

# artistic research does #3

“Arte como um ato de amor para com o radical outro” de Anita Seppä parte da afirmação transformadora do poder em se abrir. O outro aparece no centro deste pensamento em termos dos sentidos da partilha, da oferta, da inclusão. *Artistic Research Does #3* apresenta-nos com essas preocupações, partindo do prospeto da possibilidade artística (indissociáveis aqui de afirmações existenciais) de experimentar os limites do existir e relacionar, experiências transformadoras das considerações e figurações em que concebemos e tornamos o outro visível.

O texto de Anita Seppä torna o entendimento da experiência mais complexo, como um espaço onde ontologias teóricas e práticas se encontram (tão bem articuladas por Janneke Wesseling em *Artistic Research Does #2*). Os argumentos de Seppä avançam um entendimento da experiência como um encontro de efeitos e feitos entre e realizados por agentes que não são exclusivamente humanos, a consciência de uma perspectiva sobre experiência pensada além do humano. É este reconhecimento de quem ou o que aciona um encontro, aquilo com o qual o artista se depara. De acordo com Seppä, isto é um caso de mediação feito a partir da impressão afetiva (affect) em que a ordem

(hierarquia) das coisas pode ser reordenada. Esta mediação artística é uma experiência que não procura documentar exaustivamente o outro, mas reconhecê-lo, mesmo que esse se traduza numa impressão de incompreensibilidade, que trivializa o estranhamento, a separação, para com o outro.

A visão estética (da existência) de Seppä implica um repensar das diferentes versões das subjetividades, substituindo separação por variedade. A existência do corpo é a condição para essa mediação da distância entre as partes, mas também o espaço em que o afetivo é a condição mediadora para que um se torne presente e tornar o outro presente. A responsabilidade existencial e estética, a propriedade ético-agente do afeto (*affect*), de ser afetado e afetar de que Seppä nos fala, não deve ser refreada, mas cuidada como uma cerimónia de oferenda.

### Os editores

**Catarina Almeida**

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
nEA/I2ADS

**André Alves**

Valand Academy University Of Gothenburg

# Arte como um Acto de Amor para com o Radical Outro

- A Arte Pós-Humanista de Terike Haapoja

— Anita Seppä



No mundo actual os activistas da investigação em arte precisam de reagir a uma série de mudanças extraordinárias que são, em grande parte, resultado de actividades humanas. Nós, os humanos-animais, criámos um impulso global e constante para o crescimento económico, uma aceleração do estilo de vida, e um consumo imprevisto de combustíveis fósseis (ou seja, subjectividade fóssil) que colocam a nossa geração no topo histórico da compulsão alimentar material. O equilíbrio da terra, tal como a conhecemos hoje, está seriamente ameaçado por um aumento surpreendente de desigualdade económica e de uma diáspora massiva, e por uma crise ecológica que, claramente, não somos capazes de deter. Este processo trouxe consigo uma dolorosa consciência do facto de que estamos a viver no fim dos tempos e, que talvez não haja necessariamente nada à nossa espera no final da história (razão, paraíso, uma sociedade perfeita, etc.).

No meio destas confusas contemplações, muitos artistas investigadores contemporâneos começaram a considerar a arte e o conhecimento estético a partir de ângulos parcialmente novos. Eles já não visam a fabricação de novos laboratórios e expositores para o pensamento Iluminista, branco, elitista, e masculino, mas sim discutir e praticar vários tipos de actividades experimentais de maneiras que prestam homenagem a outros desconhecidos, sejam eles outros seres humanos ou outros animais, espíritos, matéria-negra, árvores, ar, fantasmas históricos, ou o que for.

Também os princípios que motivam as narrativas das ciências humanas se alteraram radicalmente. Epistemologicamente mais multifacetadas, até mesmo confusas, formas de conhecer, de

participar e de apresentar substituíram o carácter positivista e utópico da modernidade que colocou o ‘homem’ e o seu pensamento racional criativo no topo do universo. Como Giorgio Agamben e Gilles Deleuze denotam, a potencialidade inerente a esta nova lógica pode ser aprofundada apenas por uma negação de representar questões e fenómenos que, em si mesmos, escapam à representação (Agamben, 1999). Noutras palavras, definitivamente ainda precisamos de lógica, mas uma que agarre as “mais íntimas profundezas da vida e da morte, sem que nos leve de volta à razão humana” (Deleuze 1997, 82).

As tendências eco-feministas e pós-humanistas em investigação em arte contemporânea são, também, largamente fundamentadas nos pressupostos epistemológicos desta nova lógica. Contra o domínio Cartesiano da natureza, que ao longo de séculos tem associado a natureza com modos de existir “femininos” e “selvagens” incontroláveis (que a razão masculina é suposta dominar e educar), muitos artistas investigadores começaram a reconsiderar a realidade, a arte, a existência e os significados em termos que não mais são definidos pela lógica da dominação (sobre outros, razão sobre a natureza, humano sobre não-humano)<sup>1</sup>. Nas suas perspectivas, os nossos mente-corpos consistem em complexas *assemblages* que misturam não apenas seres humanos com outros seres humanos, mas também com o não-humano<sup>2</sup>.

