Gabriela Vaz-Pinheiro (ed.)

MODOS DE (CO) EXISTÊNCIA

espaço confinado, condição global, resistência

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

i2ADS.

Modos de (co)existência,
espaço confinado,
condição global,
resistência

Modes of (co)existence,
confined space,
global condition,
resistance

COORDENAÇÃO EDITORIAL:
Gabriela Vaz-Pinheiro

TEXTOS:
Aurora dos Campos
Beatriz Duarte & Inês Moreira
Clarisse Coelho Pinto
Federico L. Silvestre
Gabriela Vaz-Pinheiro
Holga Méndez Fernández
Jorge Marques
Miguel Costa
Miguel Leal

PROJETO DE PESQUISA:
Talitha Gomes Filipe

ENSAIOS VISUAIS:
Ana Vieira de Castro,
Francisco Varela, Inês Moreira
& Patrícia Coelho
Carolina Drahomiro
Rodrigo Paglieri

PROJETOS DE ESTUDANTES MADEP:
Claire Sivier
Cristiana Pascoal
Fernanda Zotovici
Gisela Rebelo de Faria
Juana Bravo
Rayan Merhy
Titos Pelembe
Apartamento4b

TRADUÇÃO E REVISÃO:
Panorama Nómada

ASSISTÊNCIA À REVISÃO:
Giovanna Silva Pereira

DESIGN:
M. Granja

© i2ADS, FBAUP, 2023

FBAUP / i2ADS
Av. de Rodrigues de Freitas, 265
4049-021 Porto / Portugal

IMPRESSÃO E ACABAMENTO:
Sersilito

ISBN 978-989-9049-48-2
DEPÓSITO LEGAL

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

i2ADS.
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE, DESIGN E SOCIEDADE

MADEP
Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público

A publicação segue o A.O. de 1990, no entanto, optou-se por manter a língua portuguesa na grafia anterior nos textos de Gabriela Vaz-Pinheiro (incluindo o Editorial), Miguel Leal e Miguel Costa, e português do Brasil nos textos de Aurora dos Campos, Talitha Gomes Filipe e Rodrigo Paglieri — bem como a língua espanhola na forma como aparece nos respetivos textos originais de Federico L. Silvestre e Holga Méndez Fernández.

Ana Vieira de Castro

Fotógrafa, curadora e produtora, possui licenciatura em Artes Visuais e Fotografia (ESAP), e pós-graduação em Estudos de Arte — Estudos Museológicos e Curadoriais (FBAUP). Em 2018 e 2019 trabalhou em direção de fotografia e produção nos Encontros da Imagem — Festival Internacional de Fotografia e Artes Visuais e ensinou Técnicas de Revelação e Impressão de Fotografia. Finalista do prémio *Descubrimientos Portfolio Reviews* no Photo España. Curadora e produtora de exposições, como Porto Photo Fest. Fez criação de conteúdo digital para a Galeria Nuno Centeno. Em 2020 lançou o projeto *Memories Lost in Time and Space* e foi selecionada para uma exibição do seu último projeto no Auckland Festival of Photography e no Photo Israel Festival

Aurora dos Campos

Cenógrafa e artista-investigadora. Doutoranda no Programa de Artes Plásticas (FBAUP) com Bolsa de Investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público (FBAUP). Licenciatura em Cenografia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Investigadora integrada não doutorada no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS), membro da Direcção da Associação Portuguesa de Cenografia (APCEN). Integra o grupo de teatro Foguetes Maravilha. Trabalha entre Brasil e Portugal. Possui importantes prémios de Artes Cénicas do Brasil. Desenvolve também projectos artísticos em espaços urbanos e a partir de situações quotidianas.

Beatriz Duarte

Investigadora a desenvolver o projeto de doutoramento em Educação Artística (FBAUP) intitulada "Heranças Contemporâneas Ressignificadas: estratégias de curadoria situada e mediação artística de fragmentos de passados recentes" com apoio da Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT). Mestre em Estudos da Arte — Curadoria e Museologia (FBAUP) e graduada em Arquitetura e Urbanismo (Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais). Integrou o cluster *Curating the Contemporary: on Architectures, Territories and Networks* entre 2019–21 e tem interesse pelas novas metodologias e linguagens das práticas artístico-espaciais na ampliação das possibilidades de mediação e curadoria entre as heranças contemporâneas, os assentamentos humanos e as comunidades locais.

Carolina Drahomiro

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Pernambuco. Artista integrante do Coletivo Saúva, onde realiza práticas multidisciplinares no campo das artes visuais, nomeadamente nas esferas do desenho, do vídeo e da fotografia, de forma a integrar conhecimentos com a comunidade local de Sairé, cidade no agreste pernambucano, onde atualmente se situa. Mestre em Arte e Design para o Espaço Público (FBAUP) com o trabalho intitulado "*I'm Not Site-Specific*: Manifestações da Pós-Memória nas Práticas Artísticas". Possui formações paralelas de Design de Mobiliário para Fabricação Digital (Escola São Paulo) e Curso Livre Imagem-Espaço, Cinema e Direção de Arte (Escola da Cidade, São Paulo). Esteve nas residências artísticas *Grão*, na região de Aveiro, e *A Salto*, na cidade de Elvas.

Clarisse Coelho Pinto

Licenciada em Design Gráfico pela University of Houston, EUA, e Mestre de Arte e Design para Espaço Público (FBAUP). Sua contínua pesquisa em ontologia na arte contemporânea se desdobra de forma transdisciplinar focada em questões do corpo, do meio, e da comunicação. Integra o núcleo do *Túnel Espaço Cultural* como artista residente, designer da casa, e na direção artística e curadoria do programa em artes visuais. Também integrante fundador do *Coletivo Tento na Língua* que explora experimentação horizontal focada no corpo, identidade, e inter-relação, tanto em modo investigativo-artístico quanto em seu projeto editorial.

Federico L. Silvestre

Profesor Titular en la Universidad de Santiago de Compostela (USC) en la que imparte clases de Estética y Teoría del Arte. La naturaleza liminal e interdisciplinar de su investigación sobre el paisaje se pone de manifiesto en sus participaciones en congresos y seminarios internacionales y en libros como: *Micrologías* (2012), *Los pájaros y el fantasma* (2013) y *Culos inquietos infinitos asientos* (2018). Ha desarrollado una larga carrera como editor con ediciones críticas de las obras de grandes expertos en temas de paisaje como: Raffaele Milani, Jean-Marc Besse o Gilles A. Tiberghien, y con la edición de libros como *El arte de pasear* de K.G. Schelle, o *El posanarquismo explicado a mi abuela* de M. Onfray. Actualmente prepara la edición de los textos completos de arquitectura, psicogeografía y urbanismo de Guy Debord para Ediciones Asimétricas. Coordinador de los Proyectos Yucunet (H2020, EACEA–UE) y Deparq (MICINN—Gobierno de España).

Francisco Varela

Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), Máster em "La gran Escala" pela Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), Mestre em Construção de Edifícios pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (FEUP) e Mestre em Estudos de Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Frequenta o Curso de Doutoramento em Artes Plásticas (FBAUP). Desenvolve atividade curatorial desde 2018 com exposições, instalações, vídeo, atividades performativas e a criação de livros-objeto/livros de artista. Representado na National Art Library do Victoria and Albert Museum e na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. A sua prática caracteriza-se fundamentalmente por uma reflexão pessoal sobre a noção de território, através da realização de objetos de matriz fotográfica, de escrita ensaística e de atividade curatorial.

Gabriela Vaz-Pinheiro

Docente na Faculdade de Belas Artes, onde dirige o Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público desde 2007. Possui Doutoramento por Projeto e o Mestrado Theory and Practice of Public Art & Design ambos com o Chelsea College of Art & Design, Londres; licenciada em Escultura (FBAUP), participa frequentemente em Seminários de natureza interdisciplinar em Portugal e estrangeiro, bem como publica regularmente textos críticos em revistas de arte e investigação artística, possuindo múltiplos livros e catálogos editados sob o nome editorial Gabriela Vaz-Pinheiro. Tem ainda actividade regular como artista e curadora, tendo trabalhado tanto com colecções institucionais como em contextos alternativos.

Holga Méndez

Artista, Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, profesora del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza y, actualmente, investigadora externa en el Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS–FBAUP), donde está desarrollando el proyecto *Península. Cartografías de la distancia*, gracias a una Ayuda para la Recualificación del Profesorado Universitario Español (2022–2024). Su investigación artística se hace eco de sus propios desplazamientos — vive y trabaja entre Porto, Pontevedra y Teruel —, estos cambios de residencia peninsulares evidencian las distancias y los límites como espacios abiertos y elásticos, una geografía sensible donde repensar y reactivar relaciones e intercambios, donde cultura y cultivo inventan una cartografía viva interespecies.

Inês Moreira

Investigadora Principal em Artes Visuais no Lab2PT da Universidade do Minho. Pós-Doutoramento em História da Arte na Universidade Nova de Lisboa (com apoio FCT) onde criou o Cluster de investigação interdisciplinar *Curating the Contemporary: on Architectures, Territories and Networks*, activo entre 2018–21 reunindo investigadores de diversas áreas e países. Activa em Redes Europeias, tanto culturais como de investigação. Doutora em *Curatorial/Knowledge* (University of London), Mestre em Cultura Urbana (Universitat Politécnica da Catalunya/CCCB) e Arquitecta (FAUP). Professora Auxiliar Convidada na FBAUP (2014–22) e Assistente Convidada na FLUP (2007–2010). Curadora, editora e programadora de eventos culturais e exposições como as bienais de Bordéus e de Gdansk, Guimarães 2012, entre outros projectos de interface entre arte e arquitetura. + inesmoreira.org

Jorge Marques

Artista e Professor Auxiliar do Departamento de Desenho da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Doutorado em Arte e Design, Desenho (FBAUP) com o tema "O processo como circunstância do desenho, Contribuições para o estudo de modelos experimentais de processo", e membro colaborador do I2ADS. Enquanto docente e investigador do Departamento de Desenho da FBAUP, tem-se debruçado sobre o entendimento das questões implicadas nos processos e como estes se podem tornar um meio viável do pensamento e conceção do desenho. Como artista tem vindo a explorar a ideia de limite na definição de processos convencionalmente associados à pintura, desenho e fotografia.

Miguel Costa

Artista/arquiteto e Professor Auxiliar Convidado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Doutorado em Arquitectura Paisagista e Ecologia Urbana (2018, ISA-UL) e Mestre em Arte e Design para o Espaço Público (2011, FBAUP). Investigador integrado no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS). Trabalha individualmente ou em colaboração sob o nome de micro atelier de arquitectura e arte [maarqa] e tem vindo a desenvolver um trabalho de investigação artística sobre a relação entre a botânica colonial e as paisagens dos lugares quotidianos — espaços urbanos abandonados, desvalorizados ou não utilizados. Tem dividido a sua actividade profissional entre pequenas intervenções e processos de mapeamento sobre a paisagem urbana, a investigação artística e o ensino.

Miguel Leal

Artista Plástico. Vive e trabalha a maior parte do tempo no Porto. O seu trabalho oscila entre diferentes formatos e suportes. Estudou Belas Artes, Pintura, História da Arte, Filosofia e Comunicação e Linguagem. Professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) e membro integrado no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS).
+ www.ml.virose.pt

Patrícia Coelho

Arquiteta, curadora e investigadora independente. Mestre em Arquitetura pelo Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra e Mestre em Estudos de Arte — Estudos Museológicos e Curadoriais pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Investiga sobre o cruzamento disciplinar entre o campo expandido da arquitetura, curadoria e práticas artísticas experimentais. Co-fundadora e curadora de *ÔILHA*, um projeto curatorial independente que explora micropráticas espaciais e artísticas num diálogo direto com a comunidade local. Atualmente integra a equipa da Galeria Municipal do Porto.

Rodrigo Paglieri

Nasceu em Santiago do Chile, viveu e trabalhou no Brasil de 1988 a 2018 e desde setembro de 2019 reside em Porto/Portugal. Professor Auxiliar Convidado no curso de Artes Visuais da Escola de Arquitetura da Universidade do Minho (EAUM), onde também atua como investigador colaborador do Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT). Doutor em Artes Visuais (2019) pelo Programa de Pós-Graduaçã o da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ). Entre 2018 e 2019 residiu em Barcelona onde desenvolveu sua pesquisa na Universitat de Barcelona (UB) com bolsa do PDSE da Capes. Tem desenvolvido seu trabalho em duas direçõ es básicas: uma para fruiçã o em galeria com produçã o de objetos acionados por mecanismos e video-instalações, e outra de intervençã o urbana, voltada para espaços públicos.

Talitha Gomes Filipe

Arquiteta pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAUnB), Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público (FBAUP) com a investigação "Entre Corpo e Cidade: Conexões na Espacialidade no Âmbito Multissensorial" e bacharelado em Artes Plásticas também pela Universidade de Brasília (IDA-UnB). Trabalha como arquiteta de forma individual e no campo das artes tem interesse pela temática do espaço e das questões sensoriais.

Diplomados MADEP 2019–2021

Claire Sivier

Investigadora negra-britânica, produtora cultural. Como artista, interessa-se pelas interseções da negritude, feminismo, experiência queer, ecologia, rituais, desaprendizagem e afrofuturismo. Em 2021 fundou o grupo *Caminhada de Mulheres Negras*.

Cristiana Pascoal

Designer de Interiores e desenvolveu investigação sobre as ideias de subjetividade e do Espaço-Entre. Tem expandido o seu trabalho para o desenho de cenografia e experiência de espaços, guiada pela procura do equilíbrio entre a inovação e a humanização dos ambientes.

Fernanda Zotovici

Arquiteta, ilustradora e artista visual colaborou em diversos ateliers produzindo instalações urbanas, instalações audiovisuais e cenografia. Graduada pela Universidade Presbiteriana Mackenzie em São Paulo (Brasil, 2016) com parte dos estudos feitos em Syracuse University (New York, 2014). Sua prática acadêmica e profissional foca-se em métodos participativos e de co-criação, utilizando o estudo da performance como ferramenta crítico-analítica para identificar, investigar e re-descobrir gestos cotidianos dos habitantes da cidade. Pesquisadora visual no *tialt — there is an alternative*, organização que desenvolve pesquisa e ferramentas inclusivas, criativas e colaborativas para explorar a condição humana. Fundadora do Estúdio Memoa.

Gisela Rebelo de Faria

Graduada em Arquitetura.
Os seus interesses artísticos e de investigação localizam-se nos cruzamentos disciplinares entre a Filosofia da Cidade e os Estudos Urbanos, experimentando em contexto urbano uma interferência performativa (estética e discursiva) que procura transformar o espaço de uso público num espaço público efetivo — o lugar comum. Co-fundadora da Cooperativa Limina. Investigadora doutoranda com bolsa pela FCT no Grupo de Investigação em Filosofia e Espaço Público, IF-FLUP Faculdade de Letras, UP.

Juana Bravo

Artista, apicultora e pesquisadora independente que explora a omnipresença do pensamento científico a-histórico e o seu efeito na paisagem, personalidade e linguagem íntima.

Rayan Merhy

Nascida em Boa Vista, Brasil, mudou-se para o Líbano ainda adolescente, tendo que aprender um novo idioma e adaptar-se a uma nova cultura. Essas experiências culturais viriam a informar o seu trabalho sobre como as nossas experiências culturais nos formam, e formam os espaços, através de uma ferramenta específica: comida. Estudar o espaço público durante a pandemia inspirou-a a usar a cozinha como atelier. O seu trabalho usa fotografia, narrativa, culinária, instalação, performance e pintura. Atualmente integra Food & Art Alternative M.A. (The GRAM OUNCE, 2023) e trabalha no atelier para prática multidisciplinar StudioMezza (2023).

Titos Pelembe

Doutorando em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Frequenta o curso de pós-graduação em Design de Tecnologia para Saúde (FBAUP). É curador e investigador no Maputo Street e Polana Urban Creative Space. Co-autor do livro *Maputo Street Art* (2022).

Apartamento4b

Coletivo de artistas idealizado por Claire Sivier, Fernanda Zotovici, Izabel Barboni e Rayan Merhy — artistas brasileiras e inglesas residentes em Portugal. Através da experimentação artística, as artistas procuram explorar temas relacionados com a arte e as mulheres no espaço público, a par da performance, instalação, memórias colectivas e individuais, derivas e comida. Colaboraram com o Festival Feminista do Porto em 2019 com um conjunto de *workshops* com curadoria das artistas.

Gabriela Vaz-Pinheiro (ed.)

MODOS DE (CO) EXISTÊNCIA

espaço confinado, condição global, resistência

11 **Editorial**
Gabriela Vaz-Pinheiro

16 **Quotidiano / Cotidiano**
Aurora dos Campos

32 **(Re)construir a atenção: o mundo como uma fotografia de arquitetura**
Jorge Marques

40 **Error y coexistencia: notas para una teoría de la concreación**
Federico L. Silvestre

58 **Práticas espaciais como preservação experimental: entre o invisível e o ecológico**
Beatriz Duarte & Inês Moreira

80 **Dispersão Pós-Digital**
Clarisse Coelho Pinto

92 **Entre Corpo e Cidade: arquitetura incompleta e experiência multisensorial**
Talitha Gomes Filipe
(Projeto de pesquisa)

104 **América**
Carolina Drahomiro
(Ensaio visual)

112 **Acordar do outro lado: da experiência da suspensão à reconfiguração das coreografias do quotidiano**
Gabriela Vaz-Pinheiro

128 **Bird's-eye, o silêncio dos pássaros**
Miguel Leal

154 **Ensayo para una ecología de la resistencia poética**
Holga Méndez Fernández

164 **Entre plantas daninhas: observações e experimentações sobre uma condição *menor* de paisagem**
Miguel Costa

190 **Mapping Invisibility: a possibilidade de ver, na impossibilidade de estar**
Ana Vieira de Castro, Francisco Varela, Inês Moreira & Patrícia Coelho
(Ensaio visual)

196 **Seleção de projetos de estudantes**
Claire Sivier
Cristiana Pascoal
Fernanda Zotovici
Gisela Rebelo de Faria
Juana Bravo
Rayan Merhy
Titos Pelembe
Apartamento4b

220 **Território Sustenido (paisagem)**
Rodrigo Paglieri
(Ensaio visual)

Editorial

A publicação pretende avançar a noção de "modos de existência" de Bruno Latour para reflectir sobre possíveis 'modos de (co)existência' perante a consciência de que, nas condições vivenciais recentes, a noção de resistência se intensificou. Este conjunto de textos e ensaios visuais surge, assim, como forma de congregar diversas posições e formas de encarar a ideia de resistência através de noções de co-criação, reconfiguração espacial, poéticas do quotidiano ou a fragilidade de uma múltipla condição ecológica. Num ano em que o espaço público como o conhecíamos se alterou, em todas as frentes, da psicogeografia dos nossos quotidianos aos modos de trabalho, a noção de uma condição de globalidade *versus* consciência do contexto imediato mudou radicalmente. Ao mesmo tempo, o trabalho que os estudantes do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto realizavam naquele período foi profundamente afectado pelo confinamento e pelas alterações do acesso a pessoas, instituições e lugares, imprescindíveis para a realização dos projectos em curso. Não tendo havido exposição de finalistas para o conjunto de estudantes que finalizavam o Ciclo de Estudos e tendo-se afigurado necessário reflectir sobre modos e vivências, do pensamento às práticas artísticas, na perspectiva da afectação por aquelas condições sociais e pela sua ultrapassagem, a ideia de realizar um livro surgiu como forma de concretizar ambas as frentes.

Com contributos de investigadores tanto integrados como colaboradores do i2ADS — Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, bem como de outras instituições internacionais, a publicação integra diversos olhares que actualizam a reflexão para uma ontologia da experiência pós-pandémica e dos seus modos de resistência. A edição possui ainda contributos de estudantes de doutoramento bem como de antigos estudantes de mestrado, articulando a investigação entre diferentes níveis de estudo pós-graduado e gerando

oportunidade de prosseguimento de investigação e de produção de conhecimento para os estudantes daqueles níveis. Face à diversidade de vozes, e embora no geral se tenha optado por seguir o Acordo Ortográfico de 1990, a língua portuguesa na grafia anterior àquele acordo foi mantida neste Editorial e no meu texto "Acordar do outro lado: da experiência da suspensão à reconfiguração das coreografias do quotidiano", bem como nos textos de Miguel Costa "Entre plantas daninhas: observações e experimentações sobre uma condição *menor* de paisagem" e de Miguel Leal "*Bird's-eye*, o silêncio dos pássaros". O texto de Aurora dos Campos "Quotidiano / Cotidiano" e a descrição de projeto de Talitha Gomes Filipe "Entre Corpo e cidade: arquitectura incompleta e experiência multissensorial" aparecem em português do Brasil, tendo sido mantida a língua espanhola na forma como aparece nos respectivos textos originais de Federico L. Silvestre "*Error y coexistencia: notas para una teoría de la concreación*" e de Holga Méndez Fernández "*Ensayo para una ecología de la resistencia poética*". Todos os textos figuram também em Inglês.

A publicação pretende promover uma reflexão que importa a outras áreas da sociedade para além da academia onde é gerada, debatendo as mútuas influências entre situações sociais, a prática artística e o pensamento crítico.

As descrições intimistas de Aurora dos Campos transportam-nos para as sensações e ambiente vividos em confinamento. A sua posição *entre* — entre línguas como expressa o seu título "Quotidiano / Cotidiano", entre muros, entre países e continentes — atravessa memórias pessoais e situações familiares domésticas e coloca-nos perante a nossa própria consciência vivencial numa reconstrução que importa recolocar criticamente conforme os momentos vividos na pandemia se vão afastando no tempo. Jorge Marques em "(Re) construir a atenção, o mundo como uma fotografia de arquitetura", reconstrói de forma sugestiva as imagens dos lugares que de repente apenas podemos ver na mediação de ecrãs, olhados numa espécie de fascínio temeroso. Para os estudantes, o trabalho de análise espacial, que Jorge Marques com

eles desenvolve habitualmente, passa para uma dimensão projectiva em vez de imersiva. Interrogamo-nos sobre o que esta passagem faz à nossa noção de pertença aos espaços que habitamos em conjunto. Que colectivo se desdobra de uma vivência fraccionada por dispositivos de mediação? O que fazer com a poética assustadora de um espaço esvaziado das coreografias do corpo? Como lidar com a separação entre a observação e a experiência dos lugares?

Federico L. Silvestre em "*Error y coexistencia: notas para una teoría de la concreación*" propõe uma reflexão entre o especulativo-filosófico e o errante-poético que nos leve a pensar a ideia de co-criação (*concreación*), propondo a necessidade de ultrapassar uma noção de "comunidade inoperativa" ou "multiplicidades disjuntivas" para chegar a uma outra filosofia da criação. No texto "Práticas espaciais como preservação experimental: entre o visível e o ecológico", Beatriz Duarte e Inês Moreira apresentam uma abordagem à cultura material do ponto de vista de um entendimento da própria ideia de *heritage* no seu conflito crítico com a ideia de preservação como é operada tradicionalmente, propondo formas de reavaliar e ressignificar o resíduo e consequentemente o passado que nele se inscreve, visível ou invisivelmente. Em "Dispersão pós-digital" Clarisse Coelho Pinto procura caracterizar aquilo a que chama uma indiferença à temporalidade da forma como acedemos a conteúdos e integramos o nosso contexto na experiência de comunicação actual. Clarisse Coelho Pinto coloca a dispersão ontológica como uma inevitabilidade da condição corpórea que nos divide e, principalmente, nos devolve sempre ao ponto de onde partimos para aceder à comunicação, como uma reverberação inescapável. O meu próprio texto "Acordar do outro lado: da experiência da suspensão à reconfiguração das coreografias do quotidiano" pretende especular sobre uma aproximação à ideia de reconfiguração da experiência estética à luz das alterações de espacialidade das condições do quotidiano e o seu impacto nos modos de produção da prática artística. Miguel Leal em "*Bird's-eye*, o silêncio dos pássaros" propõe uma reflexão, sugestivamente apoiada por

imagens aéreas, sobre a forma como a condição pandémica, através do reverso da mobilidade sobre os seus dispositivos primordiais — aviões ou cargueiros — revelou as armadilhas da verticalidade do olhar que se globaliza. O texto de Holga Méndez Fernández, "*Ensayo para una ecología de la resistencia poética*", oferece uma espécie de respiração através da procura de definir a palavra resistência. Apanhada entre duas línguas — português e espanhol — a narrativa opera numa estrutura poética solta, pontuada por referências filosóficas e consciência política. "Entre plantas daninhas: observações e experimentações sobre uma condição *menor* de paisagem" é o título do texto de Miguel Costa para quem a resiliência das plantas espontâneas revela, no período pandémico, uma espécie de libertação da dominação humana que uma urbanidade de controlo exerce sobre o mundo vegetal fora do planeamento paisagístico. O seu texto propõe uma história destas plantas entre odiadas ou desejadas, e movimentadas pelo planeta ao longo do tempo.

A publicação apresenta um projecto de pesquisa "Entre Corpo e cidade: arquitetura incompleta e experiência multisensorial" realizado por Talitha Gomes Filipe no âmbito do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público. É uma tentativa de analisar o espaço público através das suas invisibilidades numa transposição metodológica experimental de procedimentos típicos das ciências da biologia para visualizações espaciais, comentando ao mesmo tempo sobre a hierarquia estruturante de políticas urbanísticas impositivas.

Os ensaios visuais apresentam abordagens conceptuais às problemáticas centrais à proposta editorial a saber: a nossa condição de sujeitos a vigilância expressa pelo próprio conceito de panóptico no ensaio visual colectivo "*Mapping Invisibility*: a possibilidade de ver, na impossibilidade de estar"; a conexão entre o geográfico/político e o pessoal operada pelo deslocamento entre continentes — Europa/América no ensaio visual "América" de Carolina Drahomiro; através de uma visualização do mundo sob uma crise sanitária em "Território Sustenido (paisagem)" de Rodrigo Paglieri procura a

passagem da *possibilidade do encontro* a uma ideia de *paisagem crítica contemporânea*. Na selecção de projectos de estudantes pretendeu-se trazer para a publicação trabalhos que, não sendo representativos do que foi produzido naquele ano lectivo, assinalam pesquisas conscientes de uma posição no mundo — e um mundo subitamente fragilizado por uma ameaça inicialmente desconhecida — traduzida por diversos meios artísticos e procedimentos experimentais.

Esta publicação aparece em sequência de ajustamentos implícitos às condições em que o espaço público passou a ser vivido durante e após os períodos de confinamento, ajustamentos que justificam as reflexões que a própria produção de um livro instigou.

Após os ajustamentos que implicaram uma transição para telepresença, este livro pretende resgatar a fisicalidade da página impressa, a sua disseminação física fará, quem sabe, parte do resgate do tacto, da presença, da experiência de uma respiração conjunta, que a nossa consciência pós-pandémica haverá de restaurar com o tempo.

⁂

Quotidiano / Cotidiano

Aurora dos Campos

Madrugada

Passava da meia noite. A noite parecia prometer liberdades. Pequenas liberdades que poderiam fazer do dia seguinte um suplício. Ler, ouvir música, desenhar, escrever, poderia quase tudo. Mas não sem um custo. Foi assim que começou, foi assim que comecei.

Passavam nove minutos da meia noite, já tinha massageado a escápula esquerda com arnica e escrevi as primeiras palavras. As letras surgiram sem prometer muita coisa. A luz do computador parecia assoviar ao pé do ouvido: insônia... Insônia... Siga escrevendo que ela chegará. As palavras continuarão a se inscrever em sua mente. Insônia...

Mas pode valer a pena. Será?

Acendo uma luz para equilibrar a luminosidade do ecrã. Ouço barulhos da noite. Grupos passam embriagados (estranho para um estado de calamidade). Mas lá estão. Uma menina ri, um copo cai e parece não quebrar, carregam coisas numa sacola, uma festa ao longe. Como se nada tivesse mudado. Como se a cidade e a vida fossem ainda as mesmas.

Decido voltar-me para "ela". Ela que poderia ser eu.

É noite e ela pode ser quase qualquer coisa; em casa, para si. Sempre que começa a escrever, passa simultaneamente a escutar melhor, se conecta com os sons e as coisas. A porta entreaberta e os ruídos do seu prédio de três andares. Mora no último, mas não sabe se por ecos ou fantasmas sempre escuta passos num suposto piso superior. (Anota na mente que irá perguntar para ele, amanhã, se também os escuta. Anota de novo na mente, pois acha que vai esquecer-se de lembrar). Volta pra si e espera. Espera que algo aconteça, que indique como continuar.

Parágrafo.

Passaram-se 27 minutos, ela nem tem a certeza se isso é relevante, segue no fluxo. Amanhã pode ser que sua cabeça exploda ao longo do dia. Fazendo o dia mais extenso do que já costuma ser nas primaveras do hemisfério Norte. Pensar nisso lhe traz certa angústia. Lembra-se que antes de ter filhos

os dias eram mais administráveis. Dormir mais tarde poderia significar também acordar mais tarde.

Nesse momento ela seguiu escrevendo e pensando, num estado daqueles de semi-delírio. Talvez seja exagerada a ideia de delírio aqui. Mas um estado quase-criativo em que no dia seguinte pensamos: era cansaço.

Mergulhar na casa

Dois meses atrás não tinham a noção de como seria, apenas mergulharam no interior de suas casas e descobriram um novo dia-a-dia.

Dia 1: você não imagina! / Dia 2: que momento é esse? / Dia 3: tentamos de outra forma... / Dia 4: luto coletivo / Dia 5: (triste) / Dia 6: ela faz o almoço e ele o jantar / Dia 7: não escreveu nada / Dia 8: uma tosse estranha / Dia 9: as fronteiras do país se fecharam / Dia 10: parou de ler as notícias antes de dormir / Dia 11: conversou *on-line* com as amigas / Dia 12: apesar de longe, sente-se perto da família / Dia 13: paciência consigo mesma / Dia 14: e essa tosse que não passa? / Dia 15: levou o filho ao pediatra / Dia 16: sentiu falta de ar / Dia 17: sintomas preocupantes / Dia 18: é melhor não ir ao hospital / Ainda dia 18: passou horas na linha de emergência / Dia 19: centro de saúde / Dia 20: recomendaram que ficassem em casa / Dia 21 / Dia 22 / Dia 23: parece que melhoraram / Dia 24: meditar, alimentar-se bem / Dia 25: ir e vir pela casa como se estivessem atravessando a cidade / Dia 26: (brincaram todos os dias) / Dia 27: até cansaram / Dia 28: a criança aos três anos está no auge da energia humana / Dia 29/ Dia 30: quase se acostumaram / Dias e mais dias: céu azul / Chuva / Calor / Frio / Vento / A porta da varanda quase caiu / Tiraram a porta / Nem querem mais sair / Precisam inventar maneiras de ganhar dinheiro / Uma semana sem porta / O remédio para dormir está quase a acabar / Ainda bem que não é inverno / Precisam racionar o frango / A luz / A água / ...

Calma, está ficando um pouco desesperador e na verdade não foi bem assim, não foi só assim.

E o que aconteceu? O que vai acontecer?

Desvio I

O filósofo francês Gaston Bachelard[1] nota que, para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, *a casa* é um ser privilegiado; desde que consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos seus valores num valor fundamental. Para pensar *a casa* seria preciso antes superar problemas de descrição e procurar atingir a virtude primária à função original do habitar.

Enquanto o geógrafo ou o etnógrafo descreveriam tipos de habitação com variadas especificidades culturais, segundo Bachelard, o fenomenólogo procurará concentrar-se na casa analisando as razões pelas quais traz conforto (ou não) para o sujeito.

O autor menciona que todos os abrigos e refúgios têm valores oníricos e que os verdadeiros *bem-estares* têm um passado. De modo que ao nos mudarmos para uma outra casa, todo um passado vem viver na nova morada e *a casa* não vive apenas no dia-a-dia. Tempos paralelos — a memória e a imaginação — convivem em simultaneidade. As memórias vinculadas *a casa* trariam uma tonalidade diferente das lembranças do exterior, uma tonalidade afetada pela emoção.

A casa, para Bachelard, é uma das maiores forças de integração entre pensamentos, lembranças e sonhos do ser humano. Nessa integração o princípio de ligação é o devaneio. O devaneio é como um sonhar acordado, um estado de divagação em que o ser humano se deixa levar por lembranças, imaginação e sonhos. Os tempos — passado, presente e futuro — vivem na casa e sem ela o ser humano estaria disperso.

Graças à casa, um grande número de lembranças estão guardadas e quanto mais complexa fisicamente esta for em sua partes, entre sótão, cantos e corredores as nossas

1 Gaston Bachelard, *A poética do espaço*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes [1957] (2003).

lembranças passam a ter os seus refúgios mais bem caracterizados (gosto de imaginar esta parte).

Gaston Bachelard propõe, em *A poética do espaço,* o conceito de *topoanálise,* definido como o estudo psicológico sistemático dos locais da nossa vida íntima. Pelas lembranças se chega ao fundo poético do espaço da casa. A ela regressamos durante toda a vida, em devaneios. Para além das lembranças, a casa natal estaria fisicamente inserida em nós, às impressões de nossos gestos iniciais, vinculados às possibilidades espaciais que tínhamos neste lugar em nossa primeira infância e que se gravam em nosso ser.

Assim, passaríamos a ser como um diagrama das funções do habitar aquela casa.

