiva) para as pessoas que vivem (n)o Bairro: ao proporcionar-lhes uma experiência estética, na qual investem tempo e energia e que pudesse fomentar a sua capacidade de transformar, ainda que esta experiência se configure mediante uma representação figurativa ficcional - que não terá em nenhum momento existência real e será até mesmo absurda para além do sentido artístico: o desaparecimento ilusório da emblemática Fábrica Brandão Gomes & C.^a.

Ao longo de todo o processo constatei que, apesar de se referir a uma realidade concreta, profundamente localizada, a metáfora do desaparecimento da

fábrica permitia, de alguma forma, que qualquer pessoa a compreendesse. Embora inverosímil e enigmática, a clareza da ideia terá, porventura, fomentado a sua aceitação e o envolvimento participativo por parte das pessoas que não faziam parte do circuito artístico. Imagens simples permitiam, creio, que fosse possível comunicar o trabalho sem que um discurso teórico ou uma interpretação retórica mais complexos fossem necessários. O potencial e o objectivo estéticos – um vídeo que regista uma nuvem de pó a esbater lentamente a imagem de uma monstruosa edificação, como uma tempestade de pó – funcionaram, suspeito, como uma espécie de caixa de ressonância que terá, porventura, permitido comunicar o projecto sem que este desse origem, de resto, a celeumas por parte das instituições envolvidas.

Foram pedidas duas colaborações específicas: a dos funcionários da manutenção



3. *Haboob*, tempestade de pó na cidade de Khartoum, Sudão, Abril 2007. [Fotografia: Erich A Ball, extraída de: <<http://www.flickr.com/photos/norfolkabroad/481131290/sizes/o/in/set-72157604173489213/>> em: 20/04/2009.]

urbana camarária, que, praticamente na sua totalidade são, afinal, moradores da Marinha (uma forma de a instituição equilibrar os níveis elevados de desemprego), e foi feita uma proposta de colaboração a três grupos de mulheres, moradoras da Marinha, com os quais trabalha a Associação de Desenvolvimento do Concelho de Espinho¹¹, aos quais o projecto foi apresentado¹².

¹¹ A Associação de Desenvolvimento do Concelho de Espinho (ADCE) é uma instituição sem fins lucrativos que presta e desenvolve serviços comunitários e políticas sociais desde 1995.



A 2 de Junho de 2009 a antiga fábrica
Brandão Gomes desaparece.

Os grupos envolvidos fazem parte dos programas especiais de Rendimento Mínimo Garantido/Rendimento Social de Inserção.

¹² O enquadramento institucional destas formas de participação é consciente e premeditado. A Câmara e a ADCE foram consideradas a priori não apenas em função do seu mero potencial papel mediador, mas tendo em consideração que uma parte significativa das famílias do Bairro da Marinha subsiste graças à empregabilidade gerada pela instituição. Estas famílias provêm genericamente de duas facções existentes no Bairro: na sua génese mais remota, são famílias que subsistiram outrora da actividade piscatória, agora praticamente inexistente, e da indústria a ela associada, a conserveira, e famílias de etnia cigana.

4. Patrícia Azevedo Santos, descampado, antiga Fábrica Brandão Gomes, 2009. Documentação do projecto; fotografia digital e dactilografia mecânica sobre papel; 15x21 cm.

Neste contexto, importaria mais, o conhecimento de como o projecto aconteceria, de como a coisa seria feita, e menos o conhecimento de como seria concebida. Não seria a condição do projecto enquanto “arte” que eventualmente traria significado para pessoas que nele pudessem participar [em nenhum momento o projecto teve pretensões ou objectivos pedagógicos]. Faria mais sentido a alteração dos recursos estéticos, disciplinares e académicos, ao ultrapassar as referências codificadas e estritamente artísticas, para que as pessoas envolvidas compreendessem a importância da sua colaboração no acontecer do projecto: no tornar-se possível, tangível, e não propriamente se estariam ou não a participar de um projecto artístico. Não faria sentido conceber um trabalho naquele contexto que não pudesse envolver as pessoas do lugar no seu fazer e/ou acontecer porque, desta forma, apenas para mim o projecto poderia produzir significação. Não pretendo afirmar que tal posicionamento seja menos válido ou legítimo, mas apenas, creio, que a prática manteria porventura uma dimensão hermética e auto-referencial em relação às quais, neste contexto, procurava distanciar-me.



5. Patrícia Azevedo Santos, *Desaparecimento Colectivo*, descampado, antiga fábrica Brandão Gomes, 2 de Junho de 2009. Fotografia digital.

A documentação e os momentos expositivos

Tendo em consideração que o momento expositivo primeiro do trabalho, coincide temporal e espacialmente com o momento em que ele tem lugar, a questão do papel da documentação torna-se premente: se a documentação não existe, de que forma é que o trabalho poderá (re)existir? Nada resta do que aconteceu a 2 de Junho. Não há vestígios da acção porque efémera, *desapareceu*. Serão vários os exemplos na história da performance contemporânea que provarão que é possível reviver uma acção efémera e não apenas através ou com o recurso à documentação, no entanto, neste projecto a documentação desempenha um papel que é fundamental no registo da acção e simultaneamente autónomo dele. A acção não é o ponto de partida e de chegada do trabalho, o trabalho não se esgota na acção, uma vez que, o trabalho, como um todo, é formado por quatro momentos distintos: o projecto (a idealização da acção, a mobilização dos recursos, a proposta de participação a produção); a acção em si mesma (o que aconteceu a 2 de Junho); a documentação ou o registo da acção, enquanto estratégia editorial artística escolhida, e que, por sua

vez, está relacionada com os momentos expositivos (no contexto académico e no Bairro da Marinha de Silvalde).