Esta des-centralização do sujeito humano tem efeitos radicais para a definição de obra de arte. Se à mente-corpo humana é negado o seu estatuto como fonte individual de significados, e passa a ser compreendida, em vez disso, como impressionável, como sensível a coisas e actores não-humanos, o *locus* de significados artísticos acaba por ser, em primeiro lugar, *a afectiva transferência de energia de um local para outro*. Esta noção traz implicações anti-capitalistas e ecológicas, uma vez que se opõe à ideologia estética moderna que vem desde há séculos definindo a obra de arte como um objecto fixo de contemplação humana, ou como um instrumento de troca capitalista: estamos habituados a mercantilizar arte ou, em circunstâncias excepcionais, a libertá-la do domínio da mercantilização. No último caso, no entanto, o valor

1\_Para anteriores discussões ecofeministas sobre este assunto ver, por exemplo, Gaard & Gruen 1993; Shiva 1988.

2\_Como comenta Tarsh Bates no seu texto “HumanTrash Entanglements”, pensa-se que um corpo humano normal seja composto por mais de um trilhão de células, das quais apenas cerca de 10 por cento são animais (ou seja, humanas), algumas das quais mostraram “influenciar profundamente” o metabolismo e fisiologia humana. Como pergunta Donna Haraway: como entendemos a subjectividade e identidade humanas nesta cacofonia se “ser um é sempre *tornar-se com* muitos” [nota de tradução: o original “to be one is always to *become with* many?”] (Bates 2013, 36; Haraway 2008, 4).

3\_Nota de tradução: do original "actants".

de troca cultural excepcional do objecto de arte mantém-se (Bennett 2015, 100).

Neste texto vou considerar as obras de uma artista visual investigadora finlandesa, Terike Haapoja (1974-), no contexto destas questões. Em muitos dos seus trabalhos, Haapoja inclui processos naturais, orgânicos, tais como entropia, morte, inspirar e expirar, nos processos da sua arte. Ao fazer isso, ela produz novas ordens de coisas. Ordens que não mais objectificam a natureza nem o mundo material, mas que apresentam a nossa existência como parte de um todo muito mais amplo, no qual todos os organismos vivos são, acima de tudo, do mesmo valor. Desta forma, a sua epistemologia estética cria espaço para surgirem as vozes dos outros - vozes que nós, enquanto humanos, nunca seremos capazes de compreender plenamente, ou até mesmo de ouvir. Mas que, no entanto, por via da sua mera existência, obrigam a repensar as maneiras como percebemos os objectos de arte, a realidade, o conhecimento, e nós mesmos.

Nas obras de Haapoja a história humana e a realidade natural não são vistas como recreios de conexões humanas indiferenciadas, mas antes mostram-se como complexas *assemblages de actantes*<sup>3</sup> ciadas, mas antes mostram-se como complexas *assemblages de actantes*. Isto é, elas são vistas como fontes de acção que podem ser não-humanas ou humanas. Nestas *assemblages* ambos os *actantes* humanos e não-humanos têm o poder de produzir efeitos e de fazer coisas, alterando, assim, o curso dos acontecimentos históricos e do espaço político. Vista desta forma, a história e a sua formação política ou racional apresentam-se como jogo de forças humanas e não humanas que afectam a constituição do "nós" e da "realidade".

Uma questão interessante que surge a partir destas novas estruturas estéticas do objecto artístico é: poderia esta perspectiva também funcionar como uma base para a compreensão daquilo que conta como amor, ou como um acto de amor. Pois, se levarmos a sério a ideia de que a nossa natureza humana não é apenas baseada nos anseios dos nossos corpos e espíritos individuais, mas consiste

em *assemblages* muito mais complexas que são necessariamente tanto humanas como não-humanas, não é assim que sempre que entramos em relações estimulantes com o outro a que chamamos amor, não estamos também a lidar com aspectos não-humanos da existência, tanto dentro de nós como ao nosso redor?

# Transgredindo o Homem

4\_Nota de tradução:  
do original “agentic”,  
relacionado com *agent*  
e *agency*: “There are no  
fixed agentic roles in  
this game, but only an  
uninterrupted racing for  
a maximum grip”.

Uma das visões mais desafiantes da investigação pós-humanista actual refere-se à percepção de que os nossos corpos não meramente afectam e são afectados, mas que eles próprios *se realizam como ondas de ininterruptas re-constituições* (Kwek 2015; Bennett 2015 e 2010; Bates 2013). Isto exige que repensemos as nossas visões anteriores da subjectividade humana. No jogo do compromisso material, diferentes tipos de unidades - compreendidas como actantes que perduram de maneiras que são bastante indiferentes à divisão entre animado e inanimado ou orgânico e inorgânico – são, por isso, vistos como enfrentando-se e entrelaçando-se uns com os outros. Isto cria-as como assemblages vivas, nas quais uma coisa não humana pode tornar-se uma extensão de um corpo humano, e o contrário (Bennett 2015, 96). Como Lambros Malafouris formula, “não há papéis *agenticos*<sup>4</sup> fixos neste jogo, mas apenas uma corrida ininterrupta para um máximo controlo” (Malafouris 2013, 147).