Manhã

É de manhã. Acordei e estou aqui, escondida na cama. Eu que poderia ser ela. Hoje "ele" acordou antes. Tenho essa impressão pelos barulhos que faz na casa. Senta-se e lê as notícias por um tempo (imagino-o feliz por isso, como se tomasse fôlego — para ele essa é a maneira de começar o dia bem). Depois, escuto o barulho da geladeira, um rangido familiar, tirou algumas louças da máquina de lavar (outra alegria sua é ter essa máquina).

Chegamos ao Porto, vindos do Rio de Janeiro, com um bebê e quatro malas grandes, incluindo uma panela de pressão. Depois de nos debatermos um pouco com a manutenção da casa, decidimos quê, pelo menos de maneira geral, ele tomava conta da louça e eu da roupa. Foi uma boa decisão: não é sempre que tomamos decisões estruturais. De início, quase me afoguei em pequenas peças de roupas. Até encontrar o ritmo entre o lavar, o estender, o recolher e o guardar, em seus eternos ciclos.

Hoje é domingo. Não que faça tanta diferença, mas faz, legitima um pouco de preguiça. Estou de baixo das mantas aproveitando a paz antes de nosso filho acordar. Silêncio, serenidade. Ele voltou a ler as notícias. Imagino que pensou

duas vezes sobre o barulho que fazia e resolveu voltar a desfrutar dessa mesma paz lá na sala. Sem acordar mais ninguém. Parece que ouvimos os segundos passarem. Desfrutamos os segundos.

Comecei o dia diferente, ao invés de ver as notícias pelo telemóvel — dando aquela percorrida pelo *e-mail*, Facebook, Instagram, o jornal daqui e o jornal de lá — me distraindo no meio com notícias mais ou menos impostas, ou coisas que nem sempre interessam tanto assim... Em lugar disso, li um conto da Clarice Lispector.

Ler Clarice costuma evocar uma revolução em mim, o coração pulsa a cada palavra lida. Gosto de como ela faz de qualquer coisa uma potência. Um ovo na mesa da cozinha leva à discussões metafísicas e políticas, as rosas de um jarro podem penetrar na alma da personagem e acionar inúmeras páginas de reflexões. Penso que Clarice tem o dom de desdobrar o quotidiano e revelá-lo, revirá-lo, narrá-lo — por dentro e por fora de suas personagens. Tenho-me encontrado mais com a autora em minhas leituras. Leio-a com certa moderação, há contos como "Amor" que levo dias para digerir. Neste ano que estamos, 2020, comemora-se o centenário de seu nascimento. No último Natal ganhei o livro de contos de Clarice, foi "ele" quem me presenteou (digo ele, assim sem nome, não por falta de afeto, mas por uma reserva de intimidade).

Olho à volta e vejo um quarto de criança: hoje fui eu quem dormi neste quarto. Cores, animais de todos os tipos, rabiscos e desenhos, muitos carrinhos, panelinhas, livros. O quarto de criança, além da proteção inerente de um quarto, orna-se de criatividade e afeto. Muita história em cada coisa, de cada um que presenteou, de cada momento no qual se adquiriu. Uma bagunça relativamente controlada.

Os quartos dessa casa estão voltados para a rua e a varanda, a cozinha e a sala para o interior da quadra. Do outro lado da nossa janela há um prédio com outras janelas, com as venezianas sempre fechadas. Um cachorro vive ali. Acima do prédio é possível ver um retângulo de céu e se dermos mais tempo para este pedaço de céu veremos uma profundidade em ampliação.

Está durando mais tempo do que imaginava a paz que antecede o acordar do filho, nem esperava tanto. Imagine o silêncio antes da explosão de uma bomba. Quase isso. Sinto um pouco de fome, mas opto por continuar a escrever. Um pombo faz aquele barulho típico de pombo na praça aqui ao lado. Alguns passarinhos também se pronunciam. A manta continua me cobrindo de sono. Acho que preciso acordá-lo ou corre o risco de fazer xixi na nossa cama.

Mas talvez possa ficar mais um pouco, acho que vale a pena o risco. Será?

Desvio II

Meu "cotidiano", como escrevemos no Brasil, foi sendo "quotidianizado", e os lugares que percorremos foram aos poucos sendo renomeados. Isto é, adquiriram a possibilidade de ter dois nomes.

Em casa o banheiro tornou-se quarto de banho, a privada recebeu o nome de sanita e a descarga agora é chamada de autoclismo (algumas palavras demoramos mais a nos adaptar). Quando vamos sair de casa precisamos atar os atacadores (amarrar os cadarços) e, agora em plena pandemia, colocar a máscara — que aqui tem o mesmo nome. E lá vamos nós, cruzando calçadas/passeios; sinais/semáforos; faixas de pedestre/passadeiras; até encontrar um grande gramado/relvado onde possamos estar. Com a distância social permitida pelas regras para o gradual "desconfinamento" social.

A pandemia foi como mergulhar numa outra camada do quotidiano.

Curiosamente, nesse momento, me aproximei dos meus ancestrais, minhas memórias e minhas outras casas. As comidas, os cheiros, a infância. Quando esfrego a varanda com água e sabão lembro da minha avó, minha mãe e de uma das minhas primeiras memórias: aos três anos lavando a varanda enquanto meu pai trazia casquinhas de pão com azeite e orégano. Esta memória me conecta imediatamente à outras recordações de primeira infância: a cortina azul, que filtrava a

luz de fora, para a minha soneca da tarde e as noites, quando atravessava o corredor, até chegar ao quarto dos meus pais e pedir "lelinho" (carinho na orelha). Lembro também que os menores jardins pareciam grandes. E como adentrávamos às plantas, eu e minha irmã, tal qual numa floresta.

Acordo todos os dias e recomeço, nem sempre com toda a energia de uma noite bem dormida. Às vezes recomeço bem devagar, com paciência e certa resignação em fazer o que é preciso. Geralmente alterno entre um dia com entusiasmo e outro com menos, ou, muito menos.

> Se uma pessoa perfeita do planeta Marte descesse e soubesse que as pessoas da Terra se cansavam e envelheciam, teria pena e espanto. Sem entender jamais o que havia de bom em ser gente, em sentir-se cansada, em diariamente falir; só os iniciados compreenderiam essa nuance de vício e esse refinamento da vida.[2] (Clarice Lispector)

Penso em minha avó paterna, filha de portugueses nascida no Brasil. Ela é contemporânea de Clarice Lispector, está perto de completar 90 anos de idade e a autora completaria 100. Clarice escreve muito sobre o quotidiano das mulheres do Rio de Janeiro. Minha avó cria um elo com esta época.

Vó Tininha vivencia agora este momento louco da Covid-19 em seu apartamento, com duas cuidadoras em revezamento. Nós ficamos com o coração na mão, cada um isolado em sua casa, à espera de que isso passe a tempo de abraçá-la. Da última vez que nos falamos era o Dia das Mães, ela disse que tinha medo que não nos víssemos mais. Falei para não se preocupar, que assim que pudesse pegaria um avião e estaríamos juntas. Não lhe disse que compartilhava desse medo também.

2 Clarice Lispector, "A imitação da Rosa" in *Todos os contos*. São Paulo: Rocco. (2016: 133–147).

QUASE-ALMOÇO

(**F**) de filho e (**M**) de mãe.

F O meu é primeiro, pois é? Já vi. Este daqui eu já. Olha mãe, de dinossauros.
M Qual você quer? Já viu todos?
F Eu já vi primeiro, esse que eu escolhi, eu já vi do que todos. Sabias?
M Então você quer de novo?
F Huhumm, ui Tricerátopos grandão com o chifre, eu já vi. Parou?
M É a internet... só um minutinho.
F Tu está fazendo mais do que eu, porquê?
M Porque eu estou escrevendo. Vou voltar para escolher outro.
F Igual, tá bom?
M Ué, igual?
F Eu quero a minha parte aqui, oh mãe.
M Não dá, o computador fica no colo da mãe.... Vamos ver esse aqui?
F Não quero.
M É ratinho de verdade.
F Não é não, é ratinho de filme.
M É de verdade filho.
F Eu quero isso, e isso, e isso, pra fazer assim e depois prender, tá bom mãe?
M Também achei legal.
F E depois fazer assim, e fazer assim e assim, tá bom?
M Huhumm
F Vês que não é de verdade?
M São umas bolinhas de ímã.
F Eu quero as bolinhas que prendem, eu quero sim prender.
M Eu gostei também, quer de aniversário?
F Eu quero sim, pra poder prender, eu quero, tá bom mãe?
M Huhumm

F Eu quero de aniversário. Eu vi um coisa ali caindo, fez assim e pum.
M É?
F Eu quero de ANIVERSÁRIO, uma bolinha de ímã, tá bom?
M Huhumm
F Pra eu fazer esse jogo. Oh, ele tá fazendo. Viu mãe?
M Não vi. Ah, tá! Vi. Oh, começou de novo.
F Eu quero o dos ratinhos.
M Daqui a pouco volta a internet.
F Então eu vou ver outro, tá bom?
M Ah, tá fazendo um parque de diversões para os ratinhos!
F Já tá, já terminou.
M Oh, colocou comidinha lá no meio.
F Eles entraram.
M Entrou o primeiro hamster.
F Eu quero o parque com ratinhos, tá bom? Eles estão com fome.
M Ich...
F Quero escolher outro.
M Uh, esse tem peixe, filho.
F Peixe de verdade?
M Peixe misturado com brinquedo. Ai, que nervoso, parecem umas cobrinhas.
F Eu quero...
M Só o brinquedo, sem os bichos, tá bom?
F Tá bom...
M A mãe vai fazer o almoço, vou deixar você vendo, tá?
F Tá. Foi muito, heim?
M Escrevi muito né?
F Todos os dias.
M Tá, vou lá então. Vou aumentar seu desenho para o ecrã todo.

As tardes

Aqui eu não escrevi sobre as longas tardes,
a forma como o sono me invade depois do almoço,
e as vezes que tentei, em vão, ninar meu filho de 3 anos.
E nem falei sobre as curtas tardes, as estratégias para trabalhar e cuidar,
um malabarismo entre os cômodos da casa,
em malabarismo com o grande movimento do mundo.

Aqui eu não escrevi sobre sair de máscara,
sobre esterilizar todas as roupas, frutas e verduras,
sobre como uma compra se tornou um programa de dia inteiro.
Sobre o quanto estamos consumindo menos e como estamos felizes por isso,
ou sobre como nos aproximamos de nossos vizinhos.

Aqui não escrevi sobre o que sentimos com o fechamento das fronteiras,
quando percebemos nossas famílias do outro lado do oceano,
e quando voltar a vê-los passou a ser para além de nossas escolhas.

Não escrevi, também, sobre todas as mortes,
nem sobre os internamentos, os grupos de risco,
as curvas e gráficos,
não descrevi todos os disparates políticos e a crise econômica.
Como cada país e governo faz o balanço de valores das vidas,
sobre a depressão dos jovens confinados,
ou sobre aqueles que sequer tem água ou casa para se isolar.

Não escrevi também sobre um certo estado de suspensão,
ficar sem trabalho, sem saber, procurando inventar outras formas,
nas brechas das inexoráveis tarefas diárias.

Não falei também sobre a diminuição da emissão de CO_2,
e nem sobre os rios terem ficado limpos como já não se via.
As fotos dos golfinhos nos canais de Veneza,
as tartarugas à vontade nas praias,
e animais selvagens atravessando cidades desertas.

Aqui não falei sobre como estou percebendo de forma diferente as dimensões,
e como as escalas da imaginação às vezes nos levam...
O vaso de plantas é um parque onde passamos à tarde,
os dinossauros de outros tempos, que se tornaram concretos,
o comboio Porto-Lisboa que atravessa florestas de peças de encaixe,
as aventuras sobre a montanha de rabiscos, entre giz de ceras e outros bichos.

Aqui eu não escrevi do primeiro passeio que demos à praia depois de meses,
ver o mar, respirar, correr,
ver nosso filho com os pés descalços,
fazer uma grande espiral de areia,
molhar o pé na água gelada.
Olhar o horizonte com sua linha errante.

Desvio Final

(**E**) de Entrevistadora e (**T**) de Terapeuta sistêmica
(*Live* no Instagram)

E Vamos lá, tentar de novo, obrigada amores, por continuarem.
E Fiz esse convite porque eu queria muito te apresentar e queria que você falasse... sobre o que é a *Constelação Familiar*. Ai gente, estou parecendo uma louca falando aqui sozinha.
T É o que tem, é o que tem... (A terapeuta não aparece mas continuamos ouvindo a sua voz).

E As pessoas estão falando aqui para fazer um teste, é isso?
T Não sei, eu estou te ouvindo, esperando a conexão se fazer.
E Então, eu queria que você nos falasse sobre a *Constelação Familiar*.
T Vamos seguindo, então vamos fluindo.
E Então, eu fiz uma pergunta e você não escutou. As pessoas estão falando para eu não ficar nervosa, mas oh, eu estou super tranquila se tiver que acontecer vai acontecer, também estou acreditando no fluxo. Vou tentar mais uma vez. Opa, estou te vendo.
T Estão me vendo?
E Está maravilhosa, diva, mas congelou numa imagem. Como é que a gente faz?
T Eu vou falando e vamos sentindo.
E Então vamos lá. Explica para gente o que é *Constelação Familiar*.
T A *Constelação familiar* é uma terapia breve onde abrimos um Campo Morfogenético. É um Campo Quântico, e aí nesse campo, memórias transgeracionais podem ser reveladas. Porque a gente caminha para o passado ou para o futuro. Então, energeticamente pode-se fazer o amor voltar a fluir na fonte, onde aconteceu o bloqueio. Que às vezes não foi na gente, às vezes é mais atrás, aí o campo revela isso. A *Constelação* é sistêmica. Ou seja, ela é um todo, formado por partes interligadas. Nosso corpo é sistêmico, a gente tem várias partes. O coração, as pernas ... e se excluirmos uma parte o corpo sente.
E É super profundo isso...
T Esse campo é um campo que pertence a Biologia. Se chama Campo Morfogenético. Então, nesse campo há transmissão de memória. Para quem assistiu o filme *Avatar*, tinha aquela árvore, naquela árvore o povo se conectava com as memórias de tudo. Ou seja, esse campo é isso, essa possibilidade infinita de ir ao passado e ir ao futuro para fazer o amor voltar a fluir.
E Tudo bem, só que a gente acredita nesse Campo Quântico que o passado...

T (interrompe). Você sente.
E O presente e o futuro são aqui...
T Você sente, você sente ele no corpo. Ele é material, só que é vivencial, é a experiência.
E Sim, só que é aqui e agora...
T (interrompe novamente). Sim, não é uma viagem no tempo. No caso da *Constelação* aberta a gente usa representantes...
E Calma, calma. (Intervém). Para as pessoas entenderam, porque tem gente que está escutando e nem sabe o que é *Constelação Familiar*.
T Certo.
E Existe em grupo, né? E a individual. Eu já fiz as duas e acho muito potentes.
T E tem a terceira que é *on-line,* né?
E Risadas...
T E o campo está aí, está aqui. Está todo mundo conectado. Quem veio, veio receber o assunto que realmente tem ressonância, né? Com cada um que está aqui.

(Nesse ponto parei de escutar e terminei de lavar a louça).

Jantar

(**F**) de filho, (**M**) de mãe e (**P**) de pai.

F Mãe vem, já tá, e é massa!
M Já vou filho.
F Hummm, massinha é meu preferido.
P É filho? Então temos que ir para Itália.
F Porquê?
P Porque lá é o “país das massas”.
(...)
F Sabia que o Amargassauro é um dinossauro?
P É filho?
M Porque que você está triste?
F Filme com sorvete?

P Chocolate a essa hora não, filho.
F Ahhhh, só que eu queria tanto, tanto, tanto, tanto.
P Vou preparar uma frutinha para você, tá?
F Hummm, nem pensar.
M Quê é isso filho..
P Vou arrumar aqui para você ver um filme.
M Ajuda o pai a juntar o lego.
F Quero comer alguma coisa com o filme.
P Vou pegar uma maçã para você.
F Acho que eu quero uma outra coisa.
P É serio? O que é que você quer?
F Tu sabes...

Ver o dia acabar

Ver o dia acabar no papel,
escrever até que não se enxergue mais.
Observar a luz natural sumir,
sem mediação da tela ou outra luz artificial,
sentir o vento,
ver as primeiras estrelas.

De tanto ficar em casa, perdemos um pouco a noção do entorno.
Como se a casa fosse uma espécie de cápsula independente,
talvez por isso tantos devaneios.

Ouço uma flauta que atravessa o espaço até meu ouvido,
da mesma varanda que escuto som de obras durante o dia.
A varanda é o espaço limiar entre o dentro e o fora,
que divide a casa de uma grande massa de ar.
Este ar vai ao encontro de outros planos e volumes,
criando um molde negativo da cidade.

As gaivotas se despedem do dia e fazem questão de entrar
no conto,
elas se comunicam entre si em um degradê sonoro
que parece descer o Rio Douro até à Foz.

Conforme escurece, vejo a luz de outras vidas se acendendo
pelo Bonfim.
Cada vida se abre em raízes,
se espalha em ideias, em gestos, em cada pequena coisa.
Uma constelação de vidas se conectam pelo mundo.

Paramos de contar os dias.
Não aconteceu nada, mesmo tendo acontecido tanta coisa.
Ou, aconteceu muita coisa apesar de nenhum grande
acontecimento.

Hoje recebi notícias boas e ruins.
Se fumasse cigarros seriam boa companhia para agora,
tempo,
espaço,
pausa.

⁂

(Re)construir a atenção: o mundo como uma fotografia de arquitetura

Jorge Marques

A ideia expressa, poeticamente, nesta imagem — o *mundo* parece uma fotografia de arquitetura — torna presente uma espécie de assombro moderno. É uma imagem até certo ponto incompreensível, uma imagem inimaginável. É uma imagem sem o mais pequeno rasto humano. Uma imagem sem humanidade. Trata-se de uma imagem que incorpora o resultado da condição de isolamento decorrente do primeiro estado de emergência, (decretado a 18 de Março de 2020), como resposta à situação pandémica.

Como se olha um *mundo* onde — nas imagens que viamos (então) das cidades — não se *vê* nada mais do que arquitetura, os seus objetos e a contextura de lugares? Como se olha um *mundo* assim?

O que nos aproxima destas imagens, para além da sua *inquietante estranheza* e a perplexidade que provocam é, também, a expectativa de podermos restaurar o mais pequeno *gesto* da presença humana. Trata-se, em certo sentido, de uma tentativa de resgatar a essas imagens alguma empatia (humana), com origem nas experiências pessoais de viver (os lugares). É também isto que estas imagens deixam evidente. Está implícita uma espécie de reciprocidade (das ações) que nos lembra 'o que está' e 'o que falta'.

1

O alinhamento *natural* das *práticas* do Projeto e do Levantamento do Lugar,[1] coerentes com uma ideia de presença (no lugar), que combina vivência e experiência, foi claramente afetado pelo contexto pandémico a que estas *imagens* aludem. As restrições ao uso do espaço público, limitou a exploração dos lugares, dos seus caminhos e itinerários, mas também dos seus desvios e abismos. Foi, por isso, necessário rever o que era possível fazer, como fazer, ou em última instância, como integrar, ou refazer, a experiência (vivida), as suas *imagens* e memórias, no âmbito do Projeto e Levantamento do Lugar.

1 "Desenho e Projeto" e "Desenho e Levantamento do Lugar" são Unidades Curriculares que integram o Plano de Estudos do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público (FBAUP).

O espaço público, enquanto cenário da interação social foi, também, profundamente alterado. Em especial, com a limitação do direito de circulação e, com esta, as funções materiais e simbólicas das atividades individuais e coletivas. As relações interpessoais, fundamentais à organização espacial, e que organizam as distâncias das interações — *corpo e lugar / corpo e objeto / objeto e lugar* — ganharam outro significado. A ideia de uma distância segura, mensurável, era a *nova ordem* na organização das interações. A distância não marcava apenas o intervalo (físico) das interações, determinava também o envolvimento do corpo e dos sentidos na experiência do levantamento ou reconhecimento do lugar.

Os sentidos (do corpo) ampliam a (nossa) capacidade *sentir* e dotar a experiência de sentimento e pensamento. E esta é uma condição importante para compreender o modo como afetamos e nos deixamos afetar pelo lugar. É a partir da presença, no lugar, que assumimos um maior ou menor envolvimento emocional ou afetivo com as *pessoas*, com as *coisas* e, naturalmente, com os *lugares*. A presença favorece o reconhecimento, no espaço público, dos fatores de identificação simbólica de pertença e de presença, — *ser/estar* — para podermos identificar os nossos próprios interesses e a nossa escala de preferências ou escolhas.

Qualquer representação implica uma escolha, um programa, que liga a experiência ao desdobramento contínuo dos lugares, das coisas e dos acontecimentos. Através da fenomenologia da perceção, podemos procurar maneiras de entender e incorporar a experiência nas representações dos lugares. Ainda assim, segundo Steven Holl,[2] serão sempre incompletas. A experiência espacial tem um final aberto, forma uma rede de *representações* — perspetivas, plantas, pontos de fuga, linhas de horizonte, (...) — diagramas, fluxogramas, anotações gráficas, — uma *experiência emaranhada*, na linguagem de Holl, que liga a experiência e representação, ou a combinação entre *campo/sujeito/representação*, na linguagem de Alberto Carneiro.

2 Steven Holl, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona, GG mínima, (2018: 21).

2

A visão *torna o mundo uma janela*, onde percebemos o que está diante de nós, e onde percebemos também, a importância do nosso próprio olhar. Quando olhamos ou observamos um lugar, assumimos, sempre, um determinado ponto de vista. Trata-se genericamente de assumir um ponto a partir do qual observamos o lugar, muitas vezes, sem termos consciência dos limites que nossa posição comporta e circunscreve. A partir desse ponto assumimos também um conjunto de relações *geométricas* com as formas construídas e com os diferentes cenários de interação. Assumimos um ângulo e posição de observação. Olhamos de frente ou obliquamente o lugar, olhamos de cima ou de baixo, aproximamo-nos ou afastamo-nos das coisas e é a partir destas condições que vamos percebendo e compreendendo o lugar. Vamos repetindo inconscientemente este modelo. Vamos somando visões e observações, construindo imagens, diagramas, criando relações, para uma representação mais completa do lugar.

Estar, perto ou mais afastado do lugar, implica sempre a construção de um (novo) ponto de vista para a observação. E sempre que mudamos de posição, o ponto de vista muda. E com ele mudam também os limites e as condições de observação e do que é possível observar. Mas mudar o ponto de vista não significa apenas mudar o ângulo ou a posição de observação. Significa, sobretudo, assumir outra atitude de observação. Assumir outra atitude de observação é incorporar na observação a demonstração de uma intenção, e assumir um outro modo de ver e compreender as coisas e o lugar. Trata-se em certo sentido de determinar o que queremos *ver* e como queremos *ver,* (as coisas e o lugar).

Mudar a atitude de *observação* é também treinar o olhar para uma atenção ativa na resposta aos estímulos externos. De um olhar e atenção lentos e contemplativos a um olhar e atenção abreviados e *responsivos* na reação a um estímulo, capaz de se adaptar, alterar, modificar, ou, intensificar a forma de perceber e compreender o lugar, a partir da

observação. A observação traz consigo uma mudança radical e silenciosa na sua função. Traz atenção. Olhar com atenção. E olhar com atenção requer concentração, cuidado e esforço para compreender, reparar o que se passa.

3

É através da visão que — *olhando para* — nos apercebemos da reflexividade do nosso corpo, que olha e que pode também olhar-se na relação que se constrói com o que está ao alcance da visão. E se está ao alcance da visão abre-se ao envolvimento dos sentidos (do corpo). Uma forma de atenção, 'como um *continuum* experiencial' (Holl, 2018: 18).

Recordo um pequeno texto de José Tolentino Mendonça, que diz: "só quando reparamos, começamos a ver", porque, nas suas palavras, "reparar transporta para o ato de ver uma polissemia e uma ética".[3] Uma espécie de *pedagogia da visão*, na linguagem de Byung-Chul Han,[4] capaz de educar o olhar para a *atenção profunda e contemplativa*, para uma visão lenta e demorada. Mas reparar requer mais do que isso. Porque aquilo a que *alude*, introduz no olhar, para além dessa necessária atenção, uma espécie de *processo de restauro*, sobre o que estamos a olhar. Na linguagem de Tolentino de Mendonça, trata-se de um processo capaz de renovar, melhorar, retocar, não apenas o olhar, mas a própria visibilidade. Uma espécie de processo empático, que envolve uma ligação (intelectual ou afetiva), com a condição do que está ou é visível. Pegando de novo nas *imagens pandémicas*, reparar renova a espectativa de podermos restaurar, a experiência (espacial) e o mais pequeno *rasto* da presença humana que essas *imagens* possam ainda comportar.

3 José Tolentino de Mendonça, *A mística do instante*, Prior Velho: Paulinas, (2014: 187).
4 Byung-Chul Han, *A Sociedade do Cansaço*, Lisboa: Relógio D'Água, (2014: 39).

4

(Re)construir a atenção, sintetiza de certa forma, a dramatização da experiência espacial. A experiência precisa de silêncio e concentração para o que se observa, para o que se ouve para compreender o que está a acontecer. A experiência espacial precisa de atenção. Na linguagem de Yi-Fu Tuan, um espaço silencioso parece calmo, sem vida e a experiência espacial é limitada tal como a capacidade de extrapolar para além dos dados percebidos. Uma certa forma de incapacidade de agir, de fazer, uma espécie de *operação inoperativa,* na linguagem de Agamben, que ainda assim pode converter-se num ato de atenção plena dos fenómenos e despertar simultaneamente todos os sentidos e todas as complexidades da perceção (Holl, 2018: 12).

A experiência, através da qual, se conhece e constrói a *realidade*, e que implica sempre a capacidade de aprender a partir da própria vivência, é (foi) substituída, essencialmente, pela memória e o que é (foi) possível criar a partir dela.

A amplitude da experiência espacial abrange o que cada uma das pessoas, conhece e constrói a partir da sua própria vivência. E para isso precisa simultaneamente da memória e da experiência, porque experimentar é também aprender e dar significado, *às capacidades e necessidades,* para construir a *realidade*. Mas experienciar, ainda segundo Yi-Fu Tuan, *é vencer perigos*, — ver se se pode conseguir — arriscar no desconhecido e *experimentar o ilusório e o incerto*.[5] Talvez confrontados com o risco de nos tornarmos passivos e vulneráveis foi necessário resistir. "Como devemos [podemos] pensar uma inoperatividade que consiste em contemplar o nosso poder, aquilo que podemos ou não fazer?".[6]

5 Yi-Fu Tuan, *Space and Place*. University of Minnesota Press, (2001: 2).
6 Giorgio Agamben, Giacomo Marramao, Jacques Rancière, Peter Sloterdijk, *Política/Politics*, Rui Mota Cardoso (Coord.) Porto: Fundação Serralves, (2007: 44).

5

Esta situação excecional de saúde pública, tornou evidente que não esta(va)mos preparados para mudar radicalmente a nossa relação com as coisas, com as pessoas e com o mundo. Apesar de *cada época ter as suas doenças paradigmáticas*, como diria Byung-Chul Han (2014: 9) que vão deixando o seu rasto no confronto com o medo de uma situação patológica generalizada. Era evidente a necessidade de traçar um plano que ajudasse a descrever, mas também, a entender o *discurso* para uma mudança de paradigma como resposta ao desenrolar da situação. Uma mudança que se tornou difícil com a deflagração de informações, muitas vezes, contraditórias. Informações alinhadas entre o medo, o caos, e outras, na procura de uma saída ou de uma ordem qualquer que não nos levasse "à fadiga e à sensação de sufoco", como escreve Byung-Chul Han (2014: 15), perante o excesso de informações. Esta situação tornou-nos quase incapazes para compreender e identificar os movimentos nas várias frentes desta circunstância pandémica.

Como quase sempre acontece, no decorrer de situações *catástrofe*, abrem-se *campos* de pesquisa e problemas totalmente novos. Numa perspetiva experiencial, isto acontece, porque se perde de algum modo o *mapa* que organizava, até então, as interações sociais, espaciais e temporais. Mas também o que destas nos ligam à experiência ou vivência com o *outro*, com os seus *objetos* e significados. Trata-se, de certo modo, de entender e dar sentido, a uma nova (outra) forma de estar, perante uma realidade que comporta algum risco e que nos coloca limites no exercício de alguns direitos fundamentais. Resistir não significa apenas garantir alguns dos nossos direitos e liberdades, é também defendermo-nos dos riscos de perdermos a oportunidade de aprender a partir da nossa vivência. Como um processo de reconstrução a partir da tensão original e a partir da qual é necessário entender um eco do *homem* e do seu poder de agir, na linguagem de Agamben.

⁂

Referências bibliográficas / *Bibliographic references*

Agamben, Giorgio et al. *Política/Politics*, Rui Mota Cardoso (Coord.) Porto: Fundação Serralves, (2007).
Han, Byung-Chul, *A Sociedade do Cansaço*. Lisboa: Relógio D'Água, (2014).
Holl, Steven, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: GG minima, (2018).
Mendonça, José Tolentino, *A mística do instante*. Prior Velho: Paulinas, (2014).
Tuan, Yi-Fu, *Space and Place*. University of Minnesota Press, (2001).

Error y coexistencia: notas para una teoría de la concreación

Federico L. Silvestre

Este texto es uno de los primeros resultados del proyecto de investigación titulado *Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la historia latina (1945–2020)* financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (código de referencia: PID2020-112921GB-I00) dentro de la convocatoria 2020 de "Proyectos de I+D+i en el Marco de los Programas Estatales de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i.

Lo puramente nacido es un enigma.
Incluso para el canto es apenas descifrable.[1]
— Friedrich Hölderlin

Absolutamente fascinantes resultan los versos que Hölderlin le dedica al Rin. *Ein Rätsel ist Reinentsprungenes* puede traducirse como propone Eduardo Gil, es decir, como "Lo puramente nacido es un enigma". Ahora bien, también puede leerse como "Lo absolutamente fontanal es un misterio" e, incluso, si se le añade una letra (h) a *Reinentsprungenes* y se convierte en *Rheinentsprungenes,* como "Lo fontanal del Rin es un misterio". El modo en que la poesía balbucea y expresa las multiplicidades que nos afectan es algo que siempre nos recuerda la clave — que, así como el rumor de nuestro río interior tiene que ver con el fragor de la fuente exterior, así la intuición del exceso del mundo enlaza siempre con el impulso creador. Desde luego, el paisaje es siempre "concreador": ese lugar anónimo y mudo que hace posible la "coexistencia" de lo dispar o *disparation*. Es por eso que la reflexión sobre el paisaje deriva espontáneamente hacia una nueva teoría de la creación, una menos "autoral" y menos obsesionada por la firma del artista creador. Digamos que todo el planteamiento de Bruno Latour sobre Gaia y la convivencia de los distintos "modos de existencia"[2] se convertirá en una suma de buenas intenciones sin mucho más que aportar, si de él no deriva una teoría y una praxis de la "concreación".

Lo paradójico del asunto es que nada hay más cotidiano que esa clase de creación basada en la convergencia de lo dispar. Y, es por ello que ya se han desarrollado las teorías del "ser-con" y de "concrear". Por un lado, cabe referirse al trabajo de ese empirismo trascendental que irá de Whitehead a Deleuze pasando por Simondon y que se muestra capaz de transitar del devenir individuante al "concreativo". Y, por otro

1 Friedrich Hölderlin, "El Rin" in *Poesía*. Barcelona: Lumen, (2012: 428–429).
2 Ver Bruno Latour, "Entre modernizar y ecologizar hay que elegir" en "Introducción. ¿Tener nuevamente confianza en las instituciones?" de *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*. Buenos Aires: Paidós, (2013: 24–38).

lado, cabe recordar esa línea de raíz germana que conviene asociar con la idea de *Mit-sein* y que, empezando en Feuerbach, acabará encontrándose en Nancy.

a) La concreación

Por una parte, conviene recordar las líneas del filósofo británico Alfred North Whitehead sobre la "concreación". Al definir la "creatividad" en relación al "Todo" y a la "categoría de lo Último", Whitehead dejaba atrás siglos y siglos de teorías del arte y las génesis solipsistas en beneficio de una suerte de teoría rizomática o natural-masónica de la creación. Frente a la presentación tradicional de la misma, este prefería hablar de las "concrescencias". Al respecto, decía:

> La 'creatividad' es el universal de los universales que caracteriza al hecho último. Es aquel principio último por el cual los muchos [*many*], que son el universo en sentido disyuntivo, se convierten en la ocasión actual única [*one*], que es el universo en sentido conjuntivo. Está en la naturaleza misma de las cosas que los muchos formen parte de una unidad compleja. [...] Así, la 'producción de nueva conjunción' es la noción última contenida en el término 'concrescencia'.[3]

¿Qué es lo que intenta Whitehead? Con la idea de "concrescencia" Whitehead intenta referirse a un mundo tan rico que precede a toda subjetividad pero que la hace posible. Los simples solapamientos, no solo resultan infinitamente variados dada la multiplicidad que los constituye, sino que pueden transitar de lo meramente *iectum* de las junciones y las meras yuxtaposiciones "abyectas" a lo *coniectum* de las primeras conjunciones.

3 Ver Alfred N. Whitehead, *Proceso y realidad*, Girona: Atalanta, (2021: 109–110). Whitehead, luego, añadía algo ciertamente interesante: "Estas nociones últimas de "producción de novedad" y de "conjunción concreta" son inexplicables tanto a partir de universales más amplios como a partir de componentes que participen en la concrescencia. El análisis de los componentes hace abstracción de la concrescencia. Sólo cabe apelar a la intuición".