Outro factor que torna relevante o papel da documentação, é que a ilusão do desaparecimento da fábrica apenas se cumpre nos e através dos dispositivos visuais, artísticos: a fotografia e o vídeo, contornando uma função que seria, à partida, meramente instrumental (refiro-me à necessidade de materializar o trabalho para que possa disseminar-se no meio artístico). Desta forma, os dispositivos de registo cumprem uma dupla função: são os meios pelos quais se documenta a acção, e são também peças em si mesmas, que cumprem o objectivo simbólico e estético de toda a acção; o *desaparecimento da fábrica*.

A documentação será porventura uma forma possível, entre várias estratégias editoriais artísticas, que o trabalho encontra de se materializar no seu todo: como um produto de diferentes fases, distintas e não-hierárquicas entre si, como o resultado de um longo processo de investigação. Portanto, acção e documentação são dois momentos diferentes de um só trabalho: um é mais imediato e tópico, profundamente localizado, o outro é mais distanciado e reflexivo, e poderá disseminar-se para além do que aconteceu no lugar. Um não substitui o outro.

Para terminar deixo uma questão de fundo a considerar, ainda dentro da questão da documentação e da exposição e para a qual, creio, não saber, até hoje, responder de forma conclusiva e plenamente satisfatória: como enunciar o papel colaborativo das pessoas envolvidas?

Co-laboradores

Alexandra Marques, Ana Maganinho, Ana Moleiro, André Guedes, Andreia Silva, Andreia Leite, Ângela Mourão, António Gomes, Carla Maganinho, Carlos Egas, Carmélia Soares, Catarina Pereira, Catea Vitorino, Cátia Oliveira, Clementina Oliveira, Cristiana Duarte, Cristiana Nascimento, Dania Marques, Daniel Almeida, Deisylane Reis, Diogo Sá, Elsa Gavino, Emanuel Silva, Emília Mourão, Fábio Domingues, Fátima Branco, Fernanda Gomes, Guilherme Ngola, Hélder Ferreira, Isabel Carvalho, João Martim, Jorge Oliveira, José Rodrigues, Judite Silva, Liane Araújo, Liliana Leite, Luísa Maia, Luís Paulo, Luís Reis, Marco Mota, Maria da Glória Maia, Maria de Fátima Branco, Maria Elisabete Branco, Maria Eugénia Araújo, Maria Felismina Almeida, Maria Isabel Lima, Maria Marques, Maria Rosete Maia, Maria Salete Maia, Maria Ximenes, Mário Rodrigues, Nádia Marques, Nazaré, Nelson Coelho, Olga Sá, Patrícia Rodrigues, Pedro Pinho, Rosário Fernandes, Ruben Cunha, Sara Pinhal, Sérgio Rocha, Tânia Costa, Teresa Figueiredo, Tiago Fernandes, Tiago Silva, Vanesse Silva, Vânia Sá

6. Patrícia Azevedo Santos, lista de nomes dos co-laboradores, 2009. Dactilografia mecânica sobre papel; 15x21 cm.

Relativamente a esta questão, acredito que será essencialmente no momento em que se virem nas imagens da acção que os participantes poderão sentir-se reconhecidos como participantes activos para que o trabalho tivesse acontecido. As imagens serão um testemunho do seu trabalho. Daí que a exposição do trabalho no Bairro da Marinha de Silvalde (ainda por acontecer) seja um momento fundamental do trabalho, para que os participantes possam experimentar uma aproximação mais contemplativa e reflexiva ao trabalho no qual colaboraram [refiro-me a uma fruição do resultado visual estético do desaparecimento da fábrica através do dispositivo da imagem, menos activa que o momento concreto da participação, tendo embora em consideração que a participação pode proporcionar um tipo de fruição muito particular: a possibilidade de as pessoas vivenciarem algo que o seu quotidiano não lhes proporciona (independentemente de o perceberem ou não como experiência estética)].

Nesta importância atribuída à exposição no Bairro da Marinha de Silvalde, não está em causa um tipo de retribuição, de “dar algo em troca”, nem tão pouco de perceber o que terá mudado na vida das pessoas que participaram na acção; a prática artística procura instaurar o confronto entre o que uma vida é e o que ela *pode ser*; não a transforma, sugere possibilidades de transformação. Trata-se, sim, de perceber a forma como as pessoas se projectam a si próprias no trabalho, e do que este porventura terá significado para elas; será um momento e uma estratégia para perceber a forma como as pessoas se (re)vêem no trabalho que fizeram, no qual decidiram participar. Distinta da exposição no contexto académico e/ou artístico (o mesmo trabalho, duas formas expositivas distintas), a exposição no Bairro faz parte deste processo de trabalho que, até que esta exposição tenha lugar, continua (e quem sabe não continuará) em aberto.

BIBLIOGRAFIA

BISHOP, Claire (2006). “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” in *Artforum_International*, New York, February, nº 6, pp.179-185.

DANTO, Arthur Coleman (1998). “Museums and the Thirsting Millions”. In Danto, Arthur Coleman, *After The End Of Art: Contemporary Art And The Pale Of History*, Princeton: Princeton University Press, pp. 175-192.

FOSTER, Hall (2005). "O Artista como Etnógrafo" (1996), tradução de Nuno Castro. In *Marte*, Lisboa, Março, nº 1, pp. 10-40.

GOMES, Hélder Gomes (2009). "As possibilidades do possível - a ficção como experiência de realização do real". In *VOCA nº 2- Efe de Ficção*, Porto, Junhopp. 15-22.

KESTER, Grant (, 2004). *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.