A noção de que o humano tem relações íntimas com o não-humano leva também a re-conceptualizar algumas considerações pós-estruturalistas e existenciais anteriores sobre a noção do outro. Talvez a alteração mais importante tenha sido a mudança de uma linguagem humana transgressiva e da representação em direcção a modos mais corporais e afectivos de existir e de conhecer, que também prestam homenagem ao não-humano.

Michel Foucault (1926-1984), por exemplo, enfatizou nos seus agora famosos ensaios arqueológicos, “Prefácio à Transgressão”

(1963) e “O que é um autor?” (1969), que o sujeito humano não é um ser fixo, mas algo mais, que prossegue, testando e superando, sem parar em direcção aos seus próprios limites. A promessa ética deste processo reside na possibilidade de descobrir novas maneiras de existir e relacionar-se, e como resultado disso, propiciando uma nova arte e filosofia que “recupera a sua fala e se encontra novamente somente na região marginal que faz fronteira com os seus limites” (Foucault 1999, 78). Como Foucault denota, duas interrogações essenciais surgem dessas noções. Em primeiro lugar, que tipo de linguagem artística pode emergir de tal contumácia do sujeito sabedor ou dominador? E, depois, quem é o artista, ou o filósofo, que vai nestas circunstâncias começar a comunicar? (Ibid.)

Na visão de Foucault, ao substituir o sujeito cognoscente cartesiano pelo sujeito transgressivo que desaparece na linguagem dá à luz um novo filósofo, ciente de que não somos tudo, ciente de que até mesmo o filósofo não pode nunca habitar toda a sua linguagem como um “deus perfeitamente fluente.” (Foucault 1999, 78). Próximo de si, ele reconhece a existência de linguagem que também comunica, mas que ele é incapaz de dominar ou manipular. Uma linguagem que “luta, entra em colapso, e fica em silêncio”. Uma linguagem que talvez ele tenha falado nalguma altura, mas que agora se separou dele, gravitando num espaço progressivamente mais silencioso. (Ibid., 78-79).

Foucault também chama a esta estrutura linguística afectiva de filósofo louco, aquele que não encontra o seu caminho na linguagem e não é o sujeito dominador do seu pensamento e discurso. Ele (ou, talvez melhor, isso<sup>6</sup>) desaparece na comunicação para dar lugar à linguagem filosófica que segue como se através de um labirinto, perdendo-se ao o ponto em que se torna “um vazio absoluto - uma abertura, que é comunicação” (Foucault 1999, 79-80). Novamente, isto não é o fim da filosofia, mas, em vez disso, o fim do filósofo como “a forma soberana e primária da linguagem filosófica” (ibid. 79).

Num espírito muito semelhante, a noção de *hauntology*<sup>7</sup> de Jacques Derrida enfatiza a importância da responsabilidade

<sup>5</sup>\_Tradução para português da citação em inglês no texto original de Anita Seppä.

<sup>6</sup>\_Traduzido do original em inglês “or, possibly better, it”.

<sup>7</sup>\_Nota de tradução: na ausência de unanimidade para um termo em português para que equivala ao conceito de *hauntology* de Jacques Derrida, têm sido utilizados, por exemplo, *assombralogia*, *ontologia da assombração* e *espectrologia*.

humana a respeito do não-cognoscível e não-representável. Nos seus *Espectros de Marx* (1994), Derrida escreve:

Não parece possível ou concebível uma justiça - não vamos dizer lei e mais uma vez não estamos aqui a falar de leis - sem o princípio da alguma *responsabilidade*, para além de todo o presente vivo, dentro daquilo que desmembra o presente vivo, perante os fantasmas daqueles que ainda não nasceram ou que já estão mortos, sejam eles vítimas de guerras, violência política ou de outros tipos, nacionalista, racistas, colonialista, sexista, ou de outros tipos de extermínios, vítimas vda opressão do imperialismo capitalista ou de qualquer outra forma de totalitarismo. Sem esta *não-contemporaneidade consigo próprio do presente vivo*, sem isto que secretamente o perturba, sem esta responsabilidade e este respeito pela justiça em relação àqueles que *não estão lá*, daqueles que já não estão ou não estão ainda *presentes e a viver*, que sentido teria fazer a pergunta "onde?", "amanhã onde?", "para onde?". (Derrida 1994, xviii.)<sup>8</sup>

<sup>8</sup>\_Tradução para português a partir de excerto em inglês no texto original de Anita Seppä.

<sup>9</sup>\_Apesar de o termo em inglês, "Giving" poder designar outros sinónimos optámos por traduzi-lo como "Dádiva".