Pero, a su vez, esas otras yuxtaposiciones equivocas pueden dar paso a las "concrescencias" en las que algunos elementos o partes pasan a ser "prehendidos" por otras. Ahí da comienzo la unidad coordinada, es decir, el *subiectum.* Pero incidir en el proceso, le permite a Whitehead conectar el "caos" de multiplicidades disyuntivas con la "ocasión" o la "oportunidad" del "acontecimiento" por excelencia que es la aparición de cada nueva "subjetividad" coordinadora. Ahora bien, puesto que el punto de partida son los *many,* antes de acceder a la unidad jerárquica, esos "acontecimientos epigenéticos" o destellos eventuales o momentáneos — las *actual occasions* — son procesos "concreativos". Frente al mero "dato" newtoniano y el simple "concepto" del racionalismo, estarán las junciones equívocas y las "concrescencias epigenéticas" — que transitan de la mera yuxtaposición paratáctica al conato de coordinación [*disparation*] y a la "desobrada comunidad". Pero, frente a la optimista suposición de unidad y coordinación teleológica del Todo, estarán las siempre individuantes "concrescencias" que aúnen las eternamente disyuntivas multiplicidades.

Ni que decir tiene que, si el concepto de *disparation* de Simondon fluye en paralelo a la "producción de nueva conjunción" de Whitehead, el énfasis deleuziano-guattariano en la "composibilidad", en los devenires sintético-disyuntivos y en los "cuerpos sin órganos" se inspirará directamente en la misma presentación del problema.[4] Concretamente, la estrecha cercanía del pensamiento de Deleuze al de Whitehead aflora en el diálogo que el francés establezca entre el último y el propio Leibniz. ¿Por qué vivimos en el mejor de los mundos posibles? No porque ese mundo esté ya programado desde la Eternidad y para la Eternidad. Tampoco porque responda a ningún gran relato o ningún objetivo o meta final. Por muy bella que

4 Ver Gilbert Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*, Buenos Aires: La Cebra, (2009: 244) para la *disparation*. Por otro lado, Gilles Deleuze & Félix Guattari, *El Anti Edipo*, Barcelona: Paidós, (2004: 17–24), y Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, (2004: 155–172) para el "cuerpo sin órganos"; y, Gilles Deleuze, "De la génesis estática ontológica" en *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, (2005: 144–145) para la "composibilidad" de lo dispar.

resulte, cualquier concepción cerrada o unívoca del cosmos o del logos, convierte el mundo y la identidad en algo parecido a *El Show de Truman.* Es precisamente cuando se concibe el "cosmos" como "caosmos", y cuando se piensa cualquier cosa u organismo como "caosa" y multiplicidad, que el mundo vuelve a resultar excesivo y, precisamente por ello, respirable, es decir, perpetuamente abierto a esas nuevas "concrescencias" que, por definición, incluso después de forjarse, permanecen múltiples y abiertas.[5]

b) El Ser-Con

Por otro lado, será la filosofía germana del siglo XIX la que desarrolle una idea poco conocida fuera del ámbito especializado pero de enorme interés para nosotros, hablamos de la noción de *Mit-sein.* El encargado de empezar a desarrollarla fue el filósofo cristiano Ludwig Feuerbach, que ya en su época la usó para criticar, tanto el anarquismo individualista de Stirner, como las ideas de "ser-para-sí" y "ser-en-sí" hegelianas, siempre en beneficio de un "ser-con" infinitamente menos "antropomórfico" y "subjetivo".[6] A pesar de las críticas que recibirá en su época, el énfasis de Feuerbach en esa carne, esa emoción y esa sensualidad propiciadoras de "intersubjetividad" tendrán notable recorrido en el siglo XX. Antes de que, tras la Segunda Guerra Mundial, empiecen a leerlo y a citarlo, tanto los miembros de la Escuela de Frankfurt, como los surrealistas anarquistas y los situacionistas, Martin Heidegger desarrollará con fuerza la tesis de un "ser-con" en diálogo con su "ser-ahí" hasta el punto de equipararlos. Y, lo valioso del mismo es que mostrará la imposibilidad de definir el "ser" desde la perfecta

5 Ver Gilles Deleuze, "¿Qué es un acontecimiento?" en *El Pliegue*, Barcelona: Paidós, (1989: 101–108).
6 Ver Ludwig Feuerbach, "Principios de la filosofía del futuro" en *Tesis provisionales — Principios de la filosofía del futuro*, Barcelona: Orbis, (1984: § 60) donde dice: "La *soledad* es *finitud* y *limitación*; la *comunidad* es *libertad* e *infinitud*. El hombre *para sí* es hombre (en el sentido usual); el hombre con el hombre — *la unidad del Yo y el Tú* — es *Dios*".

autonomía o desde un "sujeto" supuestamente libre. Nada es completamente autónomo, ergo, todo "es-con".[7]

Un discípulo de Heidegger, Hans George Gadamer, desarrollará a continuación una bella teoría del juego que se basa en la ontología del "ser-con" y que, sin duda, puede ayudarnos a entender mejor la idea, porque en la misma demostraba que lo esencial en muchos juegos y "concreaciones" ya no era, ni un jugador concreto con su propia teoría o "proyecto", ni un juguete o pelota, sino el propio juego con sus infinitos "trayectos". De algún modo, en esos juegos el "sujeto" ya no es, ni este, ni aquel, y el juguete o pelota, tampoco ejerce de "objeto", sino que juega un papel; en esos juegos el sujeto — lo que se impone como esencia a las partes o elementos — es el propio conjunto del juego.[8]

Por otro lado, para entender mejor el éxito de las tesis comunitarias de Feuerbach después de la Segunda Guerra Mundial cabe mentar: de la Escuela de Frankfurt, no solo a Marcuse, sino a Alfred Schmidt y su *Feuerbach o la sensualidad emancipada* — editado en alemán en 1973 poco después de la nueva edición de Schmidt de los textos de Feuerbach en 1967 —; del surrealismo anarquista de posguerra, los que lo mentaron en la revista *Le Libertaire*; y, del situacionismo, a Guy Debord que cita a Feuerbach justo al comienzo de *La sociedad del espectáculo* de 1967 probablemente por conocer la edición de Schmidt.[9]

7 Ver Martin Heidegger, *Introducción a la filosofía*, Madrid: Cátedra, (1999: § 13 y § 18, 92–98 y 149–160, 467–468). Su crítica, tanto al "sujeto" libre del humanismo tradicional, como a la senda "autotélica" del idealismo hegeliano o marxista, Heidegger la presentará en su *Carta sobre el humanismo*, Madrid: Alianza, (2000). Ese "sujeto" aparece desbordado en su pensamiento por un "existente" "yecto", es decir, arrojado al mundo e implicado en él.
8 Ver Hans-George Gadamer, "El juego como hilo conductor de la explicación ontológica" en *Verdad y método, I*, Salamanca: Sígueme, (1977: 143–182) — con alguna que otra inesperada referencia a Portmann y a la biología.
9 Ver Alfred Schmidt, *Feuerbach o la sensualidad emancipada*, Madrid: Taurus, 1975; Gérard, Legrand, "El rostro de la libertad es un rostro de mujer (15 de febrero de 1952)" en Plinio Coelho, (ed.): *Surrealismo y anarquismo. Proclamas surrealistas en 'Le Libertaire'*, Buenos Aires: Libros de Anarres, (2005: 77); Guy Debord, *Oeuvres*, Paris: Gallimard, (2006: 766).

Por fin, será Jean-Luc Nancy el que, apoyándose en esa tradición así como en la obra de Heidegger, insista en el *Mit-sein.* De hecho, como en el caso de Deleuze y Guattari, tal noción no solo le permitirá desdibujar las identidades y subjetividades tradicionales por considerarlas atravesadas de pluralidades — esto es lo que intenta al hablar del *Ser singular plural —,* sino que, en sentido inverso, también le permitirá proponer subjetividades emergentes o "proto-subjetividades" en los espacios imprevistos de las "comunidades desobradas".[10]

c) De Errancias y Epigénesis

Transitando de nuevo de la corriente que brota de Feuerbach a la que dialoga con Whitehead, es fácil darse cuenta de que lo que se expone en ambas, no solo es una nueva ontología, sino una nueva "ontogenética". Si ahí se defenestra la idea del ser y del creador autónomos es porque se muestra que toda creación tiene que ver con ciertas errancias implícitas en los juegos de multiplicidades puestas de acuerdo.

Sin duda, cabe apostar por las "coexistencias" y, sin duda, "somos lo que entra en nosotros",[11] pero, para acercarse al problema infinito de la creación no basta con decir eso. Resulta necesario preguntarse por aquello que introduce la novedad y la diferencia en medio del eterno retorno de los roces y los apareamientos. Pues bien, nuestro énfasis en la "facultad de errar" va en esa dirección. A nuestro juicio, dos son las fuentes de la creación: los solapamientos imprevistos que salen de los vagabundeos y los juegos físicos, y las junciones también nuevas que salen de las divagaciones y los sueños. Recogiendo la tradición que repetía aquello del *errare humanum est,* el artista holandés Herman de Vries acuñará la frase: *ambulo ergo sum.* Y, de hecho, si algo nos "expone" al mundo y "depone" nuestras armas, esto es esa apertura errante a lo que puede

10 Ver Jean-Luc Nancy, *Ser singular plural*, Madrid: Arena Libros, (2006); y, del mismo autor, "El ser-en-común" en *La comunidad desobrada*, Madrid: Arena, (2001: 149–174).
11 Ver Ignacio Castro Rey, *Sexo y silencio*, Valencia: Pre-Textos, (2021: 61).

entrar o tocarnos, es decir, el conjunto de infinitas "errancias" corporales, nutricionales, sexuales, genéticas y neuronales.

Es con esas aperturas que el *Sein* se termina de confirmar como *Mit-sein.* Como semejante ser ya ni se impone ni somete, conviene evitar proyectar sobre él la idea de *subiectum* que todavía fascinaba a Whitehead. Pero, reducirlo — al modo behaviorista — a mero *obiectum,* tampoco serviría para explicar los procesos eternamente novedosos o creativos que acontecen por doquier. Por eso, dando por sentado que la "facultad de errar" remite a un deseo inocente y primero que nos convierte en mero *traiectum*, frente a ambos extremos solo convendría hablar de "juegos concreativos". La "facultad de errar" solo es la capacidad del ser vivo de abrirse a ese mundo excesivo y a esos juegos en los que ya no es mero "sujeto" creador, sino que *traiectum* o "subjuego" dentro de un juego "pretélico" tanto interno como externo.[12]

Todo sujeto y todo programa rector establecen una finalidad, un *telos,* o una pauta genética clara para aquello que se debe desarrollar. Al contrario, la mezcla "pretélica" de "casi-causas" o elementos cruzados que le ofrece el mundo al errante,[13] así como sus imprevisibles divagaciones y sueños,

12 El valor teórico de la idea del "objuego" u *objeu* —lo más parecido a nuestro "subjuego"— fue sugerido por Pierre Fédida pero desde una perspectiva psicoanalítica todavía conservadora. Fédida asociaba el *objeu* a la búsqueda sistemática del deseo, pero, por otro lado, también lo vinculaba a algo denominado la "Ausencia" muy cercano a la "Falta" freudiano-lacaniana (al respecto, véase, de Fédida: "L''objeu' — Objet, jeu et enfance. L'espace psychothérapeutique" en *L'absence*, Paris: Gallimard, (1978: 97–195). De hecho, Fédida hablaba de *objeu* y no de *subjeu* o "subjuego", no tanto por influencia del poeta Francis Ponge (que fue el que acuñó la expresión *objeu*: "Le Soleil placé en abîme" en *Le Grand Recueil, III, Pièces*, Paris: Gallimard, (1961: 151–188)), como del "pequeño objeto a" de Lacan, del juego infantil de Freud, o del horizonte de sentido [*Bedeutungsrichtung*] de la obra de arte de Heidegger. Desde luego, no es casual que una gran amiga de Fédida, la teórica de la *khóra* Julia Kristeva, se demorase también de ese "objuego" en diálogo con su teoría de lo *ab-iectum*, que, a su vez, distinguía del *ob-iectum* (Ver Julia Kristeva, "Sobre la abyección" en *Poderes de la perversión*, México: Siglo XXI, (2004: 7–9)). Frente a todos ellos, nuestro "subjuego" o *subjeu* debe mucho más al "deseo" que "no carece de nada", y al "ser objetivo del deseo" que "es lo Real en sí mismo", de Deleuze y Guattari: *El Anti Edipo, Op. cit.*, (2004: 33–34).
13 Los términos "pretélico" y "supratélico" son nuestros, pero ambas ideas se inspiran en Heidegger y en Schürmann. Reiner Schürmann en *El principio de la anarquía*, Madrid: Arena Libros, (2017: 363–371),

es la doble fuente de esas "concreaciones" que siempre devienen "acontecimientos". Al respecto, ya los estoicos supieron valorar el asunto y, aunque insistieron demasiado en la idea del "destino", no dejaron de vislumbrar el caosmos excesivo que se oculta tras el trabajo de "compre(n)sión" de las leyes y principios. En este sentido, pudo decir Emile Brehier, un gran especialista, que:

> El acontecimiento es un efecto, un incorporal que, como tal, es solo un efecto y nunca una causa, siempre pasivo. Si está determinado es en relación a una causa que es en sí misma un ser real de una naturaleza totalmente diferente a él. El destino es esta causa real, esta razón corporal según la cual se determinan los acontecimientos, pero [este] no es en absoluto una ley según la cual se determinarían entre sí. Como, por otro lado, hay una multiplicidad de causas, dado que la razón del universo contiene las múltiples razones seminales de todos los seres, el destino se denomina "la conexión de las causas" [...].[14]

Como sugiere Catherine Malabou, los procesos abiertos a ese acontecer ofrecen unas performaciones y metamorfosis, no solo pasivas, sino siempre sorprendentes. Nadie sabe la exacta dimensión picassiana que puede adquirir un rostro tras un accidente; como nadie sabe el modo en que cierta pareja semi-rota

lo plantea de manera clara. Aristóteles fundó el pensamiento teleológico occidental y Heidegger lo desteleologizará apuntando a esos "caminos del bosque" carentes de finalidad. Para esta cuestión, que es la de la distinción entre lo óntico y lo ontológico pero presentada de una manera más fresca y cercana a nuestro pensamiento errante, también puede consultarse: Peter Trawny, *Fuga del error. La an-arquía de Heidegger*, Madrid: Herder, (2016). La teoría de las múltiples "casi-causas" que no permiten prever "finalidades últimas" o el "efecto" o "acontecimiento" es de Gilles Deleuze, "De la doble causalidad" en *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, (2005: 126–127).

14 Ver Emile Brehier, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoicisme*, Paris: Vrin, (1907: 35) — este libro, que fascinó a Deleuze durante décadas, todavía se volvió a reeditar en 1997, (citado de la versión francesa).

sobrevivirá a la infidelidad.[15] Ahora bien, no solo los efectos del accidente son siempre sorprendentes, sino que —aunque a posteriori podamos explicar sus causas — lo interesante del errar y del azar es que, a priori, tampoco tales cruces de elementos podían preverse.

Partiendo de ese mundo de múltiples "casi-causas" inesperadamente yuxtapuestas que definen impredecibles "acontecimientos", resulta más fácil terminar de entender nuestra insistencia en las "concreaciones". El inesperado juego de gibones y tigres que se filmó recientemente en la selva es solo un ejemplo de ese tipo de pasivos "acontecimientos" fruto de extrañas conjunciones que avanzan hacia las "concrescencias". En todo caso, para entender lo que ahí está en juego no basta con apelar a la bondad de las "coexistencias", sino mostrar hasta que punto estas casi siempre afloran a partir de biografías errantes y de vidas en riesgo. Por ejemplo, hablando de esos juegos vitales, Roger Caillois no solo valoraba los bien dirigidos u organizados por las adaptaciones programadas, sino que también catalogaba otros turbulentos y accidentados. A estos se refería, sobre todo, con el nombre de *illynx*, pero también se demoraba en las cuestiones de la "turbulencia", de las "conjunciones contingentes" y de la "suerte".[16] Son esas expresiones las que nos permiten entender mejor las dos hojas del filo de la navaja: la más expuesta o de posible apertura al abismo auto-destructor y la más confiada o de potencial nueva coordinación. Se trata de un caso claro en el que la "facultad de errar" y los movimientos "en vacío" — desarrollados antaño por los primates para moverse en los árboles y llegar a la fruta alta — aparecen totalmente deslocalizados y ahora nuevamente valorados en relación al curioso baile que se establece con los felinos.[17] Pero incluso hablamos de movimientos y gestos apreciados, no ya en su manifiesta inutilidad, sino como algo

15 Ver Catherine Malabou, *Ontología del accidente. Ensayo sobre la plasticidad destructiva*, Santiago de Chile: Pólvora, (2018: 18–19).
16 Ver Roger Caillois, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México: FCE, (1986: 64–80, 128–129 y 185–20).
17 Ver Konrad Lorenz, "Vacuum Activity" en *The Foundations of Ethology*, New York: Springer, (1981: 127–129) — existe traducción castellana de Ed. Paidós, (1986).

que incluso puede ir en contra del "programa teleonómico" de supervivencia y de cualquier proyecto práctico.

Lo mismo puede decirse de la vida juguetona de esos artistas que prefieren pasar hambre y disfrutar de sus camaraderías, de sus vagabundeos y de sus divagaciones antes de someterse al régimen "teleonómico" o familiarista del trabajo y la reproducción de la especie. Errores ambulantes, ellos son, evidentemente, los campeones de la erotización del error y del errar, al punto de haberse quedado prendados en tan inútil retorno al flujo del deseo repetitivo y germinal.[18] ¿Qué es lo que les proporciona placer? Deleuze y Guattari ya lo dijeron: instalarse, precisamente, en una "facultad de errar" y en un deseo que "no carece de nada". Esto les permite abrirse a los pasivos "acontecimientos" de las nuevas "concreaciones" en diálogo con los materiales desterritorializados y "pretélicos" de sus propios sueños o con los materiales encontrados en sus deambulaciones campestres o urbanas.

¿Qué es, por tanto, la "supratélica concreación" fomentada por esa "facultad de errar"? Aunque la "concreación" ya aflore en la "repetición teleomática",[19] en la "solución teleonómica"[20] o en la "reinvención hipertélica",[21] la "concreación supratélica" solo es ese tipo de producción de "acontecimientos" que son fruto de los más abiertos "trayectos", ese tipo de creación que resulta de la vital "facultad de errar" que expone a los seres vivos a "mezclas" accidentales desnudadas de toda finalidad

18 Ver Nicolas Bourriaud, "Formas-trayecto" en *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, (2009: 123–152), y Alberto Ruiz de Samaniego, *Cuerpos a la deriva*, Madrid: Abada, (2017).
19 La creación "teleomática" es la de la espejeante repetición automática, sea esta cristalina, orgánica, o propia del copista. El término "teleomática" lo acuña Ernst Mayr en "Teleología" en *Por qué es única la biología*, Buenos Aires: Katz, (2006: 59 y ss).
20 Las obras del *animal laborans*, del artesano animal o humano que concibe sus trabajos dirigiéndolos siempre a fines productivos y concretos — asociables al "programa teleonómico esencial" —. Ver Ernst Mayr, en "Teleología" en *Por qué es única la biología, Op. cit.*, (2006: 59 y ss).
21 Ese tipo de "reinvención" es la que, sin cuestionar las metas "teleonómicas" esenciales — nutrirse, cortejar, protegerse, refugiarse — es capaz de cambiar las funciones y finalidades de sus herramientas y sus espacios. Al respecto, hablamos de la "hipertelia". Ver Gilbert Simondon, "Hipertelia y autocondicionamiento en la evolución técnica" en *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires: Prometeo, (2018: 71–77).

y expuestas al máximo riesgo. Si es oportuno hablar de las "conductas teleonómicas", sin embargo, no resulta oportuno pensar en las "conductas supratélicas". La "capacidad de errar" no "determina" sino que, precisamente, "indetermina"; no "reapropia" e "inmuniza", sino que precisamente "expropia" y "comunica". Por eso, más que hablar como el "behaviorismo" de "conductas erráticas" conviene pensar en juegos, acontecimientos o "experimentos supratélicos".

d) Tipos de mezclas

En todos los casos se trata de "trayectos" complejos que afectan a multiplicidades inestables en diálogo. Pero, la diferencia entre los tipos de "concreación" elementales y los "pretélicos" y "supratélicos" es que, en los primeros casos, se impone la "preforma" o "proyecto solucionador" y preestablecido sobre el resto y, en los últimos, las partes entran en un "juego" de diálogos razonables y carentes de sentido que convierte al propio proceso o "actividad juguetona" en esencia, sujeto y fin en sí. Es por ello que resulta útil distinguir: (a) la *generatio aequivoca* o las yuxtaposiciones azarosas, de (b) las "ontogénesis télicas" desviables pero previamente establecidas, y de (c) los "acontecimientos epigenéticos" que rentabilizan ese diálogo con la "errancia" y las contingencias. Es útil distinguir todo eso porque, especialmente en el primer y en el tercer caso, desaparece el sujeto rector o autoral claro en beneficio de una "concreación a varias partes".

(a) *Generatio aequivoca*. Para entender la idea del grado cero de la creación cabe pensar, no solo — como Lautréamont — en la casual superposición de un paraguas y una máquina de coser sobre la mesa de operaciones de un cirujano, sino en la idea de la *generatio aequivoca* o absolutamente "pretélica" ya esbozada por la tradición y presente en cualquier paisaje.[22]

22 Ver John Farley, *The Spontaneous Generation Controversy from Descartes to Oparin*, Baltimore: Johns Hopkins, 1977; Peter McLaughlin, "Spontaneous versus equivocal generation in early modern science" en *Annals of the History and Philosophy of Biology*, 10, (2006: 79–88).

¿A qué designio, proyecto o mandato responden las inesperadas coincidencias que llevan a varias sustancias o seres a coincidir en un punto del espacio-tiempo? Obviamente, a ninguno. ¿Al servicio de qué sujeto o voluntad se ponen los niños o los jóvenes pájaros cuando se demoran en un nuevo movimiento juguetón que acaban de descubrir, en un nuevo gorgorito, o en un nuevo baile sino con su propio goce y su propia "capacidad de errar"? Si Duchamp o Valéry llevaban razón,[23] al servicio de ninguno salvo el propio movimiento "concreativo" y, precisamente por ello, equívoco o "proto-subjetivo". La falta de determinaciones fijas en la causa siempre posibilita falta de determinaciones fijas en el resultado. Y, aunque torpe, es el modo de creación más antiguo. Basta ahí con que los azares arrastren elementos hasta hacerlos coincidir en el espacio y el tiempo. A continuación, la capacidad de los cuerpos de afectar y ser afectados hace el resto. Se trata de algo básico pero siempre diverso: esencialmente innovador porque tiene la capacidad de juntar lo anteriormente disperso. Al abrirnos a lo indeterminado, la "capacidad de errar" es fuente de la *generatio aequivoca*.

(b) "Ontogénesis". Tras el grado cero de la creación o mero solapamiento, cabe pasar al siguiente nivel que es el que ejemplifica la cristalización; por ejemplo, la del cuarzo en condiciones estables es pura "preformación" u "ontogénesis" estable. El grueso de la conformación "teleomática" tiene que ver con la replicación macroscópica de la disposición microscópica de los átomos. Ahora bien, incluso en condiciones estables de laboratorio, se dan pequeñas variaciones entre unas cristalizaciones y otras a causa de los micro-cambios en las variables que afectan al agua-madre. Vemos ahí cómo hasta lo evidentemente "preformado" y "predeterminado" acaba siendo distinto porque en su creación intervienen varios factores o causas —metafóricamente, se podría hablar de varias manos.

(c) "Epigénesis". Por fin, la construcción de un termitero es aparentemente "ontogenética", pero en el fondo se asemeja

23 Ver Paul Valéry, "Noción general del arte" en *Teoría poética y estética*, Madrid: Visor, (2018), nos referimos al cap. 10.

más a una creación de talante "epigenético". Por un lado, se trata de una "solución" levantada entre muchos individuos de la misma especie siguiendo un instinto irreprimible. Estos unifican sus tareas con la ayuda de las prácticas "estigmérgicas". Puesto que la meta última es crear algo tan programado como el refugio para criar y sobrevivir, sigue pareciendo "concreación ontogenética": una mera "solución" al servicio de ese gran sujeto universal llamado "programa teleonómico esencial". Pero, gracias, tanto a las pequeñas variaciones de las "estigmergias" horizontales de muchos,[24] y a las más agresivas contingencias mediambientales — tormentas, tipo de terreno, maleabilidad de los materiales —, el resultado del termitero es siempre distinto. Más aún, las propias termitas se van adaptando, como se adapta la tierra y el barro al descomponerse de diferentes modos. Al respecto, cabe arrinconar el concepto de "conducta" o de "instinto estático y mecánico". Los "termiteros", sin duda, se construyen "ontogenéticamente", es decir, partiendo de conductas y rutinas heredadas. Pero están atravesados de movimientos, choques y solapamientos. De ahí que también tengan mucho de "concreación". Lo que hacen las termitas es incorporar esos pequeños cambios a la estructura que conforman, es decir, lo que hacen es proceder "epigenéticamente". La piel o superficie de contacto es lo que exalta el prefijo de origen griego "epi-". En el ámbito de la Biología del desarrollo, la "epigenética" se refiere a algo menos arquitectónico y más embriológico que lo planteado sobre las termitas. Ya antes del desarrollo de esa Biología del desarrollo, Simondon había insistido en que lo más profundo es la piel y en que, aunque "se podría decir que la sustancia viviente que esta en el interior de la membrana regenera la membrana [...] es la membrana la que hace que lo viviente sea a cada instante viviente" por lo que "el viviente vive en el límite de sí mismo".[25] Siguiendo esta pista, la "epigenética" es esa corriente de estudios

24 Ver Félix Guattari, "L'ethologie des ritournelles sonores, visuelles et comportementales dans le monde animal" en *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris: Recherches, (1979: 117–121).

25 Ver Gilbert Simondon, "Topología y ontogénesis" in *La individuación…*, *Op. cit.*, (2009: 336).

científicos que ha roto el distingo hilemórfico entre lo epidérmico y lo esencial, o el soma y el genoma. Al respecto, algunos biólogos se han dado cuenta de que lo que la célula toca y come, todo aquello con lo que entra en contacto con sus membranas y superficies de fricción, todo eso físico y hasta geográfico que las afecta, sí influye y la cambia, tanto en la superficie y en el núcleo genético, como en los desarrollos posteriores de las nuevas células que salgan de ella.[26]

e) Por otra filosofía de la creación

Todo eso vale tanto para las células como para los seres macroscópicos, el desarrollo embrionario y las obras de arte. En este sentido, conviene insistir en que es un error seguir repitiendo el distingo entre lo esencial u "ontogenético" determinante y lo "epigenético" superficial y poco determinante. Si antes de todo conflicto moral entre la Forma y la deformación, está el constante movimiento errático que da con lo "informe", antes también de toda oposición filosófica entre la semilla original y el fruto o copia simulacral, está esa "epigénesis" capaz de transitar de las simples junciones, yuxtaposiciones y contactos, y las verdaderas asimilaciones y coordinaciones. Por tanto, la "epigénesis" designa, menos el grado cero de errática "concreación", o *generatio aequivoca*, y más el grado cero del "acontecimiento concresciente" en el que da comienzo la "mixtura" y se presiente la "fusión".

Ocurre que, aunque encontramos ejemplos de esos tránsitos con trasfondo errático hasta en los animales no humanos, la filosofía del arte no siempre ha considerado la *generatio aequivoca* y pocas veces la "epigénesis concreativa". Incluso el anónimo obrero o masón que construyó, por ejemplo, la primera ciudad, tampoco participó de esta "concreación" pues en su colaboración respondía claramente a un "proyecto teleonómico" establecido de antemano por el dirigente que guiaba a ciudadanos y obreros. Así, antes del énfasis contemporáneo en

26 Ver Nessa Carey, *La revolución epigenética. De cómo la biología moderna está reescribiendo nuestra comprensión de la genética, la enfermedad y la herencia*, Barcelona: Biblioteca Buridán, (2013).

el *ready made,* en el *objet trouvé* o en la "muerte del autor" y antes de la deriva decimonónica hacia la nihilización,[27] hay que acudir al budismo zen o al ascetismo molinosista para localizar un tipo de creador que se presente en relación al "no-ser" y que no busque estructurar y producir sino desaparecer en su obra y su vagabundeo interior o exterior. Según este atleta del desierto especializado en las aperturas y las "coexistencias", no se trataría, ni de usar la acción para resolver problemas vitales, ni de usarla para extender su soberanía sobre lo tocado. Se trataría más bien de que él mismo fuese usado por los movimientos sin motivo, como una especie de maestro incinerador, un maestro capaz de morir en su hoguera siempre en pos de la "desartización".

Si en ese caso ya no están presentes, ni el proyecto director, ni la intención, ni el duro trabajo, ni la producción, ¿cómo es que se da ahí la creación? Se da porque la "concreación" solo necesita lo "pretélico" del mundo — eso que desborda la "trama" funcionando como "urdimbre"— para tener lugar. De hecho, toda "concreación" implica y nace de la contingencia, es decir, de series de "tramas" o "teleomáticas tendencias" causales y deterministas que, solapadas a las "tramas" "teleonómicas" e "hipertélicas", se ven desbordadas por nuevas "urdimbres" erráticas, casuales e innecesarias motivando imprevisibles collages o nuevas "epigénesis".[28]

Se podría argumentar que, al menos en los casos de las yuxtaposiciones "pretélicas" o equívocas, solo tiene sentido

27 Ver Alberto Ruiz de Samaniego, *Alegrías de nada: Ensayos sobre algunas estéticas de la anulación*, Sevilla: Athenaica, (2018).

28 Siempre resulta peligroso mantener demasiado separados el plano de la indiscernible "urdimbre" de "mónadas" del plano de las definibles "tramas" de "cosas". Aunque nuestra visión y nuestra razón nos engañen, vivimos en el mundo "real" de las primeras, no en el espacio simplificador y "compre(n)sivo" de las segundas. Conviene transitar constantemente de las generalidades inductivas a los acontecimientos sutiles y a los pensamientos complejos en los que las "tramas" se presentan como lo que son: una herramienta útil pero simplificadora. Frente a esta, cabe devolverle a las "urdimbres" del arte, la vida y la creación el lugar esencial que les pertenece pues, como ya decía el Filaletes de Leibniz, "si los silogismos sirven para juzgar, dudo que puedan servir para inventar". Ver Gottfried W. Leibniz, "Capítulo XVII. Sobre la razón" del "Libro IV. Sobre el conocimiento" en *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, Madrid: Alianza, (1992: 585).

hablar de creaciones de perfil bajo. Pero, como saben algunos teóricos de la música concreta, los magos de la "psicogeografía" y ciertos especialistas en el collage o la abstracción, la creación ya se comienza a dar cuando cierto conjunto de multiplicidades se solapan al azar. Ahora bien, si hasta un lienzo en blanco que se nutre del *dripping* de uno o varios artistas abstractos implica *generatio aequivoca* o "supratélica concreación", ¿cómo podríamos negar la "concreatividad pretélica" de cualquier plaza, calle, ciudad o paisaje compuestos de elementos que interactúan en perpetuo devenir?

⁂

Referencias bibliográficas / *Bibliographic references*

Bourriaud, Nicolas, *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, (2009).
Brehier, Emile, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoicisme*, Paris: Vrin, (1907).
Caillois, Roger, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México: FCE, (1986).
Carey, Nessa, *La revolución epigenética. De cómo la biología moderna está reescribiendo nuestra comprensión de la genética, la enfermedad y la herencia*, Barcelona: Biblioteca Buridán, (2013).

Castro Rey, Ignacio, *Sexo y silencio*, Valencia: Pre-Textos, (2021).
Debord, Guy, *Oeuvres*, Paris: Gallimard, (2006).
Deleuze, Gilles, *El Pliegue*, Barcelona: Paidós, (1989).
———, *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, (2005).
Deleuze, Gilles, & Félix Guattari, *El Anti Edipo*, Barcelona: Paidós, (2004).
———, *Mil mesetas*, Valencia: Pre-Textos, (2004),
Farley, John, *The Spontaneous Generation Controversy from Descartes to Oparin*, Baltimore: Johns Hopkins, (1977).
Fédida, Pierre, *L'absence*, Paris: Gallimard, (1978).
Feuerbach, Ludwig, *Tesis provisionales — Principios de la filosofía del futuro*, Barcelona: Orbis, (1984).
Gadamer, Hans-George, *Verdad y método, I*, Salamanca: Sígueme, (1977).
Guattari, Félix, *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris: Recherches, (1979).
Heidegger, Martin, *Introducción a la filosofía*, Madrid: Cátedra, (1999).
Hölderlin, Friedrich, "El Rin" en *Poesía*, Barcelona: Lumen, (2012: 428–429).
Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, México: Siglo XXI, (2004).
Latour, Bruno, *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*, Buenos Aires: Paidós, (2013).
Legrand, Gérard, "El rostro de la libertad es un rostro de mujer (15 de febrero de 1952)" en Coelho, Plinio (ed.): *Surrealismo y anarquismo. Proclamas surrealistas en 'Le Libertaire'*, Buenos Aires: Libros de Anarres, (2005: 77).
Coelho, Plinio (ed.): *Surrealismo y anarquismo. Proclamas surrealistas en 'Le Libertaire'*, Buenos Aires: Libros de Anarres, (2005).
Leibniz, Gottfried W., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, Madrid: Alianza, (1992).
Lorenz, Konrad, *The Foundations of Ethology*, New York: Springer, (1981).
Malabou, Catherine, *Ontología del accidente. Ensayo sobre la plasticidad destructiva*, Santiago de Chile: Pólvora, (2018).
Mayr, Ernst, *Por qué es única la biología*, Buenos Aires: Katz, (2006).
McLaughlin, Peter, "Spontaneous versus equivocal generation in early modern science" en *Annals of the History and Philosophy of Biology*, 10, (2006: 79–88).
Nancy, Jean-Luc, *Ser singular plural*, Madrid: Arena Libros, (2006)
———, *La comunidad desobrada*, Madrid: Arena, (2001).
Ponge, Francis, *Le Grand Recueil, III, Pièces*, Paris: Gallimard, (1961).
Reiner, Schürmann, *El principio de la anarquía*, Madrid: Arena Libros, (2017).
Samaniego, Alberto Ruiz de, *Cuerpos a la deriva*, Madrid: Abada, (2017).
———, *Alegrías de nada: Ensayos sobre algunas estéticas de la anulación*, Sevilla: Athenaica, (2018).
Schmidt, Alfred, *Feuerbach o la sensualidad emancipada*, Madrid: Taurus, (1975).
Simondon, Gilbert, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires: Prometeo, (2018).
———, *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*, Buenos Aires: La Cebra, (2009).
Trawny, Peter, *Fuga del error. La an-arquía de Heidegger*, Madrid: Herder, (2016).
Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, Madrid: Visor, (2018).
Whitehead, Alfred N., *Proceso y realidad*, Girona: Atalanta, (2021).

Práticas espaciais como preservação experimental: entre o invisível e o ecológico

Beatriz Duarte
Inês Moreira

Este ensaio integra o projeto de doutoramento de Beatriz Duarte em Educação Artistica (UPorto/ FBAUP) financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (ref. 2021.04620.BD).

Experimentando porosidades entre as práticas espaciais e a cultura material, uma nova área de produção de conhecimento e prática artística tem emergido nos últimos anos. Inseridas no campo emergente da *Preservação Experimental*, estas práticas incorporam uma visão crítica e estabelecem uma relação tangencial com o que se entende genericamente como património.

Ao apontarem novas abordagens à cultura material, estas práticas assinalam preocupações que podem ser apresentadas em traços gerais: reavaliam criticamente a rigidez dos modos de operação consolidados e dos quadros conceptuais baseados em noções como preservação, valor e autenticidade; potenciam lacunas do conhecimento estabelecido mediante a superação da nostalgia e a experimentação de lógicas alternativas às patrimoniais para as contradições e complexidades contemporâneas; orientam-se para a ressignificação do passado, para a produção de novas definições para a matéria residual, para o reconhecimento de usos alternativos e para a consciência de novas ecologias. Importa-nos evidenciar como estas práticas espaciais incluem o registo de narrativas inexploradas e de aspetos invisíveis daquilo que é negligenciado e imprevisto nas heranças e culturas contemporâneas.

O presente ensaio contextualiza a relação entre preservação e cultura material, assinala as reconsiderações que vêm sendo propostas por teóricos da arqueologia e dos estudos críticos patrimoniais contemporâneos e interpela um conjunto de quatro casos de estudo que propõem articulações híbridas entre criação artística, práticas artísticas e curadoria de espaços urbanos. Os projetos analisados são diversificados e variam desde a microescala da invisibilidade, da matéria e do fragmento, como nos casos de *The Ethics of Dust* do arquiteto-artista Jorge Otero-Pailos e *Sín Título* do artista Martín Hernández Molín, à macro escala da produção crítica e intervenção urbana, em *In the Name of the Past: Countering the Preservation Crusades*, de Beatriz Ramo do estúdio *STAR strategies + Architecture*, e no *Emscher Park*, projeto realizado na cidade de Ruhrgebiet na Alemanha.

O preservacionismo

A historiografia da preservação patrimonial ocidental revela-nos que a salvaguarda dos vestígios do passado para a futuridade sempre foi experimental, sofrendo distintas revisões e transformações que acompanharam as mudanças de valores, mentalidades e contextos culturais até aos dias de hoje. As técnicas, regras e protocolos empregados na proteção dos resquícios do passado, considerados valiosos, seguiram os avanços tecnológicos e, também, as motivações e prioridades praticadas pela sociedade.

A relação com o passado, antes meramente utilitária e desvinculada da necessidade de fazer perdurar os testemunhos históricos, alcançou maior seriedade com a consolidação de uma consciência histórica e valorização da arte e seus produtos.[1] Objetos, arquiteturas e lugares adquirem um *status* especial e alteram seu valor conforme os regimes estéticos, éticos e sociais de distintas épocas: desde a admiração formal pelos 'génios' do passado, ao sentimento de lamento e nostalgia histórica, ao respeito devoto e místico, à necessidade de reforçar símbolos nacionais ou perpetuar narrativas de poder e soberania, às reconsiderações mais recentes em defesa das narrativas marginalizadas ou do património enquanto estratégia de *marketing* global.

Se por um lado se admite nos dias de hoje uma certa subjetivação da preservação enquanto prática social, partilhada e controversa, pela valorização dos aspetos imateriais da cultura,[2] por outro ainda perduram os resquícios da racionalidade técnica dos métodos científicos desenvolvidos no século XIX (Muñoz-Vinas 2004: 1). Desde esta época, o entendimento do património histórico e das práticas de preservação, conservação, restauro, etc. que lhe são associados estabeleceram-se como um campo cada vez mais especializado e

1 Salvador Muñoz-Vinas, *Contemporary theory of conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann. (2004: 3).
2 Leonardo B. Castriota, & Guilherme M. Araújo, "Patrimônio, Valores e Historiografia: a preservação do conjunto habitacional do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários — IAPI", in *Arquitetura Revista*, São Leopoldo, vol. 5, n.º 1, (2009: 38).

institucionalizado, baseado em valores consensuais ocidentais de acumulação do passado e na tentativa cuidadosa de resgate ou perpetuação de uma identidade considerada primordial e autêntica.

Em debates recentes, tem-se refletido sobre como a preservação tem se tornado sintomática da relação contemporânea com o passado e superado outros modos de se relacionar com a memória e com os testemunhos históricos, gerando uma "crise da acumulação" (quase obsessiva)[3] de *coisas* contrárias às ações do tempo e às especificidades contextuais:

> Na última parte do século XX, o desenvolvimento da gestão do patrimônio tem visto uma maior preocupação com a conservação e mesmo 'resgate' de sítios arqueológicos. [...] Isso muda o foco dos resultados intelectuais e emocionais do nosso trabalho para a necessidade de protegê-lo. Isso pode neutralizar aspectos políticos desconfortáveis da discussão, de modo que aprender com o passado se torne menos importante do que 'salvar' o passado para o nosso futuro.[4]

Inclusive, assistimos à redução da distância temporal entre os passados resguardados e o presente, pela inclusão crescente de edifícios modernos na lista de patrimónios mundiais, como a Casa da Ópera de Sydney.

3 Rodney Harrison, "Forgetting to Remember, Remembering to Forget: Late Modern Heritage Practices, Sustainability and the 'Crisis' of the Accumulation of the Past" in *International Journal of Heritage Studies* 19 (6), (2013: 579–95).
4 Traduzido do original: "In the last part of the twentieth century the development of heritage management has seen a greater concern with conservation and indeed 'rescue' of archaeological sites. […] This shifts the focus from the intellectual and emotional results of our work to the need to protect it. This can neutralise uncomfortable political aspects of argument so that learning from the past becomes less important than 'saving' the past for our future." Sarah May, "Then Tyger Fierce Took Life Away: The Contemporary Material Culture of Tigers", in Cornelius Holtorf and Angela Piccini (eds), *Contemporary Archaeologies: Excavating Now*, Frankfurt: Peter Lang, (2009: 65–80).

Partindo da premissa que a sociedade é uma ameaça constante à história e à memória, definem-se diretrizes com que as instituições patrimoniais, imbuídas da tentativa de uma certa objetividade, escolhem quais os lugares, os objetos e os documentos (e como consequência, quais as narrativas) que serão cristalizados para o futuro. Variando consoante a escala, da preservação de artefactos a cidades inteiras, essas regras orientam como o passado deve ser representado e alinham-se com uma moral categórica de que a história será estabilizada através da integridade formal e visual da matéria num estado ideal.

Na microescala da superfície, os estudos patrimoniais ensaiam microscopicamente o comportamento dos materiais a fim de retardar a sua deterioração, esterilizando edifícios e artefactos empoeirados (por vezes a estados de pureza possíveis somente no momento em que foram construídos) e recuperando a integridade formal através de reconstituições ou da remoção de acrescentos. Na macro escala do urbano, demarcam *buffer zones* que enrijecem as dinâmicas dos territórios e edifícios adjacentes aos patrimónios históricos, reconstituem arquiteturas a um marco temporal preferido, enquanto proliferam museus (por muitos visto como um fenómeno massivo de museificação[5]). A propósito destas relações entre a cultura material e o preservacionismo, necessárias para a criação da experiência patrimonial, a geógrafa Caitlin DeSilvey aponta que "enormes quantidades de energia são investidas para manter os sistemas patrimoniais em um estado estável, de modo que a matéria contida neles continue a funcionar como um dispositivo mnemônico cultural."[6]

Diante do papel central que o património e a preservação conquistaram na sociedade pós-industrial e moderna, na

5 António Guerreiro, "O património e os media". *In Revista Punkto*, https://www.revistapunkto.com/2016/11/o-patrimonio-e-os-media-antonio.html, (2016). (Acesso: 6/2021).

6 Traduzido do original: "massive amounts of energy are invested to keep heritage systems in a steady state so that the matter contained within them will continue to function as a cultural mnemonic device." Caitlin DeSilvey, *Curated Decay: Heritage beyond Saving*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press. https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt1kgqvb5, (2017: 11). (Acesso: 1/2020).

revitalização de economias, de espaços urbanos ou na reivindicação de identidades, têm surgido nas últimas décadas teorias e práticas que procuram repensar e contrapor a rigidez dos métodos científicos, as regras austeras do preservacionismo e os quadros conceptuais relacionados com o que chamamos herança, tal como as noções de memória, valor, identidade, autenticidade, etc. Estas reconsiderações guiam-se por questionamentos que refletem sobre os seus impactos no pensamento e na construção dos presentes e futuros das cidades contemporâneas, além de indagarem que passados estão a ser preservados e, consequentemente, quais são apagados ou gerados como subprodutos nos processos de preservação.

Novos paradigmas para a cultura material

Ramificações nos campos da arqueologia, dos estudos patrimoniais, da arquitetura e das artes interessadas em abordar os restos e rastos do passado com olhar renovado, investigam princípios, conceitos e métodos intrínsecos à preservação e ao património estabelecidos formalmente. Reavaliando o que é já classificado como património,[7] estes campos começam a imaginar e a indicar novos valores, usos, interpretações e a considerar as heranças produzidas pela cultura contemporânea:[8] o abandono, a poluição, o lixo, as ecologias adaptadas a terrenos perturbados pela presença humana, o surgimento de novos padrões, materiais e objetos relevantes na cultura de massa, entre outros.

Ainda embrionárias e tentativas, estas práticas tomam para si o que é negado na visão objetiva e científica da preservação dominante — a experimentação — como ponto de partida para lançar novos desafios à cultura material e testar leituras alternativas como um método necessário para o avanço

7 Pela renúncia de certezas totais, pelo acolhimento da criatividade e subjetividades como intrínsecas à preservação, pelo questionamento dos padrões estéticos normalizados de valor, pela admissão da perda inevitável de certos dispositivos mnemónicos devido às alterações climáticas.

8 Inês Moreira, (ed.), *Post-Nostalgic Knowings*. Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E.M./ Galeria Municipal do Porto, (2020).

do conhecimento. Operando próximas das práticas espaciais críticas, conceito definido por Jane Rendell,[9] estas práticas convocam um espaço indissociável entre teoria e prática e de entrelaçamento disciplinar como terreno fértil para pensar e agir sobre a cultura material, tanto aquela não classificada como património como alguma da classificada. Estes olhares sobre os vestígios do passado ressignificam as heranças para além da representação estática a ser "salva" e "guardada" para o futuro.

"Preservação experimental", "conservação criativa", "contra preservação", "pós-preservação", "persistência", são termos do vasto vocabulário de conceitos utilizados para renomear a preservação clássica e reconfigurar os modos de operação e as estruturas epistemológicas do binómio cultura material/memória. Apontando para formulações teóricas diversas, estas teorias partilham traços: se numa das suas direções identificam a deterioração/degradação intencional de edifícios e locais históricos como um ato radical de contra preservação[10]; noutra, propõem que o que consideramos herança merece ser ampliado para além de uma construção humana, ao incluir narrativas mais-que-humanas, no entrelaçamento das relações humanas e naturais (DeSilvey, 2017). Também a leitura crítica da própria herança das práticas de mediação patrimonial sugere que a obsessão com a preservação se qualifica como um testemunho da mentalidade contemporânea sobre o passado,[11] na qual as tecnologias de mediação[12] necessárias para criar a experiência patrimonial podem inferir uma noção expandida da cultura material do presente para o futuro.

Estas problemáticas basilares e conceptuais ressoam com a contribuição de experimentações artísticas e arquitetónicas que reagem aos dispositivos convencionais por meio de

9 Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*. London: I.B.Tauris, (2012).
10 Daniela Sandler, *Counterpreservation: Architectural Decay* in Berlin Since 1989. Cornell University Press, (2016).
11 Cornelious Holtorf, "The Heritage of Heritage". In *Heritage & Society*, 5:2, (2012: 153–174).
12 Como placas de sinalização, guias, painéis de informações, lojas de museus, impressões fotográficas, bancos de dados, etc. (Holtorf, 2012: 162).

ativações, fricções e ficções *no* e *sobre* o espaço. Ainda que em alguns casos as intervenções artísticas e espaciais não ocupem a tridimensionalidade, experimentam de maneira situada e contextual o espaço e fazem-lhe referência, questionando seus limites ou sobrescrevendo as camadas e narrativas históricas, culturais, naturais, materiais, entre outras. Nos casos que analisamos, pareceu-nos pertinente tomar as distintas escalas de ação da preservação citadas anteriormente, da microescala da superfície à ampla escala do fenómeno urbano, para contribuir para o propósito de aproximar práticas que simultaneamente surgem de uma perspetiva artística e que desafiam projetos de arquitetura e urbanos.

A noção de objeto: da superfície ao fragmento

Na perspetiva da cultura contemporânea, os trabalhos artísticos de Jorge Otero-Pailos e de Martín Hernández Molín, artistas de gerações e contextos distintos, revelam inquietações sobre a capacidade de artefactos culturais incorporarem significados, valores oficiais, verdades e conhecimentos estáticos. Na sua complexidade, indagam os limites da própria noção de objeto histórico. Veremos como as obras destes dois artistas narram o fenómeno do que é indesejado e ressignificam a noção de 'desperdício', seja como subproduto do ato de preservar ou como objeto negligenciado do interesse patrimonial, sejam detritos do utilitarismo dos edifícios ou componentes da construção de arquiteturas.

As obras escolhidas, *The Ethics of Dust* e *Sín Título,* de modo mais ou menos planeado, aludem a arquiteturas nas quais um interesse histórico e patrimonial se tornou oficial ou rejeitado pela carência de reconhecimento, interesses e investimentos público-privados. Parte da materialidade destes espaços, como poeiras ou escórias, torna-se foco de interesse destes artistas para compor uma interpretação estendida da ideia de artefacto e monumento. Ao reinserirem a cultura material no campo estético da cultura contemporânea, retomam o debate sobre estes rejeitos enunciando-os como objetos culturais.

Fig. 1, 2. Jorge Otero-Pailos, *The Ethics of Dust* (2008). Processo de preservação da poluição acumulada na *Alumix Factory* (Bolzano, Itália) em exibição na Bienal Manifesta 7 (fonte da imagem: https://www.oteropailos.com/the-ethics-of-dust-alumix/) [Acesso: 6/2023]

The Ethics of Dust é um conjunto de projetos desenvolvidos pelo arquiteto-artista Jorge Otero-Pailos que trata a noção de restituição da verdade ao objeto histórico pelo restauro de uma condição dada como original. O artista concilia a preservação conservadora, que limpa edifícios históricos, a um exercício experimental e criativo, que regista o que é considerado um subproduto deste mesmo ato de higienização: a poeira. Com múltiplas iterações em edifícios históricos — como o *Alumix Factory* em Bolzano na Bienal *Manifesta* (2008), o Palácio Ducal de Veneza (2009), a Coluna de Trajano do Museu Victoria & Albert de Londres (2015), o *Westminster Hall* de Londres (2016), entre outros — o projeto remove os depósitos de poluição do ar que se sedimentaram nos edifícios ao longo do tempo com o auxílio de um tipo especial de látex, capaz de absorver as pequenas partículas de pó sem danificar a superfície existente do monumento.

Assemelhando-se às técnicas de gravura, a tinta dá lugar à poeira, resultando numa impressão em escala natural, fina e translúcida que tangibiliza e preserva o que é descartado da superfície da parede original. As peças artísticas finais reintroduzem nos debates da cultura contemporânea o que é visto como uma ameaça à integridade do objeto histórico como um elemento de valor discursivo, arquitetónico, histórico e cultural. As obras convidam ao questionamento sobre a natureza deste resíduo quer como parte de uma noção expandida do objeto arquitetónico quer como um hiperobjeto autónomo.

A relação com o ciclo de vida dos edifícios alterou-se com o modernismo, quando a sujidade deixou de ser avaliada como uma evidência do tempo e passou a significar impureza e contaminação — pensemos na influência que a industrialização teve sobre as cidades. A elevada ejeção de poluição proveniente das fábricas tornou a atmosfera urbana pulverosa, com altos níveis de insalubridade e agravou o escurecimento dos edifícios que, em suas camadas, registaram as transformações do meio ambiente. Se o modernismo trouxe por referências o ar, o sol e o verde, a desindustrialização trouxe a ascensão de uma estética pura e estéril. A higienização das arquiteturas

degradadas pela poluição adquiriu importância e mobilizou um mercado especializado da preservação, responsável por solucionar esta ameaça aos edifícios de interesse patrimonial.

Neste cenário, Jorge Otero-Pailos atesta "limpeza não é apenas uma questão de manutenção prática, mas uma busca epistemológica",[13] questionando a natureza da limpeza dos edifícios como modo de operação da preservação e a ênfase dada a superfícies excessivamente limpas e puras. Ao ponderar sobre os limites do objeto histórico, exibe a poluição como um fenómeno não extrínseco à arquitetura, mas parte integrante de sua historicidade e manifesto das decisões patrimoniais. O fino tecido de poeira em látex simula uma réplica da parede original e encapsula a história do espaço, registando fisicamente a relação intricada entre o edifício, a sociedade e a atmosfera que o circunda e salientando uma estética sensorial de enfrentamento com o indesejado e esquecido pelas ideologias e juízos de valor imbuídos na preservação.

Por outro lado, ao dar uma forma à volátil e inefável condição da poluição, *The Ethics of Dust* testa a possibilidade deste fino resíduo ser um hiperobjeto cultural da sociedade contemporânea: um hipermonumento não intencional, tão expressivo quanto os monumentos que escurece, produzido pelo entrelaçamento das ações humanas e os fenómenos atmosféricos e naturais. Distribuída espacial e temporalmente pelo mundo, esta fina camada de pó atravessa ciclos de dispersão na aerosfera, de retenção na superfície dos artefactos e arquiteturas e de inalação constante, que perdurará muito mais tempo do que os edifícios e os monumentos que estão a ser construídos.

Em oposição à dicotomia entre natureza e cultura, o artista interroga a condição planetária em que o clima deixa de ser um agente apenas natural e está intrinsecamente associado à relação cultural e humana com o mundo:

13 Traduzido de: "Cleaning is not just a matter of practical maintenance, but an epistemological pursuit" Otero-Pailos, Jorge, "Conservation Cleaning / Cleaning Conservation", in *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 4(1), ii–viii. http://www.jstor.org/stable/25834994, (2007: iii).

> Agora entendemos que, por meio de nossa poluição, estamos alterando o clima a tal ponto que iniciamos toda uma nova era geológica: o Antropoceno.
> A produção cultural tornou-se uma forma de produção natural, de modo que não é mais possível traçar uma linha clara entre cultura e forças naturais. Segundo os climatologistas, o processo de degradação ambiental induzida culturalmente é irreversível. Mesmo que parássemos de produzir poluição, o estrago já estaria feito.[14]

Na mesma linha desta reflexão sobre a materialidade, Martín Hernández Molín incorpora na sua prática artística os vestígios da cultura material, que integra numa nova peça artística. Durante as suas deambulações, o artista encontra na cidade objetos desvalorizados e descartados pelo uso humano dos espaços e acumula-os. Contrapondo-se à busca intencional de objetos histórica e esteticamente valiosos (consoante aqueles moldes normativos) da arqueologia e conservação, o mapeio involuntário e intuitivo do artista é um gesto anti-arqueológico que estima as micro-histórias e estéticas contidas na materialidade de objetos rejeitados. Os fragmentos encontrados estão carregados de tatilidade e crueza, encarnam distintas narrativas precedentes e transmitem os significados de uma vida utilitária, biológica e química, através do seu descarte e destruição. Configuram-se como evidências, vestígios ou resíduos de valores e usos passados tanto de objetos como de arquiteturas, ou mesmo documentos. Ao integrarem o ciclo essencial da matéria, estes resíduos tornam-se ponto de partida para a criação de novas composições estéticas e perspetivas.[15]

14 Traduzido do original: "We now understand that through our pollution we are altering the weather to such an extent that we have initiated a whole new geological era: the Anthropocene. Cultural production has become a form of natural production, such that it is no longer possible to draw a clear line between culture and natural forces. According to climatologists, the process of culturally induced environmental degradation is irreversible. Even if we were to stop producing pollution, the damage has been done." Jorge Otero-Pallos; Erik F. Langdalen, & Thordis Arrhenius, (eds.), *Experimental preservation*. Zürich: Lars Müller Publishers, (2016: 28–29).

15 Martin H. Molín, "Resíduo" in Inês Moreira (ed.), *Post-Nostalgic Knowings*. Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E.M./ Galeria

No projeto *Sín Título*, encomendado para o projeto curatorial Materialidades Persistentes,[16] Martín Hernández Molín exibe os vestígios encontrados nas ruínas da antiga Central Termoelétrica do Freixo (Porto, Portugal) amalgamados num novo artefacto: uma obra de arte. A materialidade deste edifício passa a constituir uma terceira fase de sua existência, sendo a primeira como uma componente material e funcional incorporada ao edifício e a segunda como parte da realidade entrópica de suas ruínas deixadas ao próprio destino. Os detritos da fábrica, outrora fulcral nas discussões sobre o património industrial da cidade, carregam as narrativas do seu desmantelamento e desindustrialização, dos usos informais que invadiram o espaço e das ações do tempo que lhe decorreram, agora articulados e persistentes numa nova biografia e constituição formal.

Em contraste com a preservação, este projeto aproxima-se do conceito de persistência definido por Tim Ingold que, segundo uma perspetiva da arqueologia contemporânea, considera a cultura material "[...] não de entidades acabadas [...], mas de processos que continuam ininterruptamente, e de formas mais ou menos duráveis como envelopes e cristalizações desses processos."[17] Assim, artefactos e arquiteturas não são constituídas pela unificação de forma e substância, mas são arranjos temporários de matéria, dinâmicos e em contínuos processos de mudança. As cristalizações formais seriam apenas fases de transformação do fluxo dos materiais que as compõem, persistindo parte da sua essência e história nas distintas configurações que adquire.

Na obra *Sín Título* os vestígios da presença material da Central Termoelétrica persistem, de maneira mais ou menos

Municipal do Porto, (2020: 72).

16 Beatriz G. Duarte, "Potencialidades da ativação curatorial: Central Termoelétrica do Freixo & Projeto Curatorial: Materialidades Persistentes", (2020). (Tese de mestrado, Universidade do Porto).

17 Traduzido do original: "[…] not of finished entities […] but of processes that are continuously carrying on, and of forms as the more or less durable envelopes or crystallisations of these processes." Tim Ingold, "No more ancient; no more human: The future past of archaeology and anthropology" in David Shankland (ed.), *Archaeology and Anthropology: Past, Present and Future*, Berg Publishers, (2012: 77–89).

Fig. 3. Martín Hernández Molín, Sín Título (2020). Detalhe da obra que amalgama os vestígios da antiga Central Termoeléctrica do Freixo (Porto, Portugal)

legível, na nova peça artística. Os fragmentos de tijolo, concreto e metais possuem biografias de formação, consumo e transformação que precedem a forma supostamente coesa do antigo edifício histórico da Central e suas partes constituintes possuem ciclos futuros, sendo agora parte delas integrantes na obra artística.

Ambos projetos artísticos evidenciam as relações cada vez mais entrelaçadas entre o meio ambiente, os ciclos de produção, uso e descarte da matéria e a arquitetura na contemporaneidade. A poluição, o desmantelamento e o deterioro,

ao estabelecerem vínculos materiais, mecânicos, históricos e sociais com a arquitetura, complexificam os seus limites e integram uma noção expandida do objeto histórico.

O urbano: do ficcional ao concreto

Recentemente, há um crescente interesse dos arquitetos, artistas e urbanistas por questões de memória e de transiência, que expressam um interesse nos palimpsestos temporais que se acumulam nas cidades e nos conflitos entre a extrema preservação e a demolição progressiva das arquiteturas. Em busca de novas leituras e táticas para a gestão da mudança e dos vestígios do passado, destacam uma relação dialógica entre a preservação do património e o desenvolvimento urbano, pela conceção de novas propostas espaciais ficcionais ou concretas.

Os projetos que se debatem em seguida, *In the Name of the Past: Countering the Preservation Crusades* e posteriormente, *Emscher Park,* apesar de consideravelmente distintos, expressam estes interesses num gesto similar aos projetos tratados anteriormente. Por um lado, experimentam com as regras de enquadramento oficiais dos Patrimónios Mundiais da UNESCO e, por outro, testam projetualmente com as paisagens que hesitam em ser incluídas na prática canónica de gestão do património:[18] os espaços pós-industriais.

A proposta de Beatriz Ramo, integrante do estúdio de arquitetura holandês STAR *strategies+architecture*, para a revista de arquitetura e urbanismo MONU, surge da participação do escritório numa competição internacional de projetos para a idealização do Mirador do *Palmeral del Elche* (Espanha), um complexo patrimonial da UNESCO. Os constrangimentos identificados na intervenção desta paisagem protegida, instigaram a arquiteta a revisitar minuciosamente as regras excessivamente restritivas e inflexíveis[19] convencionadas pelo

18 Anna Storm, *Post-Industrial Landscape Scars*. New York: Palgrave Macmillan, (2014: 11).
19 Beatriz Ramo & Philip Vandermey, "In the Name of the Past: Countering the Preservation Crusades" in *STAR, Strategies, Architecture*, http://st-ar.nl/in-the-name-of-the-past/, (2011: 69). (Acesso: 2/2020).

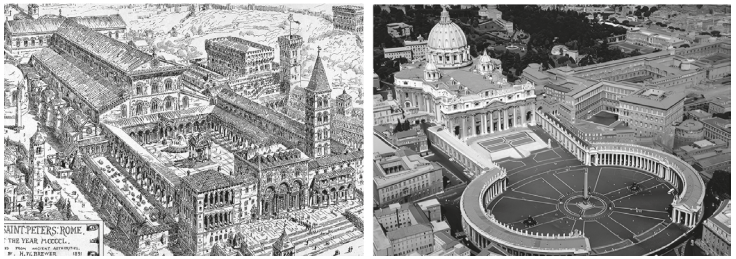


Fig. 4. *The Lucky Monument. Basilica di San Pietro* se existissem as regras da UNESCO em 1450 (esquerda) e como está hoje (direita), in *MONU* Magazine 14 — *Editing Urbanism*, (2011: 72)

Fig. 5. *The Digital Monument*. "Saving the City from the Cruelty of Nostalgia; Could Digital World Heritage Sites become the utopia of preservation?", in *MONU* Magazine 14 — *Editing Urbanism*, (2011: 76)

órgão cultural, expondo suas anacronias e propondo uma série de monumentos imaginados.

O projeto pode ser entendido como uma afirmação pela urgência de diálogos mais aprofundados e alternativos para os binómios da cristalização/progresso e entre as disciplinas da preservação e da arquitetura. Retrospetivamente, identifica que os principais monumentos mundiais classificados na atualidade — como a torre de Pisa, a Praça da Catedral de Florença, a Basílica de São Pedro em Roma e outros — nunca teriam

existido ou atingido o estado em que estão hoje se estivessem sob a influência das regras patrimoniais vigentes. Uma vez que passaram por processos de mudança, demolição, subtração ou foram construídos de forma que afetasse a visualidade de outros monumentos, sua existência seria vetada pelas *buffer zones*, que protegem os arredores dos monumentos de barreiras visuais, ou pela proibição de novas construções no interior dos sítios históricos.

Ao sublinhar ainda uma outra tendência atual do património, a contribuição para a turistificação das cidades impulsionada pela inclusão de obras-primas recentemente construídas, a arquiteta sugere que o preservacionismo está a contribuir para a produção desenfreada de edifícios icónicos, a serem acumulados e cristalizados prematuramente. Em um gesto satírico, leva ao extremo esta hiper-conservação das arquiteturas ao propor, por conseguinte, que obras-primas em potencial sejam incluídas na lista de Patrimónios Mundial ainda em fase de projeto, antes mesmo de sua implementação, ou que lugares como as lojas da IKEA, as ilhas de Dubai e Las Vegas, sejam testemunhos do que é agraciado pela cultura popular e simbolizem o entretenimento e construção artificial humana. A especulação radical com os critérios da UNESCO, monta uma crítica ácida aos discursos implícitos à política oficial preservacionista, como uma instituição carregada de incongruências, que tem perdido o foco na relação produtiva com o passado e levantado questionamentos sobre quais interesses vêm sendo atendidos e para que finalidade o *status* aurático dos monumentos têm servido.

Numa contraproposta, em *The Never Ever Monument: Protecting from Protection; The Authentic Urban Reserves* e *The Digital Monument: saving the city from nostalgia,* Beatriz Ramo sugere a definição de zonas protegidas da preservação e a réplica fidedigna dos monumentos existentes no reino intocado do digital, de modo a proteger a própria preservação da contradição em que esta se tornou (Ramo & Vandermey, 2011). O trabalho levanta questões importantes sobre o que é impedido pela preservação histórica de edifícios, como as marcas do tempo apagadas pela valorização fetichista

Fig. 6. *The Future Monument*. "Preserving Ideas to Ensure their Implementation", in *MONU* Magazine 14 — *Editing Urbanism*, (2011: 73)

da superfície ou as potencialidades da incerteza, liberdade, falhanço e desaparecimento trazidos pela alteração de valores e necessidades de expansão das cidades contemporâneas.

A propósito deste distanciamento perante uma ideologia de integridade e pureza da preservação, é paradigmático o projeto do *Emscher Landschaftspark* no vale do Ruhr na Alemanha. A sua aparência espetacular destaca-se por comportar um processo de compostagem vivo, metafórico e literal, de suas estruturas e memórias. Árvores, plantas ruderais, arbustos e bosques selvagens colonizam espontaneamente o interior dos massivos vestígios industriais desativados, antes centrais na extração de carvão e na produção de insumos siderúrgicos para o mercado europeu e no abastecimento do país durante as guerras mundiais. Em alternativa, a reconversão usual de espaços pós-industriais em museus da indústria, os diferentes componentes da antiga fábrica — altos-fornos, gasómetros e *bunkers* — foram convertidos em esculturas de suporte para outras atividades culturais e recreativas, como escalada, ciclismo, mergulho, concertos, exposições, entre outros.

Fig. 7. Emscher Park. Vestígios da antiga fábrica retomada por novas ecologias e usos. Michel Latz/ *Latz+Partner*

A proposta de transformação desta paisagem pós-industrial, planeada pelo escritório de arquitetura *Latz and Partner Landscape Architects Urban Planners,* acolhe a condição híbrida do espaço de contínua colaboração e transformação entre os elementos tecno-construídos e naturais, admitindo-os como um ecossistema de um quarto tipo,[20] uma natureza industrial: "Com o tempo, o verde dominará as construções técnicas dos pórticos. Então, pouco a pouco, outra história, outra compreensão do local contaminado e da ideia de 'jardim' está se desenvolvendo."[21] A natureza é codificada simultaneamente como um agente autónomo e incontrolável, e enquanto artefacto humano, uma vez que a perturbação e toxicidade do solo causada pela atividade industrial é a principal responsável pelo seu avanço e sobrevivência.

20 Ingo Kowarik, "Novel urban ecosystems, biodiversity, and conservation" in *Environmental pollution, 159 8–9*, 1974–83. (2011:6).
21 Traduzido do original: *"In time, the greenery will dominate the technical constructions of the gateways. So bit by bit another history, another understanding of the contaminated site and of the idea of the 'garden' is developing"*. Peter Latz, "Landscape Park Duisburg-Nord: The metamorphosis of an industrial site" in Niall Kirkwood (ed.), *Manufactured sites: Rethinking the post-industrial landscape*, New York: Spon Press, (2001: 157).