A nossa responsabilidade para com o desconhecido e o outro não-representável também é fortemente enfatizada já na década de 1940 pelo filósofo existencialista francês Jean-Paul Sartre (1905-1983). Nos seus *Cadernos para uma Moral* (1983), postumamente publicados, que incluem escritos de 1947-1948, Sartre reescreve a noção de sujeito humano ao incluir aspectos da alteridade, e ao substituir o homem-sujeito soberano por uma subjectividade heterogénea e fugaz. Ele relaciona formas éticas de existir com noções de generosidade, auto-sacrifício, dom, amor, e comunicação artística (Sartre 1992, 282-286, 376, 417-418, 507).

Ainda que Sartre nunca se ocupe explicitamente da questão da existência não-humana neste contexto - e pode, portanto, ser criticado por uma perspectiva centrada no homem, tal como Foucault e Derrida - nas suas descrições do outro, ele parece oferecer ferramentas para a discussão das questões que aqui nos interessam: a possibilidade de partilhar empatia e compartilhamento com o outro. Nos seus cadernos de moral e teoria da literatura, Sartre descreve esta relação em termos de cerimónia matriarcal de dádiva<sup>9</sup>.



# Amor enquanto Cerimónia Matriarcal de Dádiva

Num dos seus argumentos mais importantes, Sartre sugere que o 'eu' é sempre já na sua própria origem algo de outro. Isto é, um ser livre cuja identidade ou essência não pode nunca ser fixada a qualquer nome ou fórmula estável. Para prevenir possíveis violações desta liberdade radical, Sartre sugere nos Cadernos para uma Moral que para acalentar a nossa liberdade temos de criar novas formas de relacionamento com os outros. Para Sartre, a liberdade existe "apenas em dar" e "dedica-se a dar" (1992, 282). Esta dádiva deve ser concreta, não abstracta, porque a liberdade é sempre apercebida em situações específicas cujas dificuldades e finitude estamos convidados a compreender. Amar o outro significa, portanto, tentar proteger a frágil existência corporal do outro.

Eu amo se eu crio a finitude contingente do Outro como ser-dentro-do-mundo ao assumir a minha própria finitude subjectiva, como desejando essa finitude subjectiva [...] Através de mim há uma vulnerabilidade do Outro, mas eu desejo essa vulnerabilidade desde que ele a supere e esta tem que estar lá para que ele possa superá-la. [...] Esta vulnerabilidade, esta finitude é o corpo. O corpo para os outros. Desvendar o outro em seu ser-dentro-do-mundo é amá-lo no seu corpo. (Sartre 1992, 501).

Praticar o amor exige que amemos os outros fisicamente; que os acariciemos, que os alimentemos e protejamos. A este respeito, sou uma dádiva: uma mão que se estende para abraçar o outro. Um acto que me torna passivo no mundo de modo a poder estender a minha mão em direcção ao outro para que ele/ela possa transformá-la num corpo para os outros. Como sugere Sartre, eu ofereço esta mão para que "ele a segure como um homem a afogar-se que se apega a um ramo, e assim a percebe como um ramo. Eu livremente me torno uma passividade. A ajuda aqui é paixão, uma encarnação" (Sartre 1992, 285-286).

Quando o outro entra no medium das obras de arte, ele surge na obra como uma liberdade incontável cujos actos não podem ser previstos ou dominados pelo artista. Assim, cada intérprete da obra de arte altera tudo aquilo em que toca, e é sempre ele que realmente termina a obra de arte, a cada vez de forma diferente, acrescentando a complexidade da sua própria existência aos corpos materiais da obra (Sartre 1976, 45; Seppä 1999). Como resultado, os significados da obra de arte estão simultaneamente em todo o lado e em lugar nenhum. Sartre também explica as relações entre o outro, a arte e a generosidade ao dizer que a arte é uma demanda e uma cerimónia de doação de dádiva, e que a própria doação já intermedeia uma metamorfose (Sartre 1992, 141).

Esta generosidade reflecte, em certa medida, a ideia de sucessão matriarcal: a mãe não possui o nome, mas ela é um meio necessário entre o tio e o sobrinho. (Sartre 1976, 55). Devido à capacidade da obra de arte para mediar generosidade entre as liberdades, a obra de arte engajada (engajada ao nosso ser situado e corporal, a prioridade do outro, e as liberdades incompatíveis que participam na construção da obra) também pode ser denominada de cerimónia matriarcal que opera sob a lei da generosidade da mãe.

A noção do outro funciona também para Sartre como um princípio que é maior do que as noções de dialética e de história. Com isto em mente, ele argumenta que é, de facto, a alteridade que funciona como o verdadeiro motor da história. Para Sartre, a ideia de progresso histórico criada pelos filósofos do Iluminismo não é muito mais do que uma ilusão intelectual: ela mata a história por formar sínteses abstractas fora dela (Sartre 1992, 46-48). O princípio racionalizado do desenvolvimento histórico não reconhece sequer o que é excluído: mulheres, crianças, outras nações, outras classes, etc. (ibid. 47).