A intervenção pouco intrusiva do *Emscher Park* celebra os distintos usos anteriores, a ferrugem e as novas ecologias que reconfiguram a identidade e o caráter comemorativo desta antiga fábrica e destaca a porosidade na cocriação de sentidos entre o património cultural e natural, expressos como critérios opostos na Lista de Patrimônios Mundiais. A perda material, a precariedade, o arruinamento e a mudança tornam-se partes integrantes da continuidade histórica do lugar e oferecem uma reflexão e atuação tangencial às heranças pós-industriais, desvelando suas marcas de passados conflituosos, poluídos e mundanos. Os novos usos, ao invés de manterem o espaço intacto, apoderam-se de suas estruturas, assumem a estética bruta da desindustrialização, abrem-se a resultados imprevisíveis e a ciclos de renovação.

Considerações finais

Ao reconsiderarem as heranças como processos sociais ativos, mutáveis e discursivos a serem praticados e ponderados de maneira situada, as práticas artísticas e arquitetónicas situadas, também designadas por práticas espaciais críticas, reconhecem as mudanças materiais e os valores atribuídos ao património no tempo presente. Estes quatro projetos revelam abordagens e leituras de ressignificação da cultura material e dos seus quadros epistemológicos e de intervenção pela preservação patrimonial.

Através de instanciações posicionadas em preocupações e áreas artísticas diferentes, seja com origem na dimensão artística ou arquitectónica, seja direcionado pela investigação sobre a valorização daquilo que é salvaguardado, preterido ou indesejado, este conjunto de projetos entrelaça inquietudes e desafios próprios da relação com as materialidades e imaterialidades do passado e os custos que carregam. Em traços gerais, vemos como a criação artística procura reescrever e complexificar a narrativa histórica de espaços e de arquiteturas na produção de novas narrativas para a matéria residual,

no reconhecimento de leituras alternativas e pela consciência de novas ecologias.

Numa leitura mais ampla, vemos como se alinham às preocupações com as condições planetárias da nova era geológica que muitos identificam como o Antropoceno, além de destacarem as lacunas e os paradoxos do paradigma patrimonial que domina atualmente as cidades e o edificado. Ainda contribuem para o reconhecimento de novas narrativas sobre a passagem do tempo que acomodam o arruinamento e os subprodutos da preservação, a potenciar um pensamento ecológico e ambiental que dissolve a dicotomia entre natureza e cultura. São, pois, críticas e conscientes dos conflitos entre a extrema preservação e a modernização implacável das cidades contemporâneas.

Podemos assim afirmar que, ao reavaliarem criticamente a rigidez dos modos protocolados de operação sobre património e as próprias noções de preservação, valor e autenticidade, as práticas espaciais contribuem para superar a nostalgia implícita à ideia tradicional de herança e experimentam lógicas alternativas para ler, valorizar e ressignificar as heranças contemporâneas.

⁂

Referências bibliográficas / *Bibliographic references*

Castriota, Leonardo B. & Araújo, Guilherme M., "Patrimônio, Valores e Historiografia: a preservação do conjunto habitacional do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários – IAPI", in *Arquitetura Revista*, São Leopoldo, v. 5, n.º 1, (2009).

DeSilvey, Caitlin, *Curated Decay: Heritage beyond Saving*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, (2017). www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt1kgqvb5. p. 11. (Acesso/Accessed: 1/2020).

Duarte, Beatriz G., "Potencialidades da ativação curatorial: Central Termoelétrica do Freixo & Projeto Curatorial: Materialidades Persistentes". (Tese de mestrado, Universidade do Porto), (2020).

Guerreiro, António, "O património e os media", *in Revista Punkto* (2016). https://www.revistapunkto.com/2016/11/o-patrimonio-e-os-media-antonio.html. (Acesso/Accessed: 7/2021).

Harrison, Rodney, "Forgetting to Remember, Remembering to Forget: Late Modern Heritage Practices, Sustainability and the 'Crisis' of the Accumulation of the Past" in *International Journal of Heritage Studies* 19 (6), (2013: 579–595).

Holtorf, Cornelious, "The Heritage of Heritage". In *Heritage & Society*, 5:2, (2012: 153-174), (DOI: 10.1179/hso.2012.5.2.153).

Holtorf , Cornelius & Angela Piccini (eds), *Contemporary Archaeologies: Excavating Now*, Peter Lang, Frankfurt (2009).

Ingold, Tim, "No more ancient; no more human: The future past of archaeology and anthropology" in David Shankland (ed.), *Archaeology and Anthropology: Past, Present and Future*, Berg Publishers, (2012: 77-89).

Kirkwood, Niall (ed.), *Manufactured sites: Rethinking the post-industrial landscape*, New York: Spon Press, (2001).

Kowarik, Ingo, "Novel urban ecosystems, biodiversity, and conservation" in *Environmental pollution, 159 8-9*, (2011) 1974-83.

Latz, Peter, "Landscape Park Duisburg-Nord: The metamorphosis of an industrial site" in Niall Kirkwood (ed.), *Manufactured sites: Rethinking the post-industrial landscape*, New York: Spon Press, (2001).

May, Sarah, "Then Tyger Fierce Took Life Away: The Contemporary Material Culture of Tigers", in Cornelius Holtorf and Angela Piccini (eds), *Contemporary Archaeologies: Excavating Now*, Frankfurt: Peter Lang, (2009: 65–80).

Molín, Martin H., "Resíduo" in Inês Moreira (ed.), *Post-Nostalgic Knowings*. Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E. M. / Galeria Municipal do Porto. (2020: 72).

Moreira, Inês, (ed.) *Post-Nostalgic Knowings*. Porto: Ágora Cultura e Desporto do Porto, E. M. / Galeria Municipal do Porto, (2020).

Muñoz-Vinas, Salvador, *Contemporary theory of conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, (2004).

Otero-Pailos, Jorge, "Conservation Cleaning / Cleaning Conservation", in *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 4(1), (2007: ii–viii). http://www.jstor.org/stable/25834994. p.iii.

Otero-Pallos, Jorge, Langdalen, Erik F., & Arrhenius, Thordis, (eds.), *Experimental preservation*. Zürich: Lars Müller Publishers, (2016).

Ramo, Beatriz, & Vandermey, Philip, "In the Name of the Past: Countering the Preservation Crusades" in *STAR, Strategies, Architecture*, (2011). http://st-ar.nl/in-the-name-of-the-past/. p. 69. (Acesso/Access: 2/2020).

Rendell, Jane, *Art and Architecture: A Place Between*. London: I.B.Tauris, (2012).

Sandler, Daniela, *Counterpreservation: Architectural Decay* in Berlin Since 1989. Cornell University Press, (2016).

Storm, Anna, *Post-Industrial Landscape Scars*. New York: Palgrave Macmillan, (2014).

Dispersão Pós-Digital

Clarisse Coelho Pinto

1. Um Território Virtual

Com a internet ao nosso alcance, há um acesso aparentemente livre e aberto, tanto a um objeto criado há cem anos, como a um criado há cem segundos. Isto abrange a palavra escrita, a *performance*, a arte visual, a música, a ideia, todas as situações potenciais de comunicação. Presentemente, informação diversa é acedida através do mesmo meio essencial, indiferente à temporalidade do conteúdo e, muitas vezes, também ao seu contexto. A experiência inicial de algo como arte acedido através de modos de comunicação contemporâneos pode ignorar a experiência originalmente pretendida do objeto que agora se encontra mediado por camadas de abstrações e transformado em seu núcleo numa série de uns e zeros.

São objetos virtuais, ou seja, existem como imagem ou simulação do real pretendido. O que não quer dizer que sejam menos válidos, como o teórico cultural Jean Baudrillard discutiu em *Simulacra and Simulation* (1981), essas imagens muitas vezes podem ser mais úteis para a sociedade do que o objeto real. Ali ele confirma uma cultura em que já não se pode distinguir o que é real da sua simulação, ou melhor, exclui a necessidade do real como ponto de origem. Isto é profético da experiência contemporânea em que o real e o virtual atingiram uma confluência de valor, e a experiência mediada é indistinguível da experiência não mediada. No entanto, o virtual não deve ser entendido como um oposto direto ao real, mas, tal como discutido por Gilles Deleuze em *Bergsonism* (1988: 96–98), a virtualidade existe em oposição à atualidade e o real opõe-se à ideia do possível. Esta visão permite a coexistência de objetos reais e virtuais com os seus ambientes, como é agora a experiência vivida em nossos vários *eus* distendidos. *Real* e *único* são caracterizações de muito menor significado quando a comunicação e seus objetos se podem alastrar no tempo e no espaço através das possibilidades inerentes ao mundo digital. A ideia da simulação é semelhante ao que consideramos ser o virtual, um objeto não real, ou então aquilo que é gerado pela

computação e, portanto, nunca existindo fisicamente de uma forma com a qual nos possamos relacionar de forma simples com os nossos corpos.

Os objetos e a comunicação digitais existem agora constantemente armazenados num servidor, mas estão também em constante redução e reprodução no tempo e no espaço físico para armazenamento e acesso por arbítrio. A ubiquidade do telemóvel levou rapidamente a uma banalização da informação consumida através deste dispositivo e das suas *interfaces*, que agora podemos levar connosco para dar continuidade de forma privada ao acto de consumo público, até aos locais onde as necessidades mais íntimas do corpo são promulgadas. Segurar pequenas caixas de luz e som, e acesso aparentemente infinito, permitiu um novo patamar de espetáculo. Nos termos de Guy Debord, "(o) espetáculo não é uma coleção de imagens; é uma relação social entre pessoas mediada por imagens. O espetáculo não pode ser entendido como um mero excesso visual produzido pelas tecnologias dos meios de comunicação de massa. É uma visão de mundo que realmente foi materializada".[1] Isto evidencia o que Baudrillard (1987) mais tarde vem a afirmar sobre a comunicação, não como um ato de troca pura, mas sim como uma forma de reprodução social para organização cultural, dessa forma até mesmo a comunicação mais básica necessariamente se transformou num ato de espetáculo.

O corpo pode ocupar territórios físicos semelhantes aos de sessenta anos atrás, quando as ideias de espetáculo começaram a ser disseminadas, mas agora as ações e interações também ocorrem em planos paralelos que são atemporais e aespaciais; existindo constantemente em nenhum lugar em particular, mas com o potencial de Estar em qualquer lugar ou em todos os lugares a qualquer momento. Este plano é também o que permite a imersão total com pouca interrupção

1 Tradução de: "The spectacle is not a collection of images; it is a social relation between people that is mediated by images. The spectacle cannot be understood as a mere visual excess produced by mass-media technologies. It is a worldview that has actually been materialized". (Debord 1967: 2–3).

numa cultura de imagem digital supersaturada, caracterizada por ser altamente filtrada na aparência mas inteiramente não filtrada no seu assunto. Esse território de sobrecarga constante significa que as imagens duram apenas alguns momentos antes de serem substituídas pelas seguintes. Independentemente do nível de comunicação, tal território pode tornar-se imediatamente irrelevante, passado, banal como se cada instância fosse apenas um ladrilho na fachada de um edifício pronto a ser transposto como parte de um todo, desagregado e trivial. Quando tudo é banal, o que resta pode ser um anseio perpétuo por sentido, por conclusões da comunicação. Através do ato de comunicação, o meio (*medium*) — o espaço, a forma, o ouvido do ouvinte — altera a mensagem apenas pelo facto de ser a matéria pela qual a informação passa. À medida que passa, a informação ganha e absorve, é manipulada e mal interpretada como um jogo infantil de telefone até ser recebida. A recepção da informação está então sujeita às construções plurais do receptor até aquele ponto de comunicação.

A discussão em torno dessas questões envolvendo a mediação da comunicação por meio de espaços públicos virtuais deve ser aqui digerida pelas lentes do pós-humanismo filosófico. No sentido mais simplista, o pós-humanismo filosófico refere-se a uma crítica ou viragem contra o Humanismo liberal que reformula o pensamento da separação entre Humano e 'Tudo o Mais' em domínios ontológicos discretos, em direção a um contexto ecológico menos hierárquico e mais unificado. Este modo permite uma reavaliação de considerar o que é o Ser — e as suas ações — derivado de uma consciência da profunda interconexão dos Humanos com 'Tudo o Mais'. Por meio de novas extensões do Ser através da tecnologia computacional, essas redes de relação tornaram-se impossíveis de ignorar e requerem a dita reavaliação para melhor entender como o Ser age e interage em sistemas complexos e entrecruzados. Também permite a compreensão de que os objetos têm relações dentro de si mesmos quando nenhum humano está presente no sistema, portanto, o Ser de todos os objetos

e as suas relações criam ondulações que afetam a humanidade de maneiras anteriormente ignoradas pela tradição Humanista sobre a qual as instituições fundadoras atuais — incluindo estruturas políticas, académicas, sociais e culturais — são construídas. É importante destacar que o 'pós-humanismo' neste texto deve ser lido como distinto do 'transumanismo'. De acordo com o teórico crítico Cary Wolfe em *What is Posthumanism* (2010), que descreve o transumanismo como uma intensificação da tradição humanista na qual o humano transcende o biológico e toda incorporação ou materialidade, reprimindo as origens animais para alcançar alguma forma superior ou uma super-humanidade através máquinas; como o exemplo clássico da mente imortal carregada num sistema computacional.

Em vez disso, o pós-humanismo considerado aqui é voltado para a imanência absoluta do Ser com os sistemas circundantes e seus objetos, rejeitando a transcendência como meta para a melhoria do Ser individual. Este ponto de partida tornou-se necessário, como explica Wolfe em entrevista ao *New York Times* em 2017:

> Os esboços de 'humano', 'animal' ou 'natureza' que obtemos da tradição humanista são obviamente caricaturas se considerarmos as formas multifacetadas e multidisciplinares pelas quais podemos abordar essas questões. O humanismo fornece uma importante herança e legado culturais, sem dúvida, mas dificilmente fornecem o tipo de vocabulário que possa descrever as formas complexas pelas quais os seres humanos estão emaranhados e moldados pelo mundo não humano em que vivem.[2]

2 Tradução de: "The sketches of the 'human', 'the animal' or 'nature' that we get from the humanist tradition are pretty obviously cartoons if we consider the multifaceted, multidisciplinary ways in which we could address these questions. Humanism provides an important cultural inheritance and legacy, no doubt, but hardly the kind of vocabulary that can describe the complex ways that human beings are intertwined with and shaped by the nonhuman world in which they live." Cary Wolfe *in* www.nytimes.com/2017/01/09/opinion/is-humanism-really-humane.html. (Acesso: 3/2023)

Fig. 1, 2, 3. *Autopoiesis* (2022). Fotografia digital

O ciclo de feedback da auto-recursividade no esforço para alcançar o Outro pode ser um perigoso ato de auto-indulgência se o esforço para alcançar a auto-identificação também não criar um desejo de desenvolver progressivamente os novos nódolos externos e conexões trazidas pelas reverberações e dobras.

Pode ver-se que o que fica para trás no pós-humanismo não é o Humano e todas as suas complexidades protéticas e corporificadas, mas sim o Humanismo e suas dicotomias rígidas. De outro ponto de vista, a crítica literária Katherine Hayles expõe em *How We Became Posthuman* — já em 1999 — que o pós-humano assinala:

> [O] fim de uma certa concepção do humano, uma concepção que pode ter sido aplicada, na melhor das hipóteses, àquela fração da humanidade que possuia riqueza, poder e lazer para se auto-conceptualizar como seres autónomos exercendo a sua vontade por meio de ação individual e escolha.[3]

Nessa crítica está a clara ilustração de que esse novo modelo de pensamento se tornou possível à medida que vozes e origens mais diversas são capazes de participar da conversa ontológica como parte de uma mudança contínua na dinâmica do poder. Esse abandono do sujeito liberal autónomo também sinaliza uma mudança de onde o significado é derivado. Em vez de ser garantido pela origem única de um objeto, o significado irrompe por meio de uma evolução 'natural'. Há Ser quando um padrão emerge do caos, livre de qualquer ilusão de controle ou ação consciente.

2. Ser e Significado no Pós-Humano

Compreender a totalidade do ambiente como composto por infinitas variantes de sistemas estruturalmente acoplados também requer a definição de Wolfe de "[...] significado como uma forma especificamente moderna de recursividade auto-referencial que é usada tanto por sistemas psíquicos (consciência) quanto por sistemas sociais (comunicação) para lidar

3 Tradução de: "(T)he end of a certain conception of the human, a conception that may have applied, at best, to that fraction of humanity who had the wealth, power, and leisure to conceptualize themselves as autonomous beings exercising their will through individual agency and choice" (Hayles, 1999: 286)

com a esmagadora complexidade ambiental"[4] (2010: 20) desvinculado da subjetividade individual. Esta visão oferece uma oportunidade de libertação do entorpecimento violento desenvolvido como um mecanismo de defesa da superestimulação dos nossos corpos distendidos, conforme anteriormente exposto por Marshall McLuhan em *Understanding Media* (1964). Esta recursividade auto-referencial é um *loop* de *feedback* do Ser que se procura a si mesmo enquanto busca a conexão com um Outro. Por outras palavras, a tentativa de resolver a não identificação do Ser é o que leva à exterioridade, como descreve Wolfe:

> Aquilo que precisamente nos separa do mundo é o que nos conecta ao mundo, e o fechamento autor-referencial, autopoiético, longe de indicar um tipo de idealismo neokantiano solipsista, na verdade é gerador de abertura para o ambiente.[5]

Esta é a abertura de Niklas Luhmann do princípio do fechamento descrito em *Social Systems* (1995). Ele escreve:

> No modo autorreferencial de operação, o fechamento é uma forma de ampliar os contactos ambientais possíveis; o fechamento aumenta, ao constituir elementos mais passíveis de determinação, a complexidade do ambiente possível para o sistema.[6]

4 Tradução de: "[…] Meaning as a specifically modern form of self-referential recursivity that is used by both psychic systems (consciousness) and social systems (communication) to handle overwhelming environmental complexity" (Wolfe, 2010: 20)
5 Tradução de: "The very thing that separates us from the world connects us to the world, and self-referential, autopoietic closure, far from indicating a kind of solipsistic neo-Kantian idealism, actually is generative of openness to the environment" (Wolfe, 2010: 31).
6 Tradução de: "In the self-referential mode of operation, closure is a form of broadening possible environmental contacts; closure increases, by constituting elements more capable of being determined, the complexity of the environment that is possible for the system" (Luhmann, 1995: 37).

Dado este princípio, quanto mais o mundo é virtual, mais real ele é, porque a complexidade interna aumenta a conexão, a sensibilidade e a dependência do ambiente ao desenvolver novas instâncias de compreensão. Essencialmente, aumentando a superfície do sistema através de dobras ou frações e assim aumentando os nódolos possíveis de ligação externa. À medida que um objeto aponta para dentro em constante recriação de uma imagem de si mesmo — virtualidades plurais ou fractais — mais hipóteses ele tem de obter identificação de si mesmo externamente como real.

Incapaz de ver as possibilidades dessas estruturas ecológicas, o Humanismo liberal está preso a fundamentos que exigem que o Ser exista num ponto compacto. O medo da dissolução completa do Ser desfigura ideias com pessimismo no ponto em que, como Hayles viria a descrever, "em contraste, quando o humano é visto como parte de um sistema distribuído, a plena expressão da capacidade humana pode ser vista precisamente como dependente da ligação em vez de ser ameaçado por ela".[7] Distribuir consciência e cognição incorporadas entre agentes humanos e não humanos do meio ambiente permite uma expansão do Ser que está em maior interação com todos os agentes ecológicos, tornando possível uma melhor compreensão da articulação humana com máquinas inteligentes.

3. O Ser Distribuído

Nos termos fornecidos por Hayles (1999), o Ser existe como um corpo distribuído, um conjunto disperso de elementos que assume muitas formas, materialidades e temporalidades, essencialmente uma *Coisa entre Coisas.*[8] Mais ainda, como Wolfe descreve:

7 Tradução de: "(b)y contrast, when the human is seen as part of a distributed system, the full expression of human capability can be seen precisely to depend on the splice rather than being imperiled by it". (Hayles, 1999: 312)

8 Este termo é carinhosamente apropriado do título do livro de Jon Yau de 2008 sobre a obra de Jasper Johns, no qual ele imbui de humanidade e emoção uma obra tradicionalmente analisada como puramente formalista e materialista.

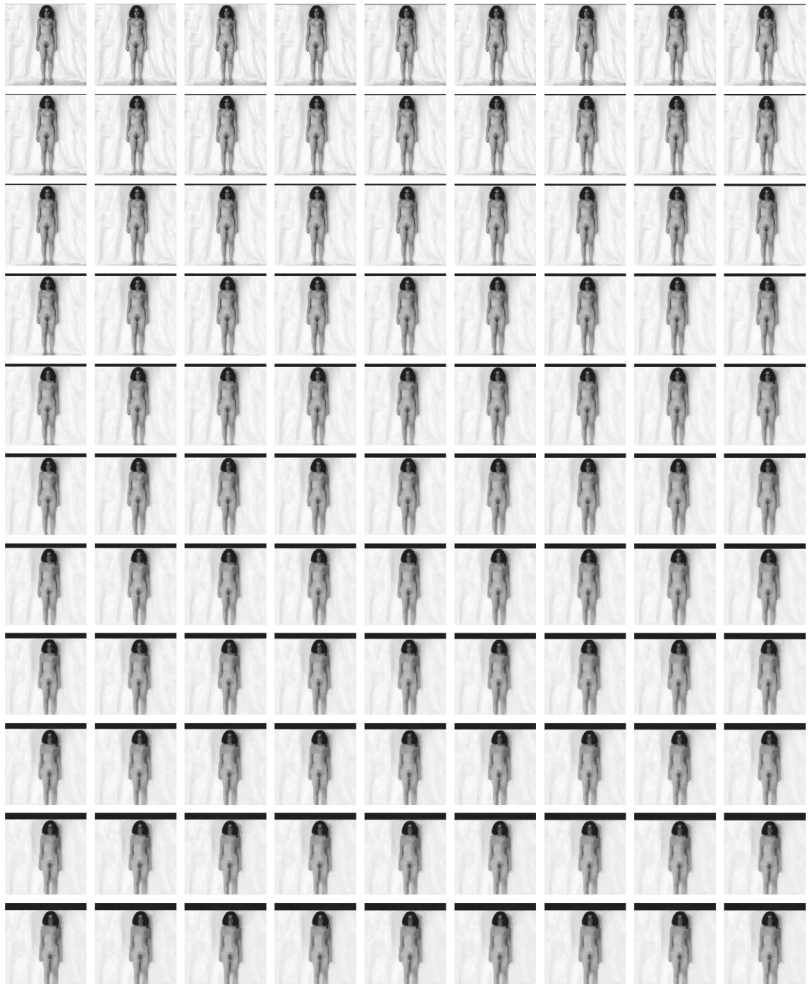


Fig. 4. *This Body Does Not Exist* (2022), colagem digital de um corpo digital passado por um sistema digital

Aqui, uma *Generative Adversarial Network* chamada *DreamTime* — um sistema de aprendizagem de máquina treinado com imagens de corpos pornográficos femininos nus para essencialmente "remover a roupa" de uma fotografia gerando novas partes do corpo — foi usado para criar esse corpo virtual não humano baseado numa imagem de mim vestida. Esta imagem foi postada numa conta do Instagram, capturada, a captura de tela postada e o ciclo repetido cem vezes para ver a degradação e dissipação do corpo digital enquanto ele se recria online.

> Uma entidade protética... constituída por muitos elementos, alguns deles físicos, materiais e biológicos, outros não, sendo a constituição do ser pela linguagem e como ela religa o cérebro o exemplo mais óbvio. Isto é, se preferirmos, a 'verdade' do ser: que ele não existe em nenhum lugar como uma totalidade.[9]

Os mídias sociais são o exemplo mais óbvio desta dispersão. Existem representações infinitamente replicáveis do Ser espalhadas por ecrãs e servidores, que podem ser acedidas, armazenadas e manipuladas, mas todas guardam ainda uma parte do que cria a totalidade do Ser. Essa existência perpétua no espaço, aqui e ali, física e virtual, agora e ontem, e sempre acessível na sua forma mais básica por meio de uma cadeia de código binário é o que poderia ser chamado de Hiperpresença — um estado constante, atemporal, aespacial de *Sendo* (*Being*) que possivelmente existe em qualquer lugar em qualquer ponto no tempo expresso por meio de qualquer uma de suas dobras e facetas em diversos suportes.

Muitas dessas partes são avatares, criados pelo corpo físico ou real para existir no espaço virtual como uma simulação, e interagir com outros elementos virtuais e não humanos inacessíveis apenas pelo corpo. Este ato de auto-replicação vem de um desejo de se comunicar com Outros que estão igualmente atravessando o tempo, o espaço e a mídia para se auto confirmarem como Ser. Se a nova velocidade de comunicação matou a fantasia para Baudrillard, então a Hiperpresença permitida pelo espaço público virtual é uma nova pornografia. No entanto, com a capacidade de manipular o avatar para refletir desejos além da realidade física, é possível que esses filtros e véus virtuais sirvam para recriar um certo mistério. Mas é um mistério de falsidade ou de sedução? Isso pode depender da intenção de quem controla essas informações e da mídia por

9 "A prosthetic entity… constituted by many elements, some of them physical and material and biological, some of them not, the constitution of the self by language and how it rewires the brain being the most obvious example. That is, if you like, the 'truth' of the self: that it exists nowhere as a totality." (Wolfe, 2017)

onde elas passam. Este é o ato de comunicação multicamadas que agora ocorre por meio de atores humanos e não humanos no espaço virtual sempre presente, sempre acontecendo, como Wolfe (2017) continua a exemplificar:

> É isso que torna o *e-mail* uma forma de comunicação tão incendiária: todas as dimensões de atenuação e texturização da comunicação desaparecem e, assim, a comunicação se torna cada vez mais fina e quebradiça e, para tentar recuperar parte dela, começamos a inserir *emoticons*, e assim por diante. Em tudo isso, o propriamente 'humano' é apenas parte da história; está inserido num conjunto maior e, de muitas formas, não humano, de contextos e forças.[10]

Sem esses elementos não humanos, a tentativa de comunicação através do espaço virtual por meio da mídia digital poderia parecer como um ato de gritar no vazio ou bater com a cabeça contra um vidro inquebrável, reações à superestimulação que exigiriam entorpecimento do Ser para aceder ou então resultariam em dissolução total. Se a mídia digital é a forma singular em que o Ser hiperpresente se comunica em autorreferência contínua para criar contacto com o seu exterior, um olhar atento a essa mídia é de extrema importância se quisermos entender a nova forma do nosso ambiente e tentar localizar os nossos corpos neste novo território expansivo.

⁂

Referências bibliográficas e outras, página 88, versão em Inglês.

10 Tradução de: "That's what makes email such an incendiary form of communication: all those dampening and texturing dimensions of the communication go away, and so the communication becomes all the more thin and brittle, and to try and get some of it back we start inserting emoticons, and so on. In all this, the properly 'human' is only part of the story; it's nested in a larger, and in many ways nonhuman, set of contexts and forces." (Wolfe, 2017)

Entre Corpo e Cidade: arquitetura incompleta e experiência multissensorial

PROJETO DE PESQUISA

Talitha Gomes Filipe

Excerto da dissertação *Entre Corpo e Cidade — Conexões na Espacialidade no Âmbito Multissensorial*, realizada no âmbito do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2019.

A pesquisa *Entre Corpo e Cidade* expande o pensamento sobre o que somos — no corpo humano existem muito mais células bacterianas do que humanas — para o campo da cidade para revelar células bacterianas que fazem parte da composição das cidades, sendo, justamente, nesse ponto que ambos se fundem e a cidade se torna numa efetiva extensão do corpo. A pesquisa começa a partir da coleta de microrganismos na cidade do Porto, a que chamaremos de coleta de espaços. Estes espaços variaram desde áreas verdes e de pouco movimento, até áreas predominantemente de circulação de transportes rodoviários, áreas de praia e áreas de estar e de encontro social. A variação das características físicas dos espaços e suas escolhas ocorreu a partir da percepção sensorial, em cada uma das áreas selecionadas, buscando entender como as suas configurações determinam comportamentos sociais e de traçado urbano, numa tentativa de investigar se essas diferenças de configuração também afetam a camada invisível em estudo e se o meio e as construções urbanas determinam como essa camada se desenvolverá. A partir da coleta dos espaços, desenvolveram-se pequenos mapas simplificados, que vieram a fazer parte de processos de amostragem.

Percorreu-se cada um dos espaços públicos a pé para coletar as amostras. Esta coleta aconteceu de forma intuitiva e arbitrária, determinada pelo caminhar e pelo que os olhos captavam como pontos de interesse, às vezes guiados por uma cor, uma textura, uma superfície interessante, um material diferente, um odor ou uma característica própria do espaço selecionado, numa espécie de deriva sensorial ou, de acordo com James Gibson, uma caminhada guiada pela 'visão natural':

> Quando nenhuma restrição é colocada no sistema visual, nós olhamos ao redor, caminhamos até algo interessante e nos movemos em volta para vê-lo de todos os lados, e ir de uma vista para outra. Isso é visão natural.[1]

1 Tradução livre da autora de: "When no constraints are put on the visual system, we look around, walk up to something interesting and move around it so as to see it from all sides, and go from one

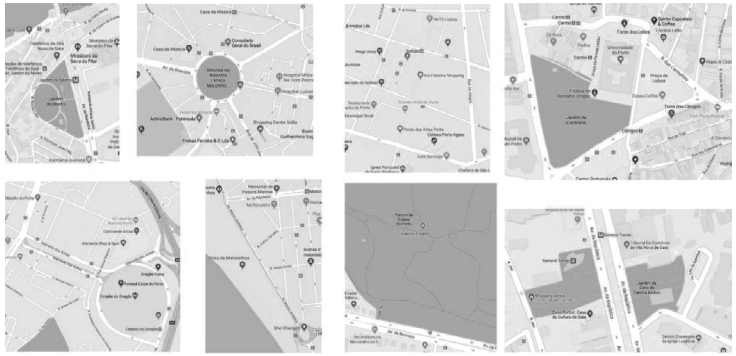


Fig. 1. *Entre Corpo e Cidade* (2019). Coleta de espaços públicos

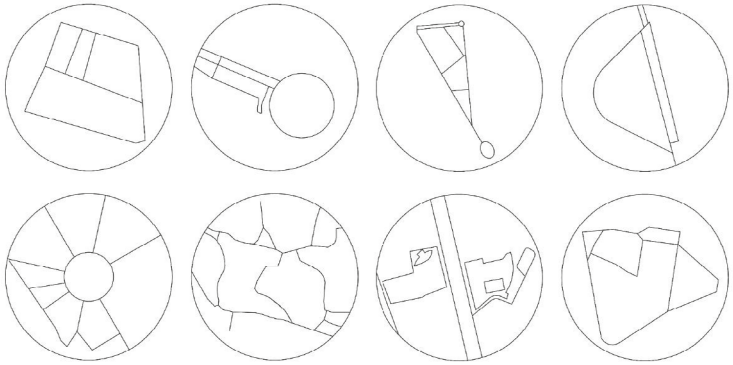


Fig. 2. *Entre Corpo e Cidade* (2019). Mapas simplificados

Esse experimento permitiu uma forma de leitura não só do invisível, mas também do gesto performativo da caminhada, da troca microbiana realizada com o espaço público ao depositar microrganismos presentes no próprio corpo no momento de coleta e também da troca natural que ocorre durante o caminhar. Revela-se a interação com o invisível em forma de uma resposta sensorial. Essa troca pode talvez ser interpretada

vista to another. That is natural vision." James Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perceptions*, Boston: Houghton Mifflin, (1986: XIII).

como um primeiro sinal de comunicação com a dimensão invisível do espaço, de ação e reação.

Em sequência, as amostras coletadas foram colocadas em sacos plásticos e identificadas, para posteriormente serem transferidas para placas de Petri, previamente preparadas com um meio de cultura artesanal adequado para o desenvolvimento das colônias e com o uso de repolho roxo como indicador de pH. A escolha do indicador ocorreu devido ao fato de que com a alteração do pH, as cores da superfície se alteram e se tornam interessantes para um estudo visual.

O experimento abrange dois tipos de cultura: amostras induzidas e amostras naturais, diferenciadas entre si pelo tipo de toque e contato que recebem. Mas ambas preparadas através do tato:

a. As amostras induzidas possuem na parte inferior o desenho dos mapas simplificados das áreas dos espaços públicos onde foram coletadas, que serve de guia para determinar onde as amostras serão depositadas, numa relação de interferência do contato ou de tato induzido. O traçado do mapa em si não é tão relevante como desenho, mas serve para reforçar a relação do contato, do toque, do sentir, do tato e para investigar se o comportamento de amostras com contato induzido se desenvolve de forma significativamente diferente das amostras sem esse contato e como tal característica poderia ser interpretada ao articularmos com a camada corpo-cidade.

b. As amostras naturais não possuem o desenho dos mapas e participam do trajeto determinado, destampadas, de forma a captar amostras de microrganismos presentes no ar, somente por meio do contato natural e invisível aos nossos olhos. A camada de micróbios que se deposita na placa provém do gesto do caminhar e do movimento. Não é uma amostra estática, diferentemente da descrita anteriormente, na qual os microrganismos são

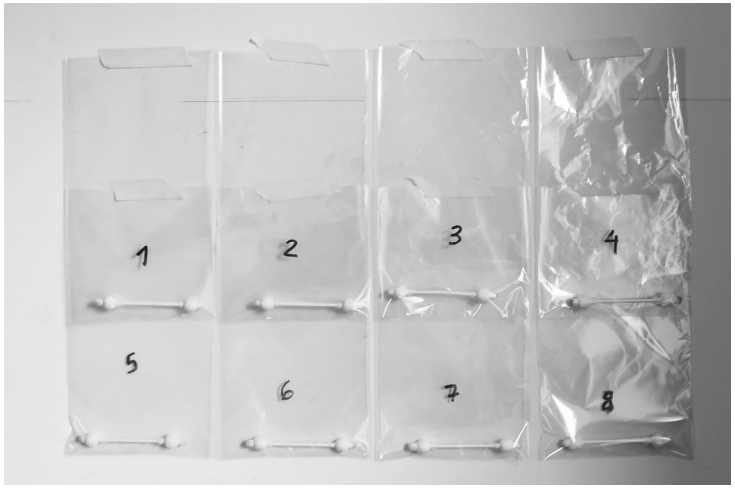


Fig. 3. *Entre Corpo e Cidade* (2019). Amostras coletadas e armazenadas em sacos plásticos

acrescentados. Nessa, eles participam e acompanham todo o movimento performático da deriva sensorial. Não leva em consideração pontos de atração específicos, é uma coleta aleatória e natural.

O desenvolvimento das amostras foi acompanhado diariamente e registrado por meio de fotografias e anotações das mudanças observadas. Durante o início do crescimento das colônias observa-se a emissão de um odor, o que denota a existência de novos seres. Em sequência novas formas começam a surgir, observa-se a variação de cores, a distinção de espécies, a organização no espaço, crescimento vertical, variação de estruturas e texturas, contaminação. Ao longo dos dias as placas vão sendo preenchidas e adquirem um aspecto que desperta um forte '*tato visual*' devido à variação de texturas e formatos das colônias, com as quais não temos intimidade e com cuja presença não estamos naturalizados. Surge um estranhamento na revelação visual do invisível acompanhado da consciência da coexistência: corpo-espaço/ visível-invisível.

O aparecimento de um *tato visual* representa o início da conexão do corpo com o invisível e a busca pela harmonia no encontro das três escalas: micro, média e macro.

A partir desses pensamentos, questionamentos e da observação das estruturas e formas que surgiram com os dias, extrairam-se desenhos e espécies de mapas com os traçados e caminhos dos microrganismos, como um exercício para trazer essa comunicação oriunda da microescala, para a média e macro escala.

Ao sobrepormos os diferentes mapas que fazem parte do processo, os existentes, os simplificados, os traçados pelos microrganismos e os derivados desse traçado, é possível observar alguma lógica na distribuição espacial, hierarquia, ordem e forma do crescimento, tempo e velocidade de desenvolvimento e estagnação. Deu-se origem a mapas derivados do experimento a partir das manchas de crescimento e resultando em mapas gráficos com linhas.

Observou-se a predominância de formas circulares, concêntricas, e uma expansão radial a partir de um centro principal. É o movimento presente na natureza, que acompanha praticamente o desenvolvimento e crescimento de quase todos os seres vivos, e simula o crescimento das cidades. Os desenhos são tentativas de interpretação e aproximação a uma linguagem com a qual estamos familiarizados: a cartografia, o desenho técnico. Com os desenhos das diferentes escalas sobrepostos, é possível fazer não somente uma comparação, mas também complementar os traçados naturais dos microrganismos e "transcrever coisas que normalmente são removidas da representação convencional da arquitetura" pensamento defendido pelo arquiteto suíço Bernard Tschumi, em *The Manhattan Transcripts*[2] onde questiona os métodos de representação utilizados pelos arquitetos.

Nesse processo de transcrição é possível resgatar elementos que usualmente são descartados como incapazes de contribuir para o pensamento sobre o espaço urbano e

2 Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, Londres: Academy Editions, (1994: 7).

arquitetônico. Procurou-se extrair formas a partir de uma realidade específica e real, que mistura o construído, o natural, o vivo, o biológico. O corpo e a cidade.

Desde o momento do nascimento das colônias até à sua morte, embora numa escala menor e velocidade infinitamente maior, observou-se um paralelismo com a cidade no que diz respeito às transformações que ocorrem com o passar do tempo. Foi possível acompanhar a expansão e o surgimento de novos núcleos, o envelhecimento das áreas pioneiras, alteração de cor, mistura de espécies, ocupação e não ocupação de áreas vazias e crescimento vertical. Essa verticalização abriu espaço para o tridimensional e a consequente espacialidade das colônias. Os estudos começaram a abranger possibilidades estruturais, de malhas e texturas que poderiam integrar o espaço público de onde as amostras foram retiradas, num retorno ao local de origem, como uma lente de aumento sobre uma escala sobreposta e invisível.

As amostras com contato induzido tiveram um crescimento diferente das amostras de contato natural, e nos revelaram que quanto mais controle do contato e das áreas de contaminação temos, mais organizadas e bem estruturadas crescem as colônias e mais interessantes se tornam visualmente.

Os espaços, estruturas, hierarquias e organizações das espécies observadas, nos revelam um comportamento existente na invisibilidade. São como cidades invisíveis sobrepostas às cidades onde nossos corpos habitam. Fornecem informação que pode ser levada para uma reflexão na escala da cidade, principalmente dentro e a partir do contexto da pandemia. Lembram que é preciso haver equilíbrio na concorrência entre as espécies. O simples gesto da coleta, do toque, determina um melhor ou pior desenvolvimento das colônias de microorganismos. Ação e reação. Essa pesquisa, que se mantém em desenvolvimento, resultou em alguns protótipos, desenhos e mapas táteis que poderiam, posteriormente, servir de base para o desenvolvimento de estruturas maiores, reais e viáveis, com o intuito de serem integradas no espaço público.

⁂

Fig. 4. *Entre Corpo e Cidade* (2019). Amostras induzidas ao longo dos dias

Fig. 5. *Entre Corpo e Cidade* (2019). Amostra natural — sem contato

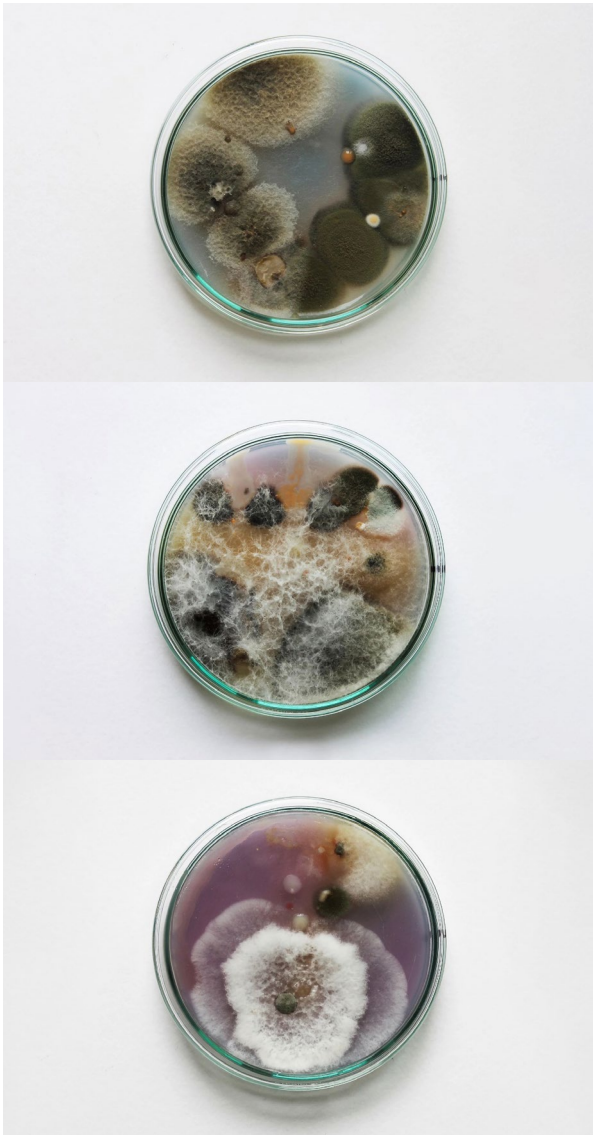


Fig. 6. *Entre Corpo e Cidade* (2019).
Amostras induzidas ao longo dos dias

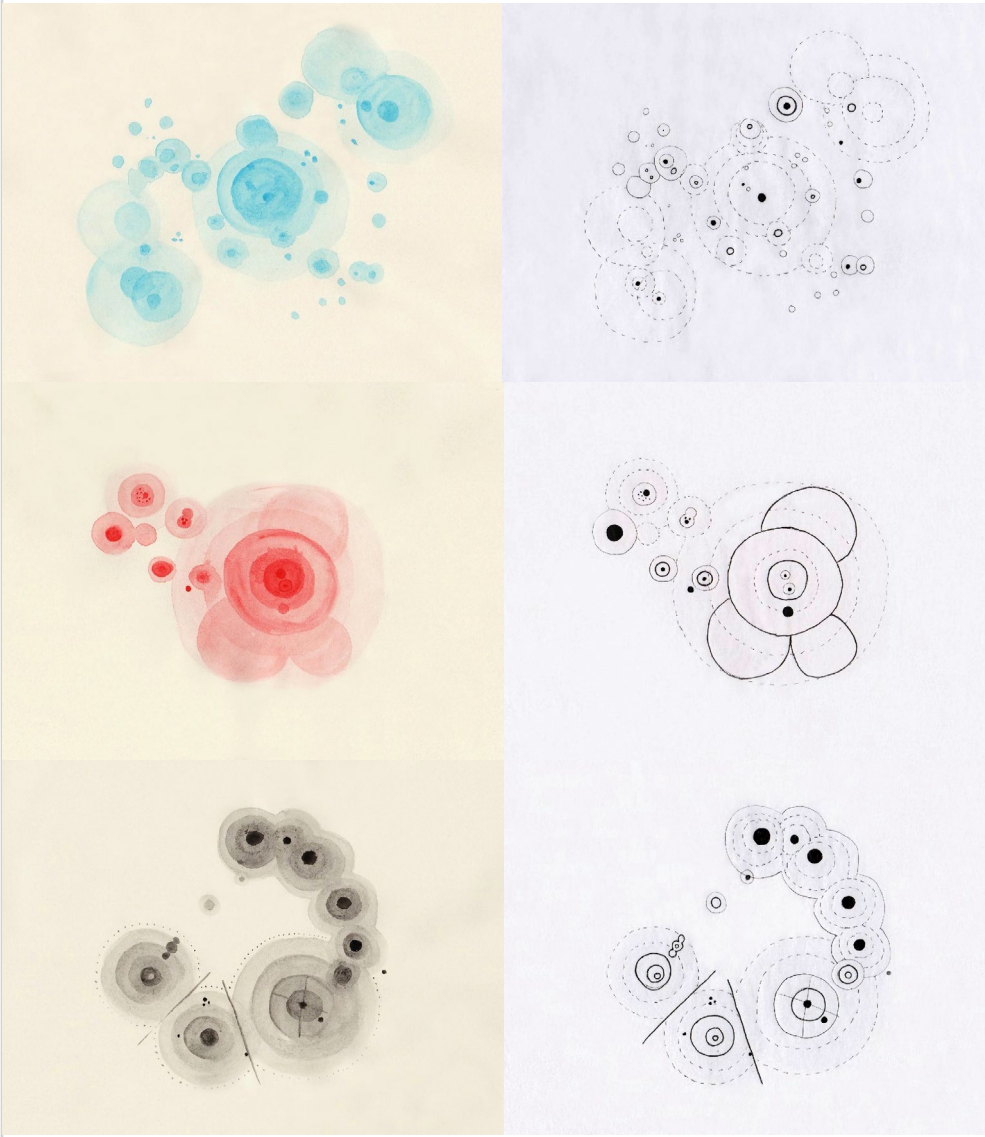


Fig. 7. *Entre Corpo e Cidade* (2019).
Mapas traçados com manchas e linhas

Fig. 8. *Entre Corpo e Cidade* (2019). Mapas táteis

Fig. 9, 10. *Entre Corpo e Cidade* (2019). Protótipos de estudos

América

ENSAIO VISUAL

Carolina Drahomiro

Travessia

Partindo do jogo de palavras entre ‘travessia’ e ‘travesseiro’, o objeto, de caráter intimista e auto-biográfico, refere-se à própria travessia do Brasil, de onde a artista é natural, para Portugal. Resguardando a possibilidade de trânsito em sonho entre ‘territórios’, o projeto pretende denunciar e ‘absorver’ o próprio sentido vivencial da artista — o seu deslocamento.

Bordado em fronha de algodão, fotografias digitais, dimensões variáveis, 2020

América

Apontar a América é, de certa forma, criar uma linha invisível onde a ‘força magnética pessoal’ atua, considerando a situação de permanência para além da fronteira do continente. O caminho pela água contextualiza, geograficamente, um percurso naturalmente estabelecido, uma antiga trilha que une e ao mesmo tempo distancia os territórios. O ato performativo registado em fotografia digital, teve lugar no Porto, Portugal, em 2020 e em Pernambuco, Brasil, em 2021.

Performance, Porto, Portugal, 2020 e Pernambuco, Brasil, 2021. Fotografias digitais

AMÉRICA

Acordar do outro lado: da experiência da suspensão à reconfiguração das coreografias quotidianas

Gabriela Vaz-Pinheiro

Durational force, the force of temporality is the movement of complication, dispersion or difference that makes any becoming possible and the world a site of endless and unchartable becomings.[1]
— Elisabeth Grosz

Não sabíamos muito bem o que iríamos encontrar do outro lado dos intermitentes e inquietantes confinamentos. Nesse período, passámos a usar vários termos e expressões e a realizar diversos rituais sem nos darmos conta do real alcance da sua validade, no tempo e no significado. Percebemos então que muitos valores, de liberdade, movimento, partilha, pelos quais tantos lutaram, desde antes do nosso próprio nascimento, foram repentinamente postos em risco por uma muito básica necessidade de sobrevivência: primeiro do corpo, depois da cultura. Podemos seguir historicamente as formas como as condições sociais influenciam a prática artística. Neste texto pretendo abordar uma derivação muito particular das consequências da era Covid, na certeza de que essas condições não foram geradas no próprio período dos confinamentos mas estavam já em desenvolvimento desde algum tempo. Grande parte dos efeitos da pandemia não foi ainda aferida em especial no que diz respeito ao seu impacto na educação, na produção cultural e na arte. O historicismo tem sido por vezes uma espécie de grão de areia no motor do pensamento crítico e seguir a sequência de 'viragens' na arte pode parecer um esforço desnecessário. Mas tenho-me interessado em fomentar uma ideia que parte de, e espero, venha a desenvolver a noção do *duracional* nas suas múltiplas asserções.

Nos períodos em que ameaças muito reais subitamente começam a ceifar vidas (os primeiros momentos da pandemia em Itália estão ainda na memória de muitos), a arte e a cultura certamente não são uma prioridade imediata. A nível privado, os artistas retiraram-se para os seus estúdios e, não

1 Elisabeth Grosz, "Bergson, Deleuze and the Becoming of Unbecoming" in *Parallax*, Vol. 11, no. 2, Routledge, Taylor & Francis Group, (2005: 4–13). http://www.tandf.co.uk/journals. (DOI: 10.1080/13534640500058434) (Acesso por permissão).

obstante um sentimento de insegurança e/ou solidariedade perante uma inesperada crise sanitária global, muitos expressaram que o retiro imposto pelos confinamentos resultou num período fértil. Ao nível do acesso às instituições artísticas, a contenção era uma necessidade óbvia e ficou claro para responsáveis de museus e teatros que os esforços de fidelização de público dispendidos ao longo dos anos ficaram seriamente comprometidos pelas condições sociais existentes. Mover-se em público tornou-se, como bem nos lembramos, uma coreografia de distanciamento em que o cuidado e a preocupação eram muitas vezes substituídos por desconfiança e insegurança.[2] Algo bastante arrebatador sobre o corpo em movimento veio à tona. A relação entre o interior doméstico e o espaço exterior reconfigurou-se. Muitos artistas embarcaram em projetos que abordavam esta relação, para muitos, na verdade, uma forma de sobrevivência. A noção de território mudou porque a realidade de acesso e movimento mudou. E de que forma avançou a prática artística? Se considerarmos que as obras de arte circulam, que artistas e públicos se movimentam por diferentes espaços e espacialidades, então uma revisão da política da territorialidade artística tinha que ser levada a cabo. Não apenas perante a consideração de que o fim da 'viragem espacial' havida já ocorrido, libertando a pressão do discurso da *site-specificity*, pelo menos, sobre as práticas que tentam incorporar o político ou aquelas que reivindicam uma perspectiva descolonizadora, ou até mesmo sobre aquelas práticas que postulam o processual.[3]

Se o discurso *site-specific* permitiu uma celebrada liberdade para os modos de produção artística, também atribuiu à produção de arte uma condição de espacialidade por vezes inflexível, como bem sabemos. Afirmei, e certamente outros de forma muito melhor antes de mim, que era necessário um

2 Na altura, foram muitas as vozes que apelaram à substituição do lema "distanciamento social" por "distanciamento físico" como forma de reforçar a ligação coletiva e combater o isolamento. A circulação de boatos e desinformação singrou pela sociedade, como bem nos lembramos.
3 Poderia haver um ângulo de argumentação em torno das condições espaciais instigadas pela arte conceptual, mas este caminho iria, neste ponto, desviar-nos.

discurso para formas de práticas artísticas que não exigissem um apego estrito às condições físicas da sua localização. Como Miwon Kwon afirma na primeira linha do seu "*One place after another*", outros termos podem ser usados para esta viragem:

> *Site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related*.[4]

Mas como podemos abordar esta viragem senão incorporando uma dimensão do transitório e do performativo? É necessário retomar a consideração da inscrição do performativo na construção da identidade a partir dos discursos feministas para melhor compreender a ruptura no nosso quotidiano durante a pandemia e, subsquentemente, os efeitos que esta teve na arte, na sua produção, circulação e recepção. Necessitamos, pois, de uma nova ética da experiência, nomeadamente da experiência individual do corpo e de uma espécie de reconfiguração transitória da identidade que um novo quotidiano (de repente) instalou. Então, primeiro perguntamos, como é que essa reconfiguração afetou o espaço público? Temos tendência a pensar os dias de confinamento a partir das imagens do seu impacto nos espaços públicos, ruas e praças esvaziados de gente, como ressonâncias poéticas de arquiteturas utópicas e cenários urbanos. E quando regressávamos, era inevitável refazer o seu vazio na nossa memória em nítido contraste com o reaparecimento de autoestradas apinhadas de automóveis e corredores de centros comerciais novamente repletos de gente. A estrutura da nossa forma liberal de vida voltou muito rapidamente e isso é também uma consequência do carácter intrínseco do coletivo em que uma noção compartilhada de quotidianidade está inscrita como um modo normativo para a vida individual, mas um modo em que a individualidade é considerada, não no seu potencial de singularidade, mas como uma característica celebrada ou apaziguada pelo consumismo: um espelho no qual cada um busca validação através

4 Miwon Kwon, *One Place After Another — Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT, (2002).

da imagem do outro. Na verdade, precisamos de uma noção compartilhada de quotidianidade, caso ela também não esteja largamente (e muitas vezes exclusivamente) emaranhada com a experiência vivida dentro daquilo que Marc Augé há muito definiu como 'não-lugares', ou seja, aqueles lugares onde a identidade e a memória são formadas por meio de actividades predominantemente *a-históricas* (e em grande parte, acrescentaria, *acríticas*).

Diferentes países lidaram de maneira diferente com a necessidade de deter a contaminação, principalmente, como vimos, implementando restrições de movimento. Estas restrições reforçaram o que já sabíamos: que as sociedades dependem de fluxos, de pessoas e bens, para concretizar os seus modos de vida. Restrições a estes fluxos, além de terem deixado claro como diferentes sociedades lidam com a mobilidade, deixaram também clara a separação e interdependência entre mobilidade física e digital. O facto da circulação intangível das redes digitais ter gerado um maior sentido de conexão não ocultou o facto de que a mobilidade física não é equivalente em todos os lugares do mundo, tal como a quotidianidade não é. O que é possível deduzir do discurso de Judith Butler sobre o género, em que o performativo sempre produz um efeito em particular na formação da identidade, é que a ruptura de nossas acções quotidianas teve que actualizar alguma forma de desvio de uma norma que de modo algum é universal. Na verdade, aqueles dias evidenciaram diferenças nas experiências quotidianas em todo o mundo, não apenas diferenças na imposição de autoridade e dominação, mas também acentuadas diferenças nas possibilidades de sobrevivência.

O meu objectivo principal com este texto é procurar delinear as possíveis consequências para a prática artística em sequência de um período que deixou claro que os determinantes históricos que a situavam para além de uma dimensão de territorialidade, uma espécie de ultrapassagem da viragem pós-autónoma, já não se aplicavam porque aquele período deixou claro que não há efectiva separação entre

contexto e conteúdo, e também que, de facto, já não haveria retorno possível da dissolução da fronteira entre o privado e o público. Além disso, ficou progressivamente mais claro que uma suposta neutralidade (e uma imparcialidade enganosa) do espaço digital precisava ser desmascarada. Bruno Latour diz que "(h)á agora uma ruptura aberta entre o que encerra e o que é encerrado, entre o mais local e o mais global."[5] Porque a paisagem já não é plana, progride por formas zigomáticas, sobrepondo instâncias de poder, que, à discrição, tanto distribuem dano como solidariedade.

Então, poderíamos, em segundo lugar, perguntar como aquela reconfiguração afectou a prática artística? São inúmeros os artigos e opiniões sobre o que a pandemia fez ao mundo das artes, como as instituições responderam às restrições de acesso. Não faltam artigos e livros sobre criatividade em tempos de crise. Historicamente, houve outras crises sanitárias no mundo às quais os artistas responderam: mais pungentemente a peste negra e a crise do HIV/SIDA.[6]

No entanto, o meu objectivo aqui não é identificar arte feita respondendo ou simbolizando a situação sanitária do mundo. Refiro brevemente as questões de resposta institucional, mas no sentido de que o sistema da arte poderia ter (e fê-lo em várias instâncias) incorporado a necessidade de uma abordagem mais dialógica das questões que afectam o mundo. Há afirmações generalizadas de que uma crise mundial como a pandemia, que instigou, numa vasta escala, necessidade de conexões por meio da comunicação digital, fomentou a democratização da arte e reforçou a auto-expressão. Afirmações

5 Traduzido livremente do original: "There is now a yawning break between what encloses and what is enclosed, between the more local and the more global." Bruno Latour, *Reassembling the Social, An Introduction to Actor Network Theory*, Oxford Uni Press: Oxford and New York (2005:173).

6 Ver para a primeira, por exemplo, a exposição *Hope and healing, Painting in Italy in a Time of Plague 1500 – 1800*, 3 de Abril – 25 de Setembro, 2005, Worcester Art Museum https://www.worcesterart.org/exhibitions/past/hope-and-healing (Acesso: 11/2022). Para a crise HIV/ AIDS ver p. ex. Royce W. Smith, "Local Responses, Global Pandemic: Rethinking Representations of HIV/AIDS" in Celina Jeffery & Gregory Minissale (eds), *Global and Local Art Histories*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, (2007; 1–26).

que me parecem enganadoras já que tal abertura também se desenvolveu desprovida de um sentido de consciência crítica. Além disso, o efeito de um impulso de sobrevivência não pode ser totalmente avaliado no seu imediatismo. E sabemos que, na conectividade da internet, nem tudo é justo e verdadeiro, solidário e progressista, certo? Tal como no período do inicial impacto da SIDA, a ideia geral de que a precariedade é um instigador da criatividade é profundamente acrítica e muito prejudicial para o que a arte e a cultura significam para a humanidade. O que os artistas são capazes de fazer em tempos de crise é revelar um sentimento mais profundo de que a humanidade não pode avançar sem a consciência das dimensões simbólicas da nossa existência.

Mas sabemos que o significado colectivo deste 'nós' é problemático. A existência humana é, no seu carácter, socialmente vinculada e a dimensão relacional dos humanos (gregariamente ou por contraste isoladamente) é antropologicamente a própria justificação da humanidade. O problema reside no facto de que atribuir definições (classificar) a grupos de humanos, por vezes por necessidade disciplinar, corre o risco de pulverizar a diferença. E isso é uma contradição de termos, ou seja, definir um grupo reforça sua representação social e política, mas também pode correr o risco de reduzir a sua diversidade intrínseca. Chamarei aqui a tríade *Being Singular Plural* de Jean Luc Nancy em que o intercâmbio gramatical entre as três palavras é um preceito para discutir o isolamento impossível e a condição transitória da nossa existência. Nancy escreve:

> A ampla tarefa, aqui, é fazer a coisa certa pelas identidades, mas sem ceder em nada ao seu frenesi, à sua presunção de identidades substanciais ('sujeitos', neste sentido). Esta tarefa é enorme, e é muito simples. É a tarefa de uma cultura que se refaz, ou a reformulação do pensamento de tal forma que não seja grosseiro ou obsceno como é todo pensamento de pureza. Significa misturar novamente as várias linhas, rastros e peles, ao mesmo tempo em que se descreve

> as suas trajetórias heterogéneas e suas teias, tanto as que se emaranham como as que se distinguem.[7]

Jean-Luc Nancy está de facto a descrever os perigos do essencialismo contra os quais os discursos feministas já nos haviam alertado. A verdade é que parece que os efeitos do pensamento crítico sobre o mundo têm sido muito débeis ou nunca tiveram verdadeiro impacto sobre uma aceitação ampla e consistente das diferenças interculturais.[8] Noutras instâncias, procurei discutir esta questão com os termos "simultaneidade de singularidades" como uma tentativa de abordar o carácter transitório das definições socialmente vinculadas.[9] Para isso, propus a distinção entre 'público' e 'audiência' no sentido em que um público pode ser considerado um grupo social que, num determinado momento (e espaço), se encontra a ser medido por algum tipo de procedimento, por exemplo, a contagem do número de espectadores de um programa de TV ou das entradas e saídas dos visitantes de uma exposição. Por outras palavras, uma audiência é uma entidade colectiva comensurada. Um público, embora também potencialmente uma audiência, pode, para os propósitos deste argumento, ser considerado principalmente como uma 'simultaneidade de singularidades', isto é: um grupo

7 Tradução livre da versão em Inglês: "The whole task, here, is to do right by identities, but without ceding anything to their frenzy, to their presuming to be substantial identities ("subjects", in this sense). This task is enormous, and it is very simple. It is the task of a culture remaking itself, or the recasting of thinking such that it would not be crude or obscene like every thought of purity. It means mixing together again the various lines, trails, and skins, while at the same time describing their heterogeneous trajectories and their webs, both those that are tangled and those that are distinct." Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, Stanford Uni Press, Stanford California. (2000: 147). O livro foi escrito numa época de muitos conflitos no mundo gerados na afirmação de diferenças culturais/identitárias (Nancy dá vários exemplos como seja o croata, sérvio, bósnio). No momento da publicação deste livro, conflitos mundiais desse tipo ainda proliferam em todo o mundo.

8 Parafraseando Michael Warner que diz: "If intellectuals […] fail (to lead public discourse) […] then failure must lie at their own door" Michael Warner, *Publics and Counterpublics*. Zone Books, [2002] (2005: 143).

9 Ver o meu texto: "Acção — arquivo — [re]acção, uma reflexão a propósito de Guerrilla Girls Shout-Out! Arquivo Gráfico de Alice Neel" *in Contemporânea*, Ed. 07–08–09, https://contemporanea.pt/edicoes/07-08-09-2022/guerrilla-girls-shout-out-arquivo-grafico-de-alice-neel (2022: parágrafo 19). (Acesso: dezembro 2022).

de indivíduos com características muito distintas entre si, que coincidem no tempo e no espaço, por exemplo, a assistir a uma peça de teatro ou a uma aula, condições que são sempre transitórias, mas que só numa recorrência medida podem gerar uma audiência. Onde uma audiência alimenta uma estratégia de *marketing* ou uma estatística, um público implica a produção de significados diversificados. Esta consciência conduz, ao nível do pensamento crítico, a uma compreensão da *diferença* e é, diria eu, uma questão de maturidade crítica.

Gostaria de chamar aqui o texto de Elisabeth Grosz "*Bergson, Deleuze and the Becoming of Unbecoming*" (2005) no qual a autora discute a influência do pensamento de Bergson na filosofia da diferença de Deleuze. Embora, seja aparentemente desnecessário justificar a importância da filosofia, Grosz escreve que "[...] quando se orienta para questões bem formuladas, a filosofia é atraída para a questão da *diferença*, isto é, para a imersão da diferença na e para a produção da diferença pela *duração*".[10] (2005: 4) Do ponto de vista filosófico, o pensamento crítico comummente considera a noção de *diferença* como um procedimento metodológico para questionar nossa relação com o mundo e com os outros.

Tem sido do meu interesse abordar e conectar os conceitos que o artigo de Grosz sintetiza: **diferença (*difference*)**, **duração (*duration*)**, **intuição (*intuition*)** e **devir (*becoming*)**, não necessariamente nesta ordem. O espaço editorial deste texto certamente deixará muitas pontas por desenvolver, porque se trata de territórios filosóficos muito mais amplos. Estes conceitos são, no entanto, importantes para a minha tentativa de abordar as consequências do período da pandemia para a produção artística, sem desprezar o facto de que a trajetória que estou a procurar delinear terá começado muito atrás no tempo.

Brevemente sobre a **intuição**. Como Grosz aponta, é "Bergson e Deleuze (que) comumente se referem à arte e às

10 Tradução de: "[…] when it is oriented to well-formulated questions, philosophy is drawn to the question of difference, that is, to the immersion of difference in and the production of difference by duration."(2005:4) Added italics.

atividades dos artistas como dando uma expressão mais clara a este impulso intuitivo". Groz continua:

> Esta imersão na continuidade do ser sem contenção é a própria condição da arte, que, no entanto, embora controle ou expresse essa continuidade, não pode comunicá-la inequivocamente.[11]

A arte não é a ilustração dessa continuidade do ser. Ao mobilizar a intuição e ao elaborar formas da experiência estética, a arte é um dos modos de ocorrência da referida continuidade, produz e contribui para a mesma.

No seu, "*After method, Mess in Social Science Research*", John Law argumenta que as ciências sociais não "agarram" o que ele chama de "[...] diferentes texturas do mundo". Ele continua, "(d)ores e prazeres, esperanças e horrores, intuições e apreensões, perdas e redenções, mundanidades e visões, anjos e demónios, coisas que escorregam e deslizam, ou aparecem e desaparecem, mudam de forma ou não têm de todo uma forma, imprevisibilidades [...]"[12] todos estes fenómenos que um mundo pandémico certamente experienciou de forma excepcional, tanto a nível social como individual.

Numa época em que a ciência desempenhou um papel tão importante, uma viragem no discurso crítico vigente poderia ter trabalhado sobre a consciência da diferença tão fundamental para a implementação e eficácia das soluções científicas para a crise sanitária em geral no mundo. Que oportunidade para o mundo ocidental efectivamente embarcar na reconfiguração de discursos críticos, filosóficos e históricos a partir dessa consciência! Bruno Latour questiona se "[...] uma tradição filosófica

11 Tradução de: "Bergson and Deleuze commonly refer to art and the activities of artists as giving a clearer expression to this intuitive impulse." E "This immersion into the continuity of being without containment is the very condition of art, which nonetheless, while harnessing or expressing this continuity, cannot unambiguously communicate it." (2005:9)
12 Esta citação tem-me acompanhado desde há muito tempo. Ver o meu texto "Prática contextual e mais além, algumas reflexões sobre ReaKt" *in ReaKt — Olhares e Processos / Views and Processes*, Guimarães 2012, Fundação Cidade de Guimarães, (2013:7)

alternativa que nos permita retomar a história europeia de uma forma diferente, recolocando a questão da ciência e da razão, mesmo proibindo a bifurcação da natureza?"[13] (2004: 305) A influência recíproca entre o impacto de uma doença no corpo e a reconfiguração de um ponto de vista filosófico ocidental-europeu, torna-se evidente. É Latour quem também definiu o corpo em termos de afecto, ou seja, modos que permitem a ocorrência de efeitos mútuos entre o mundo e o corpo, de forma que o corpo não seja um receptáculo "[...] de algo superior" mas "uma trajetória dinâmica pela qual aprendemos a registrar e a tornarmo-nos sensíveis àquilo de que o mundo é feito."[14] No entanto, estou menos interessada no subjectivo do que na dimensão colectiva dessa consciência e suas reverberações, como ela afecta e é afectada pelo mundo. E afecto/afectar é um termo curioso para usar aqui no sentido em que contém emoção e repercussão. As tácticas tornaram-se de alguma forma mais visíveis e indissociáveis das estratégias.[15]

O adiamento de actividades tornou-se constante e implicou inúmeras adaptações para muitos eventos culturais. A *performance*, ou quaisquer eventos ou situações que impliquem presença física, foram certamente os mais afectados. A transferência para o espaço digital certamente gerou alternativas válidas para abordar o performativo e o espacial, mas uma

13 Tradução livre da versão em inglês: "So the initial question now becomes: is there an alternative philosophical tradition that allows us to take up European history in a different manner, by relocating the question of science and reason, even while forbidding the bifurcation of nature?" Bruno Latour, "Reflections on Etienne Souriau's Les Modes d'existence", in Graham Harman, Levi Bryant and Nick Srnicek (eds) *The Speculative Turn Continental Materialism and Realism*, Melbourne, Australie: re.press Australi, (2004: 304–333, 305). http://www.re-press.org/book- files/OA_Version_Speculative_Turn_9780980668346.pdf (Open access PDF).