Aquilo que as obras de arte de Haapoja adicionam a esta lista de subjectividades excluídas da história (que também Foucault, Derrida e muitos outros pós-estruturalistas têm falado) é a noção de alteridade não-humana. Esta problemática é bem patente nos seus dois projectos de arte, *Closed Circuit – Open Duration* (2013) e *The Museum of the History of Cattle* (2013).

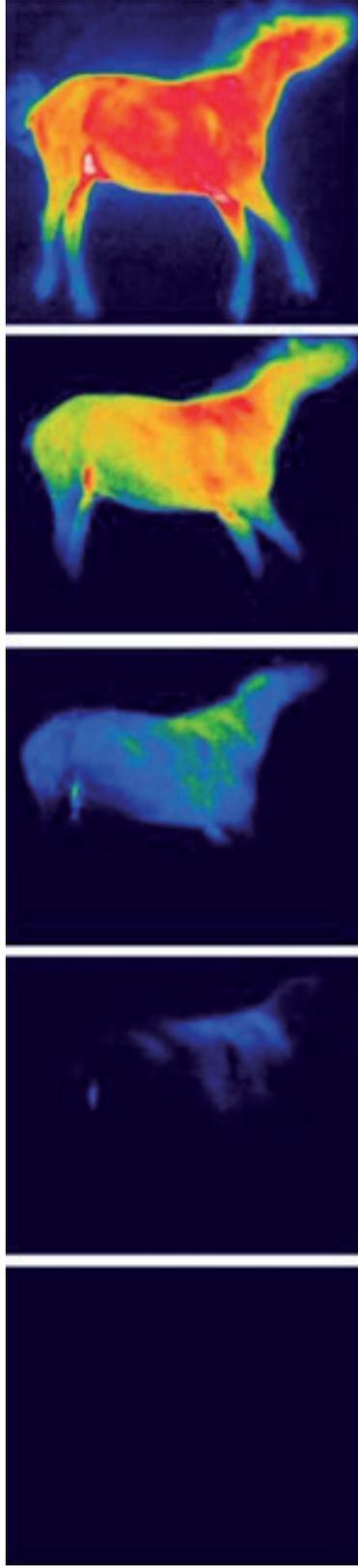
# Closed Circuit – Open Duration

<sup>10</sup> Páginas web de Terike Haapoja: [terikehaapoja.net](http://terikehaapoja.net) e [historyofothers.org](http://historyofothers.org).

Ao discutir a sua exposição individual Closed Circuit – Open Duration, vista no pavilhão Nórdico da Bienal de Veneza em 2013, Terike Haapoja<sup>10</sup> declarou que a motivação mais importante por detrás dos seus trabalhos é questionar a estética e política centradas no humano que têm há muito tempo diferenciado uma criatura imaginativa chamada “homem” do resto do universo. Como formulado por Haapoja:

Eu queria adaptar o edifício a uma espécie de “pavilhão das espécies” e desafiar a abordagem familiarmente centrada no humano e no Estado-nação, e que é frequentemente encontrada no centro das exposições na Bienal. Um ser humano deve ser analisado como um ecossistema e uma parte da natureza, não como um indivíduo. Nós não somos seres separados do resto do ambiente, e nem somos os únicos a comunicar as suas necessidades e a manter contacto uns com os outros. (Haapoja 2013).

Num trabalho chamado *Entropy* (2004), o arrepio da morte do cavalo é visualizado com recurso ao vídeo infravermelho. As áreas mais quentes do corpo são significadas com o vermelho e as mais frias com preto e azul. A prova visual da presença da vida evapora-se gradualmente assim que o calor escapa do corpo do cavalo. Embora o trabalho não esteja a representar-nos, a nós, os animais-humanos, a nossa semelhança com o animal moribundo é demonstrada de forma instigante. Quando o cadáver gradualmente se funde no fundo azul, a imagem transforma-se numa semente de nostalgia - como se nós, os visitantes da galeria, tivéssemos partilhado um momento específico de união, ou de ser-no-mundo com esta criatura viva que nunca conheceríamos verdadeiramente.



Img. 1\_Terike Haapoja  
*Entropy*, 2004. Instalação Vídeo.  
© Terike Haapoja.

<sup>11</sup>\_Traduzido do inglês  
“... enactments of endless  
becoming”.

Img. 2\_Terike Haapoja,  
*Inhale/Exhale*, 2008/2011.  
Técnica mista: vidro, MDF,  
solo, electrónica, som.  
© Terike Haapoja.  
Fotografia da Sandra  
Kantanenz

De um ponto de vista est/ético, a ode visual de Haapoja aos cavalos, gatos, bezerros, cães e pássaros moribundos foi tão eficaz como quaisquer rimas de grandes poetas ao humano amado perdido ou a um amigo querido. Ouvir os ecos destes versos visuais permite-nos cessar, por um breve momento, os entendimentos de animais como meros produtores de carne e, assim, apercebermo-nos da beleza e singularidade da sua existência.