14 Paráfrase em tradução livre do texto inglês em uso: "The body is thus not a provisional residence of something superior – an immortal soul, the universal or thought – but what leaves a dynamic trajectory by which we learn to register and become sensitive to what the world is made of." Bruno Latour, "How to Talk About the Body? The Normative Dimension of Science Studies" in *Body & Society* © 2004 SAGE Publications (London, Thousand Oaks and New Delhi), (Vol. 10./ 2–3), (2004: 205–229, 206).

15 Para mais ver o pensamento sobejamente cnhecido de Michel De Certeau no seu *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, (1984).

sensação de incompletude era inevitável. Não apenas para os *performers*, o corpo tornou-se um arquivo de densidade, uma densidade de tempo e gestos, porque se viviam as possibilidades de expansão dos seus limites espaciais através da memória e da projecção, expansão que sabíamos que não poderíamos efectivamente realizar. É aqui que eu diria que uma forma do duracional encontra um sentido inesperado na projeção de uma ocorrência relacional que acontece para além do contacto, mas é informada pela resistência (de longa data) do corpo à desigualdade nas formas como o quotidiano é vivido e que a pandemia tornou tão aparente. E o extraordinário é que acredito que essa consciência, em diferentes intensidades, se estendeu para além dos sectores da arte e da cultura. É o que Victor Turner enquadrou como ***becoming***, um projecto optimista que reconhece que as sociedades vivem e evoluem através de momentos de inquietação que impulsionam intensos processos (auto)reflexivos, uma condição liminar vivida tanto a nível social como individual. E se Turner sustenta o seu pensamento numa análise dos rituais do povo Ndembu na Zâmbia, talvez seja oportuno recordar que é através desses períodos de crise que os rituais se refazem, mesmo que apenas a nível mundano: lavar as mãos, colocar máscaras, esperar em filas espaçadas, e assim por diante. Como diz Bruce Kapferer:

> O que é mais frequentemente descrito como 'ritual', tal como acontece com uma variedade de artes na sua formação independente em numerosas culturas, é uma forma composicional complexa revelada através do processo de *performance*.[16]

Neste ponto, a interconexão das categorias em discussão parece basear-se num contínuo vai vem entre elas que forma (e são formadas pela) cumplicidade entre corpo, espaço e

16 Tradução livre do original: "What is most often glossed as "ritual", as with a variety of arts in their independent formation in numerous cultures, is a complex compositional form as revealed through the process of performance." Bruce Kapferer, "Performance and the structuring of *meaning and experience*" in Victor Turner and Eduard Bruner, (eds.). *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press (1986: 188–203).

tempo. Ao corpo Latour atribui a luta para reparar a fissura entre natureza e cultura. Dentro da consideração do espaço, vimos que a prática artística avançou, em primeiro lugar, para além das restrições espaciais da *site-specificity* e, em segundo lugar, para além da volatilidade de uma condição processual. O tempo, considerado no âmbito aqui tratado, poderia ser dividido em duas condições: a *temporariedade* e a *temporalidade*. Abordei essas condições a propósito da noção de cinema expandido num texto para a edição on-line da revista *Contemporânea*.[17]

Temporariedade refere-se a qualquer obra efémera. Uma obra temporária é colocada (virtualmente ou não) em contacto com os espectadores dentro de um período de tempo específico. A sua exibição é pré-determinada por uma 'data de fim' mas não ocorrem, em princípio, alterações materiais ou formais durante esse período, podendo a obra continuar ou não a existir após a sua remoção (isso é uma outra questão). Por outro lado, as obras temporais sofrem alterações intrínsecas à sua própria activação de significado. São concebidas dentro de um quadro de mudança em que o tempo é integral e cumulativo a todo o processo, e é nesse sentido que sua condição temporal pode abrir a discussão sobre o *duracional*.

Para Paul O'Neill e Claire Doherty, uma abordagem duracional da arte pública parte de uma forma de envolvimento que valoriza o reconhecimento da "[...] importância de envolver o público e encorajar resultados baseados em pesquisas que respondam aos seus contextos, públicos e locais específicos ao longo do tempo".[18] Particularmente, esta abordagem reage

17 Gabriela Vaz-Pinheiro, "Feixe de Luz: Escultura Projetada, Cinema Exposto — Cinema expandido e escultura em movimento: sugestões para uma abordagem duracional" *in Contemporânea*, Ed. 10-11-12, https://contemporanea.pt/edicoes/10-11-12/feixe-de-luz-escultura-projetada-cinema-exposto, (2022). (Acesso: 12/2022).

18 Tradução livre de parte do original: "*Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art* was itself devised as a durational research process, which would investigate how public art and its curation has begun to recognise the significance of engaging audiences and encouraging research-based outcomes that are responsive to their specific contexts, audiences and locations over time." Paul O'Neill & Claire Doherty [eds.], *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art*, Amsterdam: Antennae Valiz (2011).

tanto contra a espectacularização da participação quanto contra os processos nos quais a cultura é colocada ao serviço da indústria do turismo. Assim, as contribuições de artistas, participantes e espectadores integram a obra em função da abrangência das suas próprias transformações ao longo de um determinado tempo.

Vejamos o que Edward Scheer diz sobre a duração:

> A expressão 'arte duracional' implica uma construção específica do tempo, uma modelação deliberada do mesmo para efectuar uma experiência particular para o espectador ou o público. [...] No entanto, a arte duracional tem outra qualidade que invoca o fluxo da experiência temporal, a qualidade do tempo experimentado na realização de uma acção, em vez de simplesmente a quantidade de tempo cronológico que uma tarefa pode consumir.[19]

Então, o tempo é tomado num sentido temporal. É uma qualidade de experiência e não uma medida *per se*. Mas, apesar do sentido comum atribuído à experiência do tempo e embora os espectadores produzam significados individuais, não se trata exclusivamente de subjectividade. O subjectivo como relação com o mundo é apenas uma forma de conhecimento e está sempre inscrito numa cadeia de influências que desmonta qualquer pretensão à sua autonomia. A subjectividade é cumulativa e mutável, faz sempre parte da simultaneidade das singularidades que tentei descrever acima e está também sempre num processo de devir (*becoming*) em que a diferenciação é inseparável da continuidade. Chamando Elisabeth Grosz novamente, ela escreve:

19 Tradução livre do original: "The phrase 'durational art' implies a specific construction of time, a deliberate shaping of it to effect a particular experience for the viewer or the audience. […] Yet durational art has another quality that invokes the flux of temporal experience, the quality of time experienced in the doing of an action rather than simply the quantity of chronological time that a task might consume." Edward Scheer, "Introduction: The end of spatiality or the meaning of duration" *in On Duration, Performance Research, A Journal of the Performing Arts*, Volume 17, Issue 5, (2012: 1).

> O devir (*becoming*) é a operação de autodiferenciação, a elaboração de uma diferença (*difference*) intrínseca a uma coisa, a uma qualidade ou a um sistema que emerge ou se actualiza apenas na duração (*duration*).[20]

E incorporar a duração e a acção cumulativa do tempo pode também significar que uma obra de arte incorpora a possibilidade de seu próprio fracasso porque teria existido como nó de um caminho que procede e precede desvios, retornos e encruzilhadas. Na continuidade do ser, nenhuma rota é uma rota falhada, embora possa ser tanto acidentada como cursiva.

Contradizendo o meu próprio propósito de me abster de traçar a sequência das 'viragems da arte', talvez arrisque finalizar propondo que denominemos as condições da arte que este texto aborda como na viragem do duracional.

⁂

Referências bibliográficas / *Bibliographic references*

Bruner, Eduard, (eds.), *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, (1986)

De Certeau, Michel, *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, (1984)

Jeffery, Celina & Gregory Minissale (eds.), *Global and Local Art Histories*. Newcastle UK: Cambridge Scholars Publishing, (2007)

20 Tradução livre de: "Becoming is the operation of self-differentiation, the elaboration of a difference within a thing, a quality or a system that emerges or actualizes only in duration." (2005: 4).

Kapferer, Bruce, "Performance and the structuring of meaning and experience" in Victor Turner & Eduard Bruner, (eds.). *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, (1986) (pp.188–203)

Kwon, Miwon, *One Place After Another – Site-specific Art and Locational Identity*. Massachusetts, USA: MIT, (2002)

Latour, Bruno, "Reflections on Etienne Souriau's Les Modes d'existence", in Graham Harman, Levi Bryant and Nick Srnicek (eds) *The Speculative Turn Continental Materialism and Realism*, Melbourne, Australie: re.press Australi, (2004) (pp. 304–333)

——, "How to Talk About the Body? The Normative Dimension of Science Studies" in *Body & Society*, Vol. 10. / 2–3. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications, (2004) (pp. 205–229)

——, *Reassembling the Social, An Introduction to Actor Network Theory*. Oxford & New York: Oxford Uni Press, (2005)

Law, John, *After method, Mess in Social Science Research*. London and New York: Routledge, (2004)

Nancy, Jean-Luc, *Being Singular Plural*. Stanford, California: Stanford Uni Press, (2000)

O'Neill, Paul & Claire Doherty (eds.), *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art*. Amsterdam: Antennae Valiz, (2011)

Scheer, Edward, "Introduction: The end of spatiality or the meaning of duration" in *On Duration*, *Performance Research, A Journal of the Performing Arts*. Volume 17, Issue 5, (2012)

Smith, Royce W., "Local Responses, Global Pandemic: Rethinking Representations of HIV/AIDS" in Celina Jeffery & Gregory Minissale (eds), *Global and Local Art Histories*. Newcastle UK: Cambridge Scholars Publishing, (2007) (pp. 1-26)

Turner, Victor & Eduard Bruner, (eds.), *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, (1986)

Warner, Michael, *Publics and Counterpublics*. Princeton, USA: Princeton Uni Press, Zone Books, [2002] (2005).

Referências eletrónicas / *Electronic references*

Catálogo / Catalogue: *Hope and healing, Painting in Italy in a Time of Plague 1500–1800*, April 3 — September 25, 2005, Worcester Art Museum https://www.worcesterart.org/exhibitions/past/hope-and-healing/index.htm (Acesso/access: 9/2022).

Grosz, Elisabeth, "Bergson, Deleuze and the Becoming of Unbecoming" in *Parallax*, 2005, Vol. 11, no. 2, pp.4–13, Routledge, Taylor & Francis Group. http://www.tandf.co.uk/journals, (DOI: 10.1080/13534640500058434) (Acesso por permissão/ Access by permission).

Vaz-Pinheiro, Gabriela, "Acção — arquivo — [re]acção, uma reflexão a propósito de Guerrilla Girls Shout-Out! Arquivo Gráfico de Alice Neel" *in Contemporânea*, Ed. 07-08-09 / 2022 https://contemporanea.pt/edicoes/07-08-09-2022/guerrilla-girls-shout-out-arquivo-grafico-de-alice-neel (Acesso/access: 12/2022)

——, "Feixe de Luz: Escultura Projetada, Cinema Exposto — Cinema expandido e escultura em movimento: sugestões para uma abordagem duracional" *in Contemporânea*, Ed. Ed. 10-11-12 / 2022 https://contemporanea.pt/edicoes/10-11-12/feixe-de-luz-escultura-projetada-cinema-exposto (Acesso/access: 12/2022).

Bird's-eye, o silêncio dos pássaros

Miguel Leal

Este texto foi escrito
entre Freiburg e Porto,
Janeiro–Fevereiro de 2022

There is no pure land now. No safe place.
And we stand here on the pier
Watching you drown.
Love among the sailors.
Love among the sailors.[1]
—Laurie Anderson

Para onde vão os aviões quando já não precisamos deles? O que fazemos há décadas com as milhares de aeronaves que se tornam obsoletas ou excedentárias? E aquelas que ainda se espera que voltem a voar? Onde ficam? Onde se escondem?

Há lugares meio secretos onde se guardam estes pássaros de metal. Ficam longe de quase tudo e são lugares de esquecimento e imobilidade. As aeronaves, acabado o seu ciclo de vida útil, são aí laboriosamente desmanteladas, peça a peça, tratadas como mero ferro-velho, ou, na melhor das hipóteses, canibalizadas para reparar ou construir outros artefactos voadores. Já os aviões dos quais ainda se aguarda uma segunda vida, esses ficam numa espécie de limbo, como que criogenados e à espera de serem acordados, protegidos da usura do tempo e dos elementos. Todos estes delicados objectos técnicos são armazenados em vastos espaços ao ar livre, quase sempre em desertos áridos, ideais para a sua preservação. Encontramos estes cemitérios, que em boa verdade para muitos aviões são apenas um lugar de passagem e não uma última morada, em vários pontos do globo. O maior de todos situa-se na América do Norte, nos limites da cidade de Tucson, no Arizona, na Davis-Monthan Air Force Base, sendo conhecido simplesmente como *The Boneyard*.[2] Numa área de mais de 10 mil km^2 armazenam-se hoje quase 5000 aviões e mísseis balísticos, sobretudo de uso militar. A altitude, o ar seco e as chuvas raras, o solo alcalino, liso e firme como rocha, tornam este local num paraíso para guardar aeronaves por longos períodos de tempo.

1 Laurie Andreson, "Love Among the sailors", in *Bright Red* (Warner Music, 1994).
2 Criado no final da II Guerra Mundial para guardar e desmantelar os aviões militares retirados do serviço, estas instalações são geridas pelo 309th *Aerospace Maintenance and Regeneration Group* (AMARG), responsável pela manutenção e regeneração dos aviões aí armazenados.

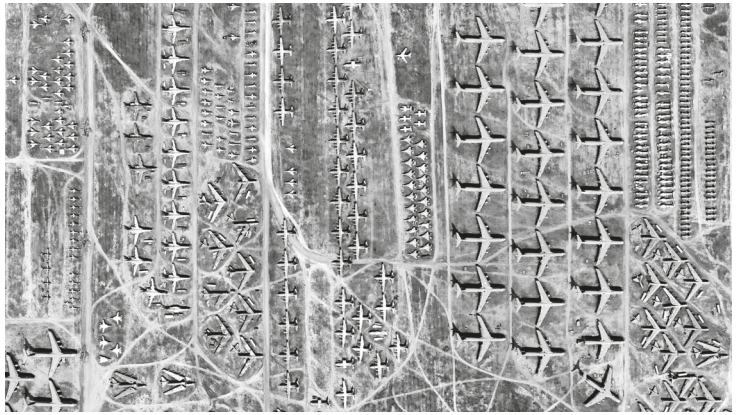


Fig. 1. Davis-Monthan Air Force Base, Tucson, Arizona, 21 de fevereiro de 2022 (imagem de satélite)

Fig. 2. Aviões estacionados na pista do aeroporto de Berlin Schönefeld, 28 de abril de 2020 (imagem de satélite)

Com a ajuda dos satélites que gravitam em volta da terra é fácil percorrer com o olhar esta vasta área do deserto do Arizona e observar as geometrias desenhadas pelo recorte destes milhares de aviões, alinhados uns ao lado dos outros em padrões variados. Na sua pequenez, transformam-se em objectos que parecem caber na palma das nossas mãos, como os brinquedos lilliputianos da nossa infância. Sobrevoar dessa forma *The Boneyard* oferece-nos uma visão necrológica da aviação e dos milhares de aviões que, longe do céu, aguardam pelos predadores que os irão esventrar ou a emergência de outros usos ou novas guerras que os poderão vir a despertar do sono a que foram forçados. Vê-los assim parados, transformados em miniaturas agarradas ao chão, ajuda, antes de mais, a destruir e banalizar os mitos que continuamos a associar, de uma forma ou de outra, à aeronáutica. Perante a inversão da ordem habitual dos factores, com os aviões no chão e nós viajando imóveis, sentados em frente ao computador enquanto olhamos as imagens que nos chegam da órbita terrestre, essa ideia romântica de liberdade associada à imitação do voo dominador e imperial dos pássaros torna-se ainda mais distante e enganadora.

⁂

A partir de meados de Março de 2020, em plena crise pandémica e com os países a restringirem os voos e as entradas nas suas fronteiras, o grosso da frota mundial da aviação comercial, com mais de 25 mil aviões no activo, viu-se subitamente em terra. No mês de Abril desse ano atingiu-se o pico desta crise, com 75% ou mais dos aviões parados[3], estacionados nos aeroportos agora silenciosos ou em instalações de rectaguarda. Preparados para voar ininterruptamente, apenas com algumas pausas para manutenção, estes gigantes do céu obrigavam a cuidados extra. As companhias encomendam com urgência milhares de calços de madeira (*Corona chocks*) e organizam-se

3 De acordo com as estatísticas oficiais, esse pico atingiu-se no dia 14 de Abril de 2020, com 28.502 voos comerciais, por comparação com os 111.450 realizados no mesmo dia do ano anterior. [Ver: https://www.flightradar24.com/blog/tag/covid-19/ (Acesso: 1/2022).

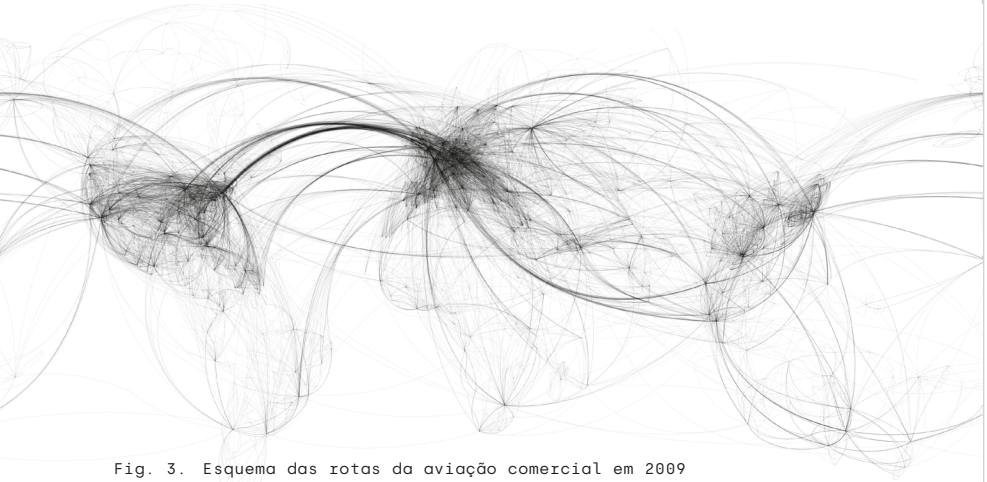


Fig. 3. Esquema das rotas da aviação comercial em 2009

as equipas técnicas para garantir que os aviões, intricadas e complexas peças de maquinaria, se mantêm em boas condições. É necessário isolar todos os orifícios, protegê-los da humidade com sacos gigantes de sílica gel ou movimentar as rodas regularmente ao longo das pistas. Em muitos casos, escolhem-se as habituais plataformas de estacionamento instaladas em geografias de clima seco. Organiza-se, num curto espaço de tempo, toda uma logística da imobilidade.

Ao mesmo tempo, a irracionalidade do modelo em vigor na aviação mundial levou a que muitos voos se fizessem vazios, apenas para cumprir quotas e garantir às companhias aéreas a manutenção dos seus preciosos *slots* nos principais aeroportos.[4] Estes voos sem passageiros criaram uma nova instância, a dos voos fantasmas. Só a Lufhtansa previa realizar no Inverno de 2022–23 mais de 18.000 destes voos fantasmas, como foi tornado público no início de 2022.[5] Muitos dos aviões que víamos passar sobre as nossas cabeças eram na verdade parentes do 'Holandês Voador', esse barco lendário sem

4 A União Europeia obriga as companhias a realizarem pelo menos 80% dos voos previstos para poderem manter os seus *slots* nos aeroportos. No início da pandemia suspendeu temporariamente esta exigência, mas depois estabeleceu um mínimo de 50% para esses voos, regras que se mantêm em vigor no início de 2022.

5 Ver, por exemplo: https://www.thebulletin.be/brussels-airlines-makes-3000-unnecessary-flights-maintain-airport-slots (Acesso: 1/2022).

tripulantes e habitado apenas por espectros. Juntamente com esses outros aviões presos ao chão, fantasmas em terra, estes voos lançaram sobre a aviação comercial um manto espectral, não só o dos aviões-fantasmas que cruzavam vazios os céus mas também o da passividade, da imobilidade e do vazio grandioso e excessivo dos gestos aparentemente imateriais do capital em puro movimento à volta do globo.

Sabíamos, desde o início da crise sanitária, do papel deste mapa da aviação global, com dezenas de milhares de voos diários, na aceleração da pandemia. Os aviões foram, num primeiro momento, os principais vectores de disseminação do vírus. Ainda que representando apenas uma pequena parte dos movimentos comerciais no mundo, esta rede é o vaso condutor das velozes e cada vez mais frequentes deslocações globais dos nossos corpos. Daí a limitação de circulação aérea ter sido desde cedo um instrumento crucial para tentar travar a rápida propagação do vírus. Os aviões estão para esta pandemia como os barcos estiveram para a peste pneumónica que irrompeu em 1918, semeando o vírus em cada porto de passagem aquando do regresso a casa dos contingentes militares após o final da guerra.

Ver esses aviões em terra convocava, pois, uma série de fantasmas, tornando cada aeroporto num lugar espectral, num cemitério aeronáutico temporário. A desaceleração generalizada permitiu-nos ver coisas que de outro modo continuariam invisíveis ou escondidas no meio de uma corrida desenfreada. A súbita limitação de movimentos oferecia-nos a oportunidade de olhar finalmente o mapa da globalização com mais nitidez. A partir dos nossos postos de rectaguarda, prisioneiros nas nossas próprias casas, sentados em frente às janelas luminosas dos nossos computadores, as imagens dos aviões imobilizados nas pistas, trazidas pelos satélites que continuavam as suas órbitas, acordavam outras imagens, outros espectros.

⁂

Um ano depois, a crise pandémica continuava a arrastar-se e um pequeno episódio voltou a lembrar-nos a frágil condição

deste mundo em pérpetuo movimento e no qual, apesar de toda imaterialidade do capital, ainda é de mercadorias em trânsito de que se fala quando se fala de comércio e de consumo. Na manhã do dia 23 de Março de 2021, empurrado pelos ventos fortes de uma súbita tempestade de areia, o Ever Given, um barco gigante com capacidade para 20.000 contentores,[6] virou e encalhou em pleno canal do Suez, bloqueando por completo a passagem. O navio, pertencente à Ever Green, uma companhia com sede na Formosa, viajava do Porto de Tanjung Pelepas, na Malásia, para o Porto de Roterdão, na Holanda. Foram necessários seis dias de esforços para libertar o canal, enquanto centenas de navios se acumulavam esperando a sua vez para atravessar. Os efeitos deste acidente perdurariam durante alguns meses em toda a cadeia de distribuição e, de repente, fizeram despertar os mais distraídos para mais um dos níveis de insanidade do capitalismo global e para a emergência do *acidente global*, anunciado por Paul Virilio vezes sem conta.

O comércio planetário está dependente do transporte marítimo. No mundo inteiro, aproximadamente 90% dos bens são transportados por barco e, destes, 70% em contentores.[7] Repare-se, por exemplo, que apenas 0,25 % dos produtos são transportados por via aérea. O crescimento da logística ultrapassa mesmo o da produção. Há cada vez mais mercadorias a serem movimentadas em volta do globo. Este é um fenómeno galopante. Em 1975, uma média de 27 navios por dia atravessava o Canal do Suez, transportando em média 247 toneladas. Em 2019 eram já 52 navios por dia, mas a carga média tinha subido para as 3.307 toneladas.[8] Entretanto, previsões oficiais apontam para que o transporte marítimo venha a triplicar nos próximos 30 anos.

Vivemos neste momento uma crise inflacionária que está directamente ligada a um problema de logística global,

6 Ou TEUs (*Twenty-foot Equivalent Unit*), usando a medida-padrão em vigor para calcular o volume de um contentor.
7 Dados da OCDE, https://www.oecd.org/ocean/ (Acesso: 1/2022).
8 Ver Braw, Elizabeth, *"A Shipping Crisis Waiting to Happen"*, *Wall Street Journal*, 20/04/2021, https://www.wsj.com/articles/a-shipping-crisis-waiting-to-happen-11618955494. (Acesso: 1/2022).

Fig. 4. O navio porta-contentores Ever Given encalhado no Canal do Suez (imagem de satélite, 27 de março de 2021)

sobretudo do transporte marítimo. Com a quebra das cadeias de produção, distribuição e consumo durante os vários solucos da crise pandémica, chegámos a um momento em que a falta de produtos em muitas áreas veio desequilibrar a relação entre a oferta e a procura, bem como os custos dos transportes, gerando complexos fenómenos de subidas de preços e de especulação na gestão de expectativas dos mercados. Na verdade, uma parte importante do problema resume-se à falta de contentores na Ásia para expedir os produtos, como origem e resultado da quebra das cadeias logísticas. Os contentores acumularam-se, vazios, a ocidente, e agora é preciso que o carrossel entre de novo em velocidade de cruzeiro, o que pode demorar muitos e muitos meses.

Nada isto é novo, apenas a escala se alterou radicalmente. O tamanho deste problema é proporcional ao Ever Given e às dezenas de outros super porta-contentores que navegam os mares, envergonhando os gigantes capazes de transportar 10.000 contentores que dominavam os oceanos ainda há poucos anos. É como se o Ever Given fosse um "acidente à

espera de um lugar onde acontecer",[9] um acidente que será tanto maior quanto maiores e em maior número forem estes navios. Os acidentes existem antes mesmo de acontecerem e estão inscritos na matriz de cada objecto técnico, de cada dispositivo. Depois, é apenas uma questão de probabilidades.

⁂

Estes dois acontecimentos, como que resumindo algumas das causas e consequências da pandemia — um acidente biológico global —, trouxeram-nos a consciência do modo como a velocidade manipula o tempo e modela o espaço, articulando estas duas instâncias. O movimento suspenso destes vectores — aviões e navios — devolveu temporariamente ao mundo uma outra escala, acentuando aquilo que vínhamos sentindo com o enclausuramento e a suspensão do quotidiano a que quase todos nos vimos forçados. A percepção do espaço é relativa e sabemos como a noção da sua escala diminui na razão inversa da nossa velocidade de deslocação. Quanto mais depressa nos movimentamos mais depressa chegamos ao destino. Se esse movimento for global isso significa chegar mais depressa ao ponto de partida, encolhendo o mundo, como se corrêssemos em círculos, até à exaustão e a grande velocidade, num espaço que se vai fechando sobre nós. Alterar a relação entre estes factores, ainda que temporariamente, é alterar o quadro prático e conceptual daquilo que entendemos por globalização.

A primeira evidência desta suspensão temporária da agitação global, chegou às nossas janelas de observação através das imagens dos satélites que continuavam, incansáveis, a percorrer órbita atrás de órbita em volta da terra. Apenas esse olhar vertical da panóptica contemporânea nos poderia oferecer tais imagens e tal perspectiva, convocando assim toda uma história da verticalização do olhar, do mapeamento e da dominação sobre as coisas do mundo. Chegamos assim à história da globalização, aos globos e à era da objectificação mediática do território, das suas coisas e das suas gentes, através dessa

9 Ver Virilio no seu Prefácio ao catálogo da exposição *Unknown Quantity*, Paris, Cartier—Fondation pour l'art contemporain, (2002: 9).

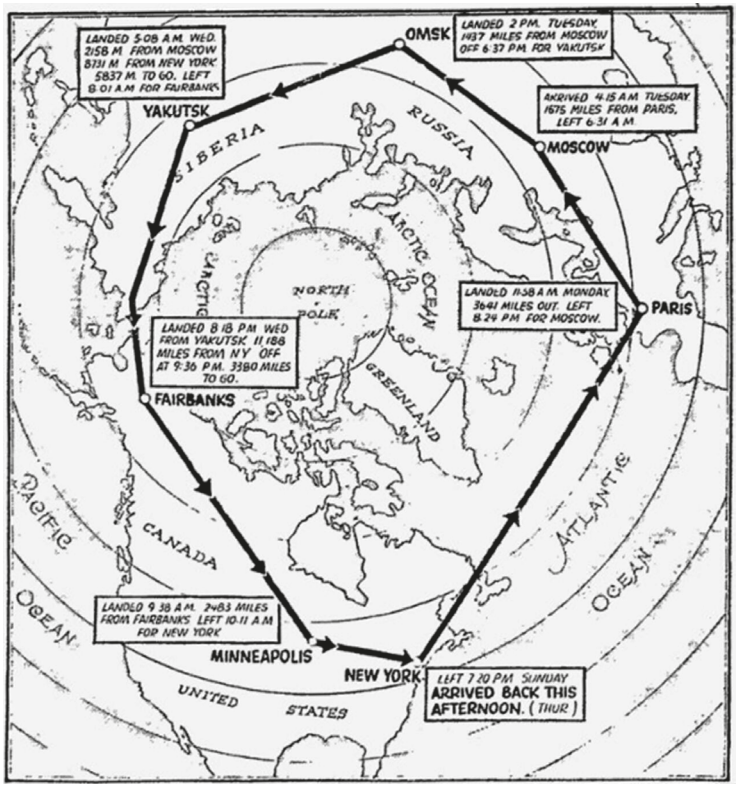


Fig. 5. A viagem de aérea de Howard Hughes em 1934, que estabeleceu um novo recorde absoluto de circum-navegação

topologia mediada pela imagem vertical que só um olhar exterior, um olhar como o dos pássaros, conseguiria produzir.

⁂

No século passado, entre as duas grandes guerras, assistiu-se à intensificação da corrida aérea em volta do globo, com recordes a caírem uns atrás dos outros. O primeiro voo de circum-navegação aérea dá-se em Junho de 1924,[10] demorando 175 dias a completar-se. Pouco mais de uma década depois,

10 Completada por quatro aviões americanos, cobrindo um total de 27.550 milhas, mas parando 74 vezes ao longo do caminho.

a 14 de Julho de 1934, o magnata do cinema Howard Hughes aterrava em Nova Iorque, fechando a sua volta ao mundo em apenas 91 horas. O mundo encolhia e parecia não haver um limite para este abraço fatal, iniciado por barco centenas de anos antes.

A 2 de Março de 1949, uma aeronave da USAF, a Lucky Lady II, completou o primeiro voo sem paragens em volta do globo, sendo abastecida em pleno ar e cobrindo 23.452 milhas em pouco mais de 94 horas. Éramos cada vez mais rápidos e eficientes a voltar ao ponto de partida. A primeira guerra verdadeiramente global tinha, entretanto, acelerado os processos de arrestamento e dominação pelas grandes potências e corporações, um exercício inseparável da cartografia, da mediação topográfica em geral e da navegação global. Os processos de colonização dependiam agora das viagens aéreas e, em breve, das espaciais, num primeiro momento como gesto simbólico e de soberania e, logo a seguir, como exercício prático dessa dominação sobre o mundo. Tal soberania celebrava-se a bordo de bólides como o Concorde, o único avião supersónico a operar comercialmente e que, em Novembro 1986, ao serviço da British Airways, como último estertor de um Império há muito desaparecido, completaria a volta ao mundo em pouco menos de 30 horas...

Ainda em pleno rescaldo da II Guerra, a 24 de Outubro de 1946, foi lançado da base de White Sands, no Novo México, um míssil alemão V2 com uma câmara de filmar de 35mm que viria a captar as primeiras imagens da terra a partir do espaço. O lançamento destes V2 marcou também o princípio do programa espacial americano, liderado pelo mesmo Werhner von Braun que tinha sido um dos responsáveis em Peenemünde pela construção dos V1 e V2 que fustigaram Londres e outras cidades em 1944 e 1945[11]. Sublinhando a continuação da guerra por

11 O programa espacial americano, iniciado ainda em 1945, tomaria um rumo decisivo com a chegada a White Sands, directamente da Europa, de 300 carruagens com peças para os V2, que von Braun e a sua equipa de cientistas se encarregariam de montar e aperfeiçoar. Com efeito, os programas espaciais dos americanos e dos soviéticos tomaram como ponto de partida o desenvolvimento dos V2, cuja sigla original tinha origem na palavra *Vergeltungswaffe*, arma de retaliação ou de vingança.