A arte de Haapoja parece ser motivada fortemente por empatia e por amor, e pela sua contrapartida dialéctica, a violência. Ao chamar a atenção para a fragilidade, beleza e singularidade das criaturas vivas, ela convida-nos a cuidar de vários outros não-humanos. Ao participar nos seus trabalhos, vemos noções de sensibilidade e razão de novas maneiras, não mais como princípios abstractos que separam passivo de activo e o homem da natureza, mas como encenações de infinitos tornar-se<sup>11</sup> (desterritorialização) através dos quais nos abrimos à existência dos outros desconhecidos.



Noutro trabalho intitulado *Inhale/Exhale* (2008/2011), Haapoja apresenta solo em decomposição e folhas mortas em três caixas

de vidro transparente em forma de caixão. Esta escultura duracional liga ventiladores automáticos com o processo de decomposição. A produção é medida com sensores e transformada em som. As portas de ventilação em ambos os lados da caixa de vidro actuam como grelhas que regulam o nível de CO<sub>2</sub> dentro da caixa: quando as portas estão abertas e a ventilação está ligada, o nível de CO<sub>2</sub> vai para baixo, e o oposto - quando elas estão fechadas os níveis de CO<sub>2</sub> vão rapidamente para cima. O nível de CO<sub>2</sub> é sonificado e audível como um som de respiração profunda, contínuo, que se amplifica e se silencia. Como resultado, o “caixão” de vidro parece lentamente inalar e expirar impulsionado pela subida e descida do nível de CO<sub>2</sub>.

Visto no contexto ecológico, *Inhale/Exhale* é inspirado pelo conceito biológico de respiração do solo, que se refere ao fluxo de carbono do solo para o ar. Como sabemos, a respiração do solo é um elemento-chave na mudança climática: quando o pergelissolo está a derreter, mais carbono é libertado no ar. Nesta instalação, a obra de arte participa activamente na produção do clima e, ao mesmo tempo, funciona como referência simbólica à crise ecológica actual. A divisão entre objectos de arte e sujeito perceptor torna-se efectivamente turva, e um conjunto de actuantes que transferem energia de um local para outro toma o seu lugar.

# A História dos Outros

Na sua instalação de larga escala *The Museum of the History of Cattle* (2013), primeira parte de um projecto colaborativo artístico e de investigação, maior e em curso, Haapoja e a escritora Laura Gustafsson transgridem a perspectiva centrada no homem, ao brincarem com a ideia de uma história paralela à da humanidade. A exposição inclui exposições, performances, publicações e seminários que imaginam histórias de acordo com outras espécies para além da humana, analisando problemas que surgem de uma visão de mundo antropocêntrica e mostrando como a linguagem, a industrialização e as biotecnologias produzem diferença, opressão e violência sobre outros seres humanos e outros animais.



Img. 3\_Terike Haapoja  
e Laura Gustafsson  
*The Museum of the  
History of Cattle*, 2013  
© Terike Haapoja

Como sugere o título, a exposição serve como museu etnográfico da história de uma das espécies de companhia mais antigas e valiosas da humanidade: o gado. Ao olhar para as maneiras como os seres humanos têm tratado o gado, o duo artístico produz

ligações entre teorias científicas da evolução, tecnologias que lhe são normalmente associadas (criação), e urbanização, para mostrar como os humanos acabaram por perturbar os ecossistemas que os bovinos necessitam para se desenvolver. Além disso, conceitos muito valorizados centrados no homem, como herança, história e tempo, são re-pensados a partir de um ponto de vista duplo do gado: a partir da perspectiva das vacas que foram fortemente controladas por seres humanos, e da perspectiva do gado que não tenha sido subjugado à sistemática dominação humana.

Fig. 4\_ Terike Haapoja and Laura Gustafsson, *The Museum of the History of Cattle*, 2013  
© Terike Haapoja



Ao contar a história a partir da perspectiva do gado, Haapoja e Gustafsson tornam visível a violência do olhar e linguagem objectificadores que as culturas ocidentais têm normalizado em relação aos animais. Movendo-se nas fronteiras entre realidades naturais, o conhecimento científico, a escrita da história e as artes visuais, *The Museum of the History of Cattle* abre perspectivas sobre o espaço ou lugar existencial, onde pontos de vista não-humanos se tornam visíveis ou, pelo menos, imagináveis. Ao representarem diversas formas de violência histórica lado

a lado com a opressão brutal do gado, Haapoja e Gustafsson demonstram de forma eficaz os aspectos destrutivos da civilização humana. Ao mesmo tempo, a questão de futuros alternativos e formas mais solidárias de relacionamento com os outros está intimamente presente nestas obras.

# Como acarinhar o Outro

Pensando em possibilidades de criar relações afectivas com os outros, Brian Massumi remonta aos ideais bergsonianos da intuição e empatia. Como propõe Massumi, a nossa consciência existe sempre num entre. Esta intermediação é multifacetada - e o “entre dois” que a dialética toma como primário (entre eu e tu, ou eu e o outro) é mais uma excepção (Massumi 2014, 36). A “vida”, neste contexto, entende-se como inclusão mútua diferencial, ou seja, como um conjunto, que é ao mesmo tempo a nossa própria imagem e a imagem de tudo o que se relaciona connosco.

A vida espreita na zona de indiscernibilidade do entrecruzamento de diferenças, de qualquer tipo e grau. Em cada pulso de experiência, com cada mistura a ocorrer, emerge uma nova variação sobre a continuidade da vida, abrindo-se ao longo de uma multiplicidade de distinções complicadoras. A evolução da vida é uma variação contínua sobre repetições recorrentes, repetindo a abertura sempre com uma diferença. Devido a este entrecruzamento recorrente de diferenças enredadas, a evolução nunca é linear. (Massumi 2014, 34).

De modo similar, Henri Bergson desenvolveu a ideia de que o que nos torna capazes de conhecer o outro é a nossa capacidade de sentir simpatia. Ele sugere que uma vez que os instintos e a intuição são simpáticos em si mesmos, eles são também modos de pensar. Para citar as palavras de Bergson: “Nós chamamos intuição aqui à simpatia pela qual se é transportado para o interior do objecto, a fim de coincidir com o que lá é único e, consequentemente, inexprimível nele” (Bergson 1998, 176).

É importante salientar que a alteridade que pode gerar simpatia intuitiva em nós, também está condenada a escapar, como Sartre salienta - pois de outro modo a alteridade do outro ficaria destruída. Visto desta forma, amar e acarinhar o outro significa, em primeiro lugar, um trabalho interminável de se ligar, religar e habitar; uma luta contínua para manter um sentido de (amável ou amante) si (territorialização) entre intermináveis auto-alterações (desterritorialização).

Este diálogo incontável ou formação interminável de novas combinações desafia não só a ideia romântica de amor, como também as noções modernista e capitalista da obra de arte. As obras de Haapoja não diferenciam animado e inanimado, humano e não-humano, ou arte e natureza, mas sentem o que é partilhado entre seres vivos e coisas. Nos seus trabalhos, todos estes conjuntos se tornam corpos conativos que podem ser descritos como sendo ocasionalmente apoiantes um do outro. A partir desta perspectiva, os humanos que estão a articular a sua relação com os “objectos de arte” também precisam de admitir novas formas para os seus “eus”: eles precisam de sair das posições de subjectividade (normal ou patológica) e tentar habitar algo do espaço vivido da obra de arte (ver Bennett 2015, 100). Nesta resposta ao que emana das obras de arte, os mente-corpos humanos e não humanos criam incessantemente novos encontros, colocando em primeiro plano novas maneiras de entender a existência de ambas as obras de arte e subjectividades humanas.



# Observações Finais

Na investigação em arte de Terike Haapoja, o nosso *Umwelt* estético e político apresenta-se como uma série interminável de combinações incontroláveis, que são construídas por ecologias de multi-espécies. Seguindo Michel Serres, também poderíamos descrever este ponto de vista como um novo “contrato natural” que irá trazer uma nova conceptualização da nossa relação com os objectos materiais e formas de vida não-humanas (Serres, 1990). Tal como os contratos sociais instruíram as relações humanas, este contrato natural pode produzir estabilidade e reciprocidade nas nossas relações com o planeta que nos dá vida.

Haapoja apoia este contrato natural pela criação de formas mais empáticas e inclusivas de construir sentidos e de existir com vários outros, sejam eles humanos ou não-humanos. Neste sentido, a sua arte cria espaço para antagonismos ainda mais radicais do que, por exemplo, a teoria da “democracia radical” de Chantal Mouffe que limita o seu foco numa visão política centrada no homem, e garante apenas aos seres humanos o estatuto de subjectividades políticas. Este ponto de vista é, também, em muitos aspectos, essencialmente anti-capitalista e politicamente verde, pelo que trabalha para libertar as obras de arte do domínio do mercado e para fortalecer a consciência ecológica dos públicos (ver também Bennett 2010; Bennett 2015, 99-100; e Lerner 2013).

Nas práticas de investigação em arte de Haapoja, também podemos testemunhar a perda de fé na retórica oficial de comemoração do humanismo centrado no homem, capitalismo e modernidade

racionalista (masculina), e uma tentativa de elaborar uma análise criativa de diferentes modalidades para expressar esperança, depressão e crítica política num mundo que continua a ignorar massivamente a existência de vários outros. Embora a soma dessa resistência seja difícil de estimar empiricamente, pode dizer-se que a arte de Haapoja, apresenta uma figuração solta de reacção crítica que circula noutros sistemas (poder do Estado, forças por detrás do racionalismo centrada no homem, capitalismo, e assim por diante), e que funciona como sua crítica.

Tal prática artística não é um mero registo das fases da história. Em vez disso, através de formas poéticas e politicamente transgressivas de expressão e acção, Haapoja convida-nos a reimaginar e a reconfigurar as nossas formas de estar no mundo, e as nossas formas de relacionamento com os outros. Além de que, a sua investigação em arte fornece as condições de possibilidade necessárias para uma crescente consciência política que entende o político como contra-discurso artístico que critica as estruturas de poder do Estado e a ideologia dominante (capitalista/consumidor) e , como algo que fundamenta o nosso ser-em-comum na separação e intimidade do mundo.

## Literatura

- Bates, Tarsh 2013. Human Thrush Entanglements. *Homo Sapiens* as a multi-species ecology. *PAN: Philosophy, Activism, Nature* no. 10, 2013, 36-45
- Bennett, Jane 2010a. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press
- Bennett, Jane 2015b. Encounters with an Art-Thing. *Evental Aesthetics* 3, no. 3, pp. 91-100
- Bergson, Henri 1998. *Creative Evolution*, trad. Arthur Miller. New York: Dover
- Deleuze, Gilles (1997), "Bartleby; or, The Formula," in *Essays Critical and Clinical*, trad. por Daniel W. Smith e Michael W. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press, 68-90
- Derrida, Jacques (1994), Spectres of Marx. *The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Trad. por Peggy Kamuf. Routledge: New York and London
- Foucault, Michel 1999. "A Preface to Transgression" 1963, essay, in James Faubion (ed.) *Michel Foucault. Aesthetics, Method and Epistemology, Vol 2*, trad. por R. Hurley e outros. UK: The Penguin Press
- Gaard, Greta and Gruen, Lori 1993. "Ecofeminism: Toward Global Justice and Planetary Health". *Society and Nature*, 2(1), 1993: 1-35
- Haraway, Donna 2008. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minneapolis Press
- Kwek, Dorothy 2014. "Power and the Multitude: A Spinozist View," *Political Theory*, Publicado online antes da impressão July 9, 2014, doi: 10.1177/0090591714537080), p. 7
- Lerner, Ben 2013. "Damage Control: The Modern Art World's Tyranny of Price." *Harper's Magazine* (Dezembro 2013), 45-54
- Malafouris Lambros 2013. *How Things Shape the Mind*. Cambridge, MA: MIT Press
- Massumi, Brian (2002), *What Animals Teach Us about Politics?* Duke University Press
- Mousse Magazine 2013. "55th Venice Biennale: Terike Haapoja at the Nordic Pavilion". Mousse Magazine. Accessed May 11, 2017. <http://moussomagazine.it/55vb-nordic-pavilion>.
- Sartre, Jean-Paul 1995/1943. *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*, trad. por Hazel E: Barnes. London: Routledge
- Sartre, Jean-Paul 1976. *Mitä kirjallisuus on? (Qu'est-ce que la littérature?)* 1947. Trad. por Pirkko Peltonen e Helvi Nurminen. Helsinki: Otava
- Sartre, Jean-Paul (1947/48) 1992. *Notebooks for an Ethics*. Traduzido por David Pellauer. London: University of Chicago Press.
- Sears, C.L. (2005), "A Dynamic Partnership: Celebrating Our Gut Flora", *Anaerobe*, 11(5)
- Seppä, Anita "Puheen ja ruumiin etiikka Jean-Paul Sartren ja Emmanuel Levinasin ajattelussa". *Tiede ja edistys* 1/1999, 15-34
- Serres, Michel 1990. *The Natural Contract*. Trad. por Elizabeth MacArthur e William Paulson (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995)
- Shiva, Vandana (1988). *Staying alive: women, ecology and development*. London: Zed Books
- Weintraub, K. (12 April 2012), "Microbiome: How Bugs May Be Crucial to Your Health", BBC News online, Website: <http://www.bbc.com/future/story/20120412-the-beasts-inside-you> (Acedido em 18 de Abril de 2013).

## Anita Seppä

### breve biografia

Anita Seppä (n. 1969) é Professora de História da Arte e de Teoria da Arte na *University of the Arts* de Helsínquia (*Academy of Fine Arts*). Previamente Seppä foi Professora Visitante de Investigação em Arte (*Academy of Fine Arts*), Professora de Estudos de Cultura Visual e Vice-Reitora da *University of Arts and Design* de Helsínquia (agora parte da *Aalto University*).

A Professora Seppä doutorou-se em Estética Filosófica na *University of Helsinki*. Actualmente é também Professora Adjunta de Estética (*University of Helsinki*) e de Educação Artística (*University of Jyväskylä*). Seppä tem publicado vários livros, artigos académicos e colecções de artigos, tanto na Finlândia como internacionalmente. Foi comissária da estreia internacional da *University of the Arts* de Helsínquia, o Pavilhão de Investigação em Arte em Veneza em 2015.

## Artistic Research Does #3

**Título** Arte como um Acto de Amor para com o Radical Outro - A Arte Pós-Humanista de Terike Haapoja

**Autor** Anita Seppä

**Data de Publicação** Junho 2017

**Org.** Catarina Almeida & André Alves

**Ed.** NEA / i2ADS Núcleo de Investigação em Educação Artística / Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade; FBAUP Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

**Capa** Luís Sousa Teixeira

**Design Gráfico** Luís Sousa Teixeira

**Impressão de Capa** Joana Paradinha

**Nº. de Exemplares** 50 exemplares

**ISBN** 978-989-99839-0-8

**Depósito Legal** 427876/17



**FCT**  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia



**Ca**leidotrópic**o**