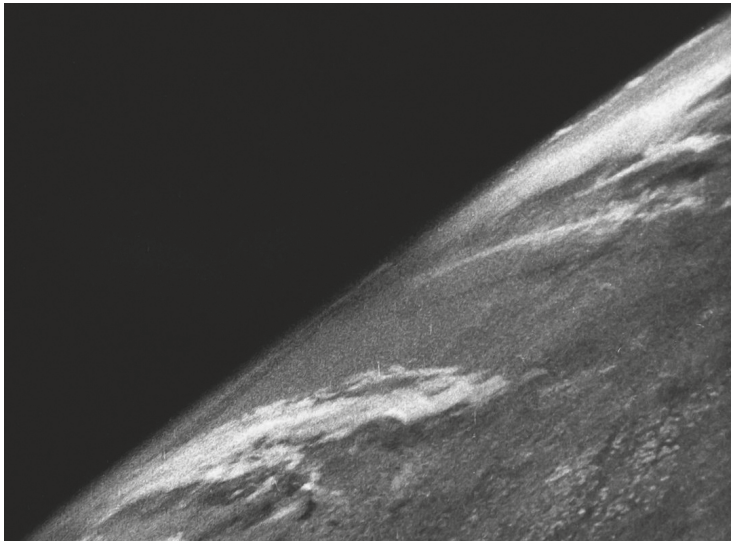


Fig. 6. Primeiras imagens da Terra realizadas a partir do espaço, feitas pela V2 N.º 13, 24 de outubro de 1946

outros meios, numa ligação umbilical entre a capacidade de libertação gravitacional destes mísseis, a sua velocidade de deslocação e a ubiquidade da panóptica. Davam-se assim os primeiros passos para que o planeta Terra como um todo se pudesse tornar um objecto dessa panóptica. Estas imagens representam um novo princípio de exterioridade na mediação do planeta e, nas décadas seguintes, muitos outros olhares sobre a Terra foram sendo sucessivamente inaugurados. Cumpria-se mais uma etapa de uma história que teve a sua origem com o advento do balão, mas que só veria verdadeiramente o seu início em plena I Grande Guerra, com a associação da câmara fotográfica e do avião.

Michel De Certeau, numa passagem muito conhecida,[12] referindo-se às Torres Gémeas, lembrou-nos o modo como esse ponto de vista elevado converte o observador num *voyeur*,

12 Michel De Certeau, "Walking the City" in *The Practice of Everyday Life* [*L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire*]. Trad. Steven Randall, Berkeley: University of California Press, [1980] (1988: 91–ss.).

pondo-a à distância e transformando a cidade num objecto, num texto que pode ser lido e percorrido com os olhos. Este olhar é o de um *olho solar*, que vê um mundo como um deus o veria, acrescenta De Certeau. Tudo aquilo que se estende sob os seus olhos transforma-se assim em mera representação, como se fosse um mapa, uma fotografia aérea ou uma imagem de satélite, poderíamos hoje dizer. Essa elevação do olhar, esse ponto de vista privilegiado, confunde-se com a história da conquista dos ares e com a observação vertical que esta nos ofereceu. Quando combinamos esse ponto de vista com a mediação tecnológica não é apenas toda a topologia que se modifica, mas também a nossa ideia do mundo. De Certeau contrapõe a experiência do quotidiano e da prática chã de caminhar a essas outras formas totalizantes da imaginação. Essas visões que colonizam a imaginação e o imaginário do globo são precisamente o assunto deste texto.

⁂

Uma pequena história da verticalização do olhar terá de começar invariavelmente nos vôos em balão e na possibilidade de abstracção que estes trazem consigo, transformando o mundo num objecto. Porém, essa história só se aproxima do nosso problema quando associamos o balão à câmara fotográfica e as imagens assim produzidas a uma espécie de rolo compressor que tudo aplana, convertendo, ao menos em potência, o mundo num imenso planisfério. Será mais tarde, já em plena I Guerra, quando o avião (e o dirigível), vector de deslocação, permite ultrapassar o ponto de vista fixo, que essa convergência da mediação topológica entra em ebulição. O avião de reconhecimento é um instrumento de cartografia e orientação, *uma máquina de ver,* como aponta Christoph Asendorf,[13] capaz de registar, reconstituir e dar a compreender, estabelecendo o primado da mediação na relação com acontecimentos e territórios tão vastos que apenas estas máquinas móveis de captura de imagens podiam abarcar em toda a sua extensão.

13 Christoph Asendorf, *Super Constellation: L'influence de l'aéronautique sur les arts e la culture* [*Super Constellation: Flugzeug und Raumrevolution*], Paris, Éditions Macula, [1997] (2013: 75).

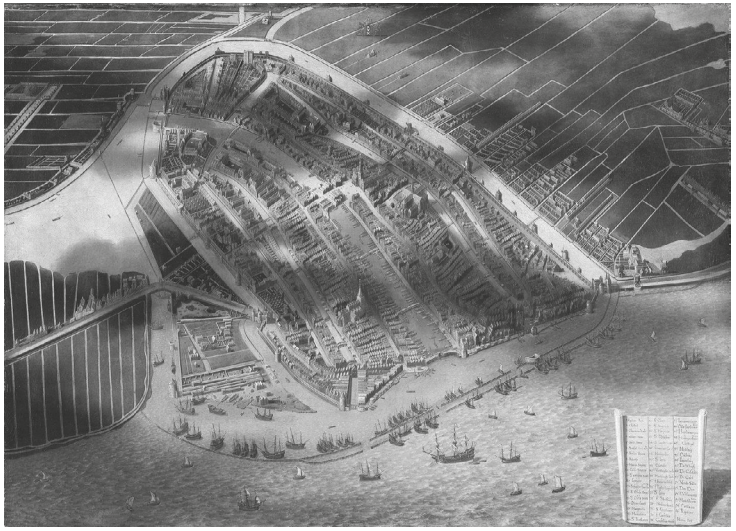


Fig. 7. Jan Micker, *Gezicht op Amsterdam in vogelvlucht* (vista aérea de Amesterdão), c. 1652, óleo s/ tela, 100 × 137 cm

Fig. 8. Vista aérea de Amesterdão, 1939–40. Fotografia alemã realizada com fins militares (National Archives and Records Administration, College Park, MD)

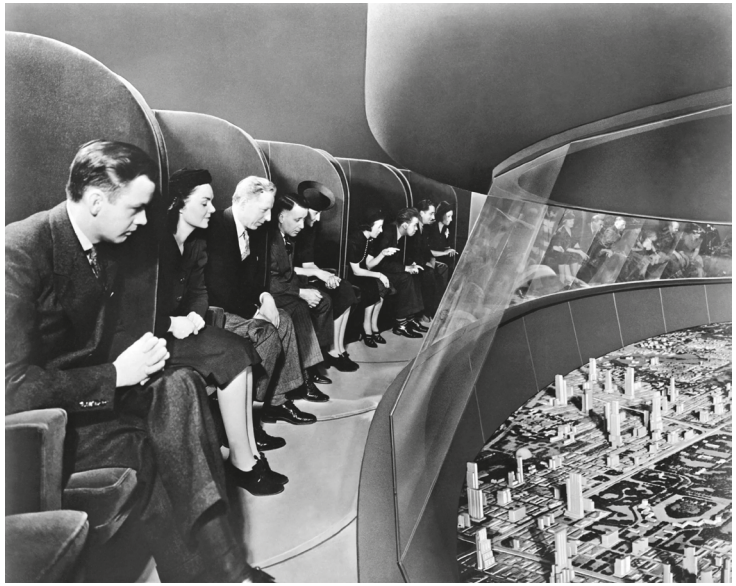


Fig. 9. Futurama, New York World's Fair, Norman Bel Geddes, 1939–1940

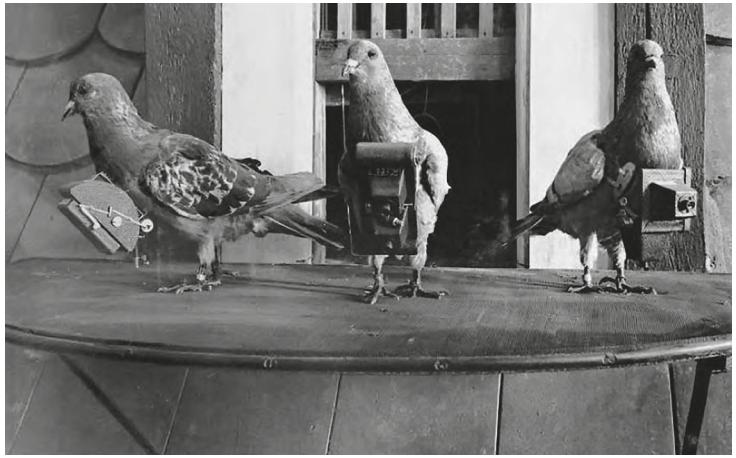


Fig. 10. Pombos com câmaras para fotografia aérea, s.d. Estas câmaras panorâmicas foram inventadas por Julius Neubronner no início do século XX, c. 1903

Com efeito, apesar de alguns exemplos extraordinários anteriores, como as vistas aéreas de Amsterdão pintadas no século XVI por Cornelis Anthonisz e no século seguinte por Jan Micker, só a associação técnica entre a câmara e o avião produziu a ruptura necessária para que se pudesse passar a falar de uma mediação topológica do território.

Voar é sempre indutor de vertigem, metafísica e real, desregulando os sentidos e mobilizando a imaginação, ao mesmo tempo que nos liberta da realidade material e da gravidade. Para o Romantismo é a viagem em balão que corporiza esta metafísica. O programa moderno, por seu lado, para essas operações toma o avião como o seu instrumento de eleição.[14] Sem o avião e sem a mediação topológica da visão aérea, o *brutalismo* próprio desse programa não teria sido possível. Tomou-se o mundo como objecto e dele se fez tábua rasa, capturando-o, numa primeira instância, através desta panóptica que se confunde com uma nova ideia de cartografia, vertical, mediada tecnicamente, ubíqua e totalizante. O feitiço virou-se contra o feiticeiro, por exemplo, quando, em pleno século XX, o desejo utópico do urbanismo modenista de destruir as cidades (e o resto do mundo) para as refazer do zero se tornou tragicamente real em muitos lugares, tendo como principal agente a mesma aeronáutica que ofereceu aos gestos modernos a visão do mundo e a razão global de que eles precisavam.

Voltando ao ponto de origem da nossa questão, esta panóptica associada à aeronáutica é, antes de mais, um dispositivo de condensação do mundo, articulando o espaço-tempo global. Trata-se de um instrumento de unificação e uniformização do globo, mas também de vigilância, controlo e posse. Na era da aeronáutica, "o único mapa satisfatório é o próprio globo".[15] É o sonho panóptico realizado finalmente e que terá o seu paroxismo com a triangulação por satélite, que veio libertar a cartografia dos limites do plano, tornando-a verdadeiramente espacial, totalizante e global.

14 Ver uma vez mais Christph Asendorf (2013), sobretudo pp. 77–86.
15 William F. Ogburn [1946] citado por Christoph Asendorf, (2013: 402).

Esta história é também a da ligação entre a representação e a paisagem, com os dispositivos de mediação do território a contribuírem decisivamente para a construção da paisagem, articulando o real e a imaginação e antecipando a transformação do mundo, em maior ou menor radicalidade. Na verdade, estes dispositivos não são simples instrumentos de representação, são também autênticos oráculos e produzem paisagem, adivinhando e modelando o seu futuro. Durante mais de quinhentos anos, o globo terrestre e os seus pares bidimensionais, os grandes mapas e planisférios tiveram o monopólio da representação visual da superfície terrestre. A II Guerra Mundial foi também a última em que o mapa topográfico teve um papel central nas operações. O uso da fotografia aérea vertical era já dominante, mas ainda como instrumento de observação, algo entre o olho humano e um mapa topográfico instantâneo.[16] Depois disso, com a fotografia vertical da era espacial é toda uma nova visão do mundo que se inventa, é todo um novo mundo que precisa de ser interpretado.

⁂

A globalização de que tanto se fala hoje, mas que se encontra em marcha acelerada desde que, pela primeira vez, se abraçou a terra como um todo, não seria possível sem uma imagem do mundo, porque "não há planetaridade na ausência de uma capacidade de representação global da terra".[17] A distribuição desigual do poder, da violência e do capital não teria sido possível sem esse motor, sem essa representação que veio dar uma imagem e um corpo ao motivo central do programa moderno: a globalização.[18] Este fenómeno, que é antes de mais uma condição colectiva, começa por ser um empreendimento metafísico para rapidamente se inscrever no corpo do mundo,

16 Para esta questão ver John Brinkerhoff Jackson, "El paisage visto por los militares", in *Descubriendo el paisage autóctono*. Trad. Maysi Veuthey, Madrid: Biblioteca Nueva, (2010: 239–248).
17 Achille Mbembe, *Brutalismo* [*Brutalisme*]. Trad. de Marta Lança, Lisboa: Antígona, [2020] (2021: 65).
18 Ver o esmagador empreendimento de Sloterdijk no seu tríptico *Sphären*, em especial no segundo volume: Peter Sloterdijk, (1999), *Globes: Spheres Volume II: Macrospherology* [Sphären. Makrosphärologie — Band II: Globen], South Pasadena, Semiotext 8 e 9, (2014).

numa exploração desenfreada dos seus minerais e dos seres vivos que o habitam.

Peter Sloterdijk diz-nos que a globalização começou com os gregos e *a geometrização do imensurável*, sendo o globo a sua imagem perfeita (1999: 45–ss.). O Mundo era assim concebido, ideal e matematicamente, como um globo muito antes da globalização nascida da navegação em volta do mundo, desse empirismo que resulta de uma viagem em que se regressa ao ponto de partida. Com essa globalização que se inscreve directamente nas coisas do mundo, como experiência, construir globos ou atlas terrestres era preencher os vazios do mapa, caminhando a passos largos para uma total absorção do espaço pelo tempo, isto é para esse ponto de chegada que é um mundo simultâneo, em que todos os lugares e todos os seres vivos se encontram finalmente num mesmo tempo, ainda que desigual nas suas dimensões, políticas, económicas ou sociais. O tempo em que este mundo se move é comum a todo o planeta, e é isso, mais do que qualquer outra coisa, que cria a globalização; e é também por isso que o movimento — o dos navios ou o das aeronaves — é tão importante. Não basta a criação de imagens ou a mediação técnica. É preciso reuni-las a um vector de deslocação e, no caso da aviação, à possibilidade de vencer a gravidade. Não por acaso o cinema e a aeronáutica moderna nascem quase ao mesmo tempo, numa associação que depois, como vimos, iria permitir revolucionar cinematicamente a mediação do globo, lançando as bases para uma completa obliteração das noções convencionais de espaço, de território ou de soberania (ou de ecologia, por exemplo). A modernidade é a era da verticalidade e da exterioridade. Apenas uma visão exterior, uma exo-visão que não podia ser senão técnica, permitiu imaginar o mundo como uma coisa fechada e como um objecto. Foi a imaginação tecno-experimental da *aeronáutica e da astronáutica* (Sloterdijk, 1999: 779) que nos trouxe até aqui. Acrescentemos a esta equação a era da navegação informacional, na sua fragilidade tecnológica, tão sujeita ao acidente e à ruptura, e temos finalmente o globo como imagem do mundo.

Fig. 11. Fábrica de globos, Rand McNally and Company, Chicago, meados do século XX (The Newberry Collectrion)

Fig. 12. O Globo Terr-A-Qua no edifício dos National Archives, Washington D.C., 1975 (The US National Archives)

Fig. 13. Demolição do globo da Rotunda Ford, em Deaborn, no Michigan, após o fogo que em 1962 destruiu o complexo projectado por Albert Kahn para a World's Fair de Chicago, em 1933

Associamos amiúde a globalização à anulação das fronteiras, tornadas obsoletas. Sabemos bem que não é assim. As fronteiras não desaparecem, expandem-se. Deixamos de as poder medir quantitativamente para passar a medi-las qualitativamente. As fronteiras já não são extensivas, tornaram-se intensivas, tanto quanto os movimentos do capital. A globalização começou como exercício do eurocentrismo, e os mapas e globos ao longo de séculos explicam isso melhor do que ninguém. Só muito tarde, já na segunda metade do século XX, foi a Europa capaz de compreender que a principal consequência da externalização própria da globalização era o descentramento, que esse era na verdade o principal significado a longo prazo desse processo de *planetarização*. Depois de posta em movimento, a máquina era imparável. Era apenas uma questão de tempo. No entanto, esse descentramento não significará a perda do centro, mas antes a perda da periferia, trazendo consigo a inelutável *catástrofe das ontologias locais* (Sloterdijk, 1999: 789–ss.). Tudo é agora o centro. O global é o princípio do fim do local. Todos os efeitos são globais.

Nessa nova ordem mundial, as fronteiras tornam-se sobre-determinadas e heterogéneas, desenhando novos muros e barreiras de forma inesperada. Mas onde estão essas fronteiras? Apesar do exercício das soberanias nacionais continuar a insistir na manutenção da velha visão do mundo herdada ainda do século XIX, procurando sublinhá-la com novos muros que se destinam a impedir os corpos de atravessar as linhas imaginárias desenhadas nos mapas, os fenómenos da mobilidade global sugerem que as fronteiras são outras, porque a rede múltipla e entrelaçada dos lugares de destino e de trânsito tem hoje um outro mapa, que se confunde, na sua multiplicidade, com o próprio mundo.

A era da *astronáutica* trouxe consigo visões como a do *Manual de Instruções para a Nave Espacial Terra* de Buckmisnter Fuller.[19] Visão utópica e proto-ecologista, propunha olhar para

19 Richard Buckminster Fuller, *Manual de Instruções para a Nave Espacial Terra* (*Operating Manual for Spaceship Earth*), s.l., Edições Mondar, [1969] (1984). O instrumento pedagógico desta proposta de Fuller era o Geoscópio, um globo geodésico construído com base numa

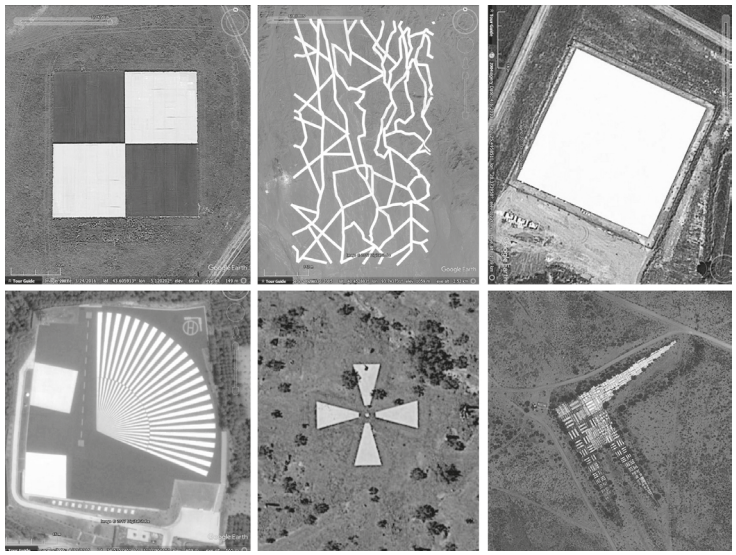


Fig. 14. Alvos de teste e calibração para satélites (imagens satélite capturadas entre 2005 e 2022)

o planeta como um sistema articulado no qual será necessário redistribuir os recursos desiguais e repensar a interacção complexa entre todos os seres vivos e o veículo que os transporta pelo espaço. De acordo com Fuller, só assim se poderia questionar o uso deturpado do complexo *sistema químico de intermutação energética* que permite a regeneração da vida biológica.

Teremos entrado assim na era da *combustão do mundo*, na qual "a necessidade de recriar a vida a partir do insuportável" se tornou agora a condição de todos os habitantes da terra e não apenas a dos seus espoliados,[20] sem que nenhuma fronteira ou muro nos possa proteger da revolta do planeta, cujo complexo sistema químico e biológico foi levado ao limite, encontrando-se próximo do esgotamento. As emergências climáticas ou geológicas repetem-se em ciclos cada vez mais

grelha triangular aberta e que permitia, à escala, experimentar tanto o interior como o exterior do planeta. No interior da geosfera, com o seu eixo polar alinhado com o da terra, poderíamos perspectivar a terra como uma nave espacial em movimento no espaço, e vermo-nos a nós como seus passageiros.

20 Achille Mbembe, (2020: 22–23).

curtos e, por seu lado, o sistema financeiro global entrou há muito em falência. Esse sistema, sustentado pelo consumo desenfreado de recursos e pela exploração do trabalho, viveu da constante descoberta de novos filões, hoje cada vez mais raros ou inexistentes. Os recursos da terra são limitados e os que se conhecem exauriram-se entretanto quase por completo. Os mapas já não nos mostram mais corações das trevas nem nos oferecem mais surpresas que possam ser exploradas pelo capital. Já não há terra pura. Já não há lugares seguros.

⁂

Voltemos ao início deste texto. O que o silêncio abrupto dos pássaros nos ensinou foi o regresso temporário e forçado à esfera privada e, indirectamente, uma descida à terra e à horizontalidade do olhar que tínhamos perdido algures no caminho. Que isso só tenha sido possível graças a um acidente biológico global e que as imagens que nos permitiram vê-lo nos tenham sido oferecidas pela panóptica da astronavegação, não deixa de ser paradoxal. Até certo ponto, a esfera imperial inventada pela modernidade e pela sua globalização, e a esfera privada que no mesmo período parecia ser o garante ideal da intimidade, criando a ilusão de um abrigo cósmico no meio da expansão do mundo e da perda dos referentes, estão já em crise há algum tempo,[21] sendo difícil voltar a uma visão unificadora no meio da multiplicidade. Foi assim que de repente passámos a balancear de novo entre uma esfera micro e uma esfera macro, entre o local e o global, instâncias que, em plena pandemia, ganhavam corpo e das quais era, ainda por cima, possível obter uma sucessão de imagens que validavam a sua existência. Esse movimento pendular era também o da micro-política e o da macro-política, o da micro-economia e da macro-economia, expressões que voltaram a ganhar força e um lugar no espaço crítico.

21 Para esta questão ver de novo Peter Sloterdijk, *op. cit.*, pp. 792–794. No terceiro volume da sua trilogia — *Foams. Spheres III: Plural Spherology [Sphären. Plurale Sphärologie — Band III: Schäume], South Pasadena, Semiotext(e),* [2004] (2016). Sloterdijk defende que depois da era das esferas, estas teriam dado lugar à espuma, com a sua multiplicidade de bolhas em constante rearranjo e mutação.

Até certo ponto, a transformação do mundo em imagens, a sua apropriação e transfiguração através do pictural, sobretudo depois da mediação se ter tornado técnica, foi fundamental para a modernidade, mas esse empreendimento não terminou e continua a modificar os modos como pensamos e imaginamos esse mundo. É difícil deixar de pensar que os instrumentos de exo-visualização do globo — primeiro com a aeronáutica e, depois, com a era da astronáutica e dos satélites —, prometeram uma visão global e unificadora do mundo que não se chegou a cumprir totalmente. No plano mais exclusivo da imagem (ou das imagens), de tanto tornar a terra no objecto abstracto da atenção panóptica, a ideia de uma única imagem capaz de abranger a totalidade do mundo acabou por perder-se nas convenções idealizantes da globalização. A panóptica actual veio, na verdade, atomizar-se no detalhe que se esgota no último pixel e na resolução máxima das imagens por satélite[22] e da geolocalização por triangulação. No plano da imagem como instrumento de soberania e da ubiquidade da vigilância, é o detalhe do pixel que conta. Para nos tornarmos invisíveis na era da panóptica orbital seria também necessário atomizarmos a nossa existência ao nível do pixel, a nova unidade mínima, variável e sempre em mutação, da medida das coisas do mundo.

Com os satélites inaugurou-se uma panóptica que se inscreve de modo literal sobre o mundo, desenhando os seus alvos directamente na sua superfície, exemplo acabado da abstracção e da geometrização da terra. Esta é uma outra forma de dizer que já não há lugar seguro não só à face da terra mas em todo o espaço planetário, pois essa panóptica estende-se muito para lá da superfície da topografia ou da cartografia clássicas. O eixo vertical que dominava a mediação topográfica do mundo desde a fotografia aérea, é hoje muito mais insidioso e tomou conta de todo o planeta, camada

22 Ver o vídeo de Hito Steyerl "*How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational*. MOV File", 15' 53'', https://www.youtube.com/watch?v=LE3RlrVEyuo, (2013). (Acesso: 1/2022).

a camada, do subsolo à totalidade da atmosfera,[23] como se o víssemos seccionado pelos cortes de uma radical Tomografia Axial Computorizada. Já não se trata apenas de uma panóptica mas também de uma imagiologia global. Num horizonte que é impossível de determinar, a finitude espacial e a micro-digitalização que estes (e outros) novos instrumentos da globalização acentuam, poderão ser também, finalmente, motores de algo mais do que o exercício soberano da violência sobre o mundo, para ajudarem pelo contrário a dar corpo à ideia de que não temos como escapar a um destino comum e partilhado, comunitário portanto.

⁂

23 Ver Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press, (2012).

Referências bibliográficas / *Bibliographic references*

Asendorf, Christoph, *Super Constellation: L'influence de l'aéronautique sur les arts e la culture* [*Super Constellation: Flugzeug und Raumrevolution*]. Trad./trans. Didier Renault e Augustine Terence, Paris: Éditions Macula, [1997] (2013)
Fuller, Richard Buckminster, *Manual de Instruções para a Nave Espacial Terra* [*Operating Manual for Spaceship Earth*], s.l.. Edições Mondar, [1969] (1984)
De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life* [*L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire*]. Trad./Trans. Steven Randall, Berkeley: University of California Press, [1980] (1988)
Jackson, John Brinkerhoff, *Descubriendo el paisage autóctono*. Trad./trans.: Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, (2010)
Mbembe, Achille, *Brutalismo* [*Brutalisme*]. Trad./trans.: Marta Lança. Lisboa: Antígona, [2020] (2021)
Ogburn, William F., *The Social Effects of Aviation*. New York: Houghton Mifflin Company, (1946)
Sloterdijk, Peter, *Globes: Spheres Volume II: Macrosphe-rology* [*Sphären. Makrosphärologie — Band II: Globen*], Trad./trans.: Wieland Hoban. South Pasadena: Semiotext(e), [1999] (2014)
Sloterdijk, Peter, F*oams: Spheres Volume III: Plural Spherology* [*Sphären. Plurale Sphärologie — Band III: Schäume*], Trad./trans.: Wieland Hoban. South Pasadena: Semiotext(e), [1999] (2014)]
Steyerl, Hito, *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press, (2012)
Virilio, Paul, Prefácio/Forword in *Unknown Quantity*. Paris: Cartier — Fondation pour l'art contemporain, (2002)

Referências electrónicas / *Electronic references*

Braw, Elizabeth, "A Shipping Crisis Waiting to Happen", Wall Street Journal, 20/04/2021 https://www.wsj.com/articles/a-shipping-crisis-waiting-to-happen-11618955494. (Acesso/access: 10/2022)
Hito Steyerl *"How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational*. MOV File", 15'53'', (2013) https://www.youtube.com/watch?v=LE3R-lrVEyuo. (Acesso/access: 10/2022)
https://www.flightradar24.com/data/statistics. (Acesso/access: 10/2022)
https://www.thebulletin.be/brussels-airlines-makes-3000-unnecessary--flights-maintain-airport-slots (Acesso/access: 10/2022)
Laurie Andreson, "Love Among the sailors", in *Bright Red* (Warner Music, 1994), https://youtu.be/fpY-fGfkN8U. (Acesso/access: 10/2022)
OCDE, https://www.oecd.org/ocean/ (Acesso/access: 10/2022)

Fontes das imagens / *Image sources*

Fig. 1, 2, 4, 14. Imagens satélite recolhidas em sinal aberto/ *Satellite images collected in open signal*.
Fig. 3. Este arquivo está licenciado sob: / *This file is licensed under:* Creative Commons Attribution 3.0 Unported license.
Fig. 5. Customs and Border Protection. Domínio público/ *Public domain*.
Fig. 6. Domínio público/ *Public domain*.
Fig. 7. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SA_1531-Gezicht_op_Amsterdam_in_vogelvlucht.jpg. Domínio público/ *Public domain*.
Fig. 8. Park, MD. Domínio público/ *Public domain*.
Fig. 9. New York World's Fair 1939–1940 Incorporated records — NYPL Digital records. Domínio público/ *Public domain*.
Fig. 10. Domínio público/ *Public domain*.
Fig. 11. The Newberry Library, Chicago.
Fig. 12. General Services Administration. National Archives and Records Service. Office of Educational Programs. Education Division. Unrestricted Use. The US National Archives, Washington D.C.
Fig. 13. Ford Motor Company. Imagem publicada no artigo/ *Image published in the article*: William A. Brisemeister, "Three-Dimensional Relief Globes, Past and Present", *in Geographical Review*, Vol. 47, nº 2 (apr. 1957), pp. 251–260. http://www.jstor.org/stable/211596

Ensayo para una ecología de la resistencia poética

Holga Méndez Fernández

Optou-se por manter ambas as línguas, com o português figurando em itálico (Nota editorial).

Há alguns anos fui convidada a participar numa mesa redonda com motivo duma homenagem à artista galega Elena Colmeiro no Consello da Cultura Galega em Santiago de Compostela, estou a falar do ano 2014. O título que me deram para orientar a minha apresentação dizia assim: *Arte de resistencia en la práctica artística actual*. Desde então a resistência persegue-me ou sou eu quem a persegue, nomeadamente: experimento-a quase todos os dias, mas também forma parte de algumas das minhas peças. Hoje estou a repensar a resistência poética desde a ecologia, como aparição, chegada, advento. Todos os seres vivos se encontram ligados a um sistema complexo que abrange a humanidade, o ar, a água, as rochas e o campo invisível de energias. Um contexto no qual cada elemento afeta todos os demais num espaço finito: a biosfera. É uma palavra paradigmática sobretudo neste início do século XXI pois transformou a visão do mundo e a nossa perceção da vida. A pergunta já não é o *quê* ou *porquê*, a urgência da situação desloca-a ao *como*. Estamos em relação direta com os componentes do universo terrestre, e dia a dia vivemos as consequências das nossas próprias ações. Este pensamento bastaria por si mesmo para construir um projeto ético integral onde ecologia e prática artística são indissociáveis. As palavras que se seguem são a minha posição, atitude, no ato poético da prática artística, onde a resistência está no coração, no estômago, nas costas, é respiração e corrente sanguínea numa convivência ecológica *interespecies*.

las fechas son accidentes, una constelación de modos, una colección de hechos, un mapa de circunstancias. las fechas no remiten a un calendario único homogéneo, sino a espacio-tiempos que cambian en cada ocasión. *forças, factos, deslocações, ventos, trovoadas, doenças, lugares, paragens, espécies* — inventan nombres. *respirar, pensar, sentir, resistir, inventar, criar*, son infinitivos que designan devenires y acontecimientos que desbordan modas y tiempos. lo emocionante es cuando la resistencia alcanza a provocar por sí misma ese sentimiento de inminencia, de que algo va a pasar o acaba de pasar a nuestras espaldas.

*dias, anos, uma soma de atos, vivências, respira*ções. arrastramos cosas y hechos. el tiempo que se extiende en una vida. los años toman espacio, se hacen sitio. la distancia, a *dura*ção, lo que sucede, o que passa. vértigo al ver tantos años debajo de mí, como si tuviera leguas de estatura, porque todo ese tiempo no solo fue vivido, pensado, segregado por mí, sin una sola interrupción, sentir que es mi vida, *sou eu própria*, sino también que tengo que mantenerlo cada minuto amarrado a mí, que no me puedo mover sin moverlo.

voy a hablar en términos de incertidumbre y de improbabilidad, *não sei o que sou. falo no meu nome. em nome próprio*. hablo desde el fondo de lo que desconozco, desde el fondo de mi propio desarrollo. soy el conjunto de nombre, apellidos, voz, lenguas, gestos, cabellos, piel, mujer, … *aqui estou hoje a reiniciar uma respiração, um pensamento, uma escritura*, en mi propio nombre, hablando de afectos, intensidades, vibraciones, encuentros, experiencias.

tengo la costumbre de empezar acotando los términos, buscando las definiciones, los significados de las palabras, tratar de entenderlas desde su origen — léxico y morfológico. qué quieren decir desde sí mismas. seguirlas en su devenir in-humano ajuda-me a entender, a fazer um acercamento honesto.

resistencia viene del latín *resistentia*, cualidad del verbo *resistere* 'mantenerse firme',

'persistir', 'oponerse reiteradamente sin perder el puesto'; formada del prefijo *re-* que implica una acción que se repite o se reafirma; y el verbo *sistere* que es 'establecer', 'tomar posición', 'asegurar en un sitio'.

en mecánica la resistencia es, según el Diccionario de la Real Academia Española, aquella "causa que se opone a la acción de una fuerza", o "la fuerza que se opone al movimiento de un máquina y tiene que ser vencida por la potencia".

en electricidad resistencia es "la dificultad que opone un conductor al paso de una corriente".

en lenguaje común se dice que una cosa ofrece resistencia al tiempo y a los ambientes; es decir, la duración de una cosa o la pervivencia de un ser vivo. los seres vivos pervivimos, seguimos viviendo; mientras las cosas duran. en la denotación primera resistencia es la oposición de un cuerpo o de una fuerza a la acción o violencia de otra. el paso del tiempo, nuestra existencia finita.

un juego de palabras es un desafío y un riesgo. arriesgar es poner en juego. poner-me en movimiento, soltar el peligro. ¿Qué es lo que está en juego?

no se trata solo de una cuestión de palabras, del orden y la relación de las palabras en la frase. ¿a dónde nos llevan? ¿qué nos sugieren? *o que pensamos quando ouvimos ou lemos 'ato de resistência'? as palavras implicam intenções e estratégias.*

quando falamos de práticas artísticas, situamo-nos nas maneiras de fazer, nos modos de nos relacionarmos com o mundo, de como estar na arte e na vida. articular dichos modos en la cotidianeidad es lo que Foucault lhama modos de existencia, que procede de Nietzsche y las posibilidades vitales, y Félix Guattari (1996) condensa en la palabra "ecosofía", *onde se propõe criar polos de resistência*.

y es en la cotidianeidad, lo que sucede aquí y ahora, en este momento, actualidad que se opone tanto al tiempo como a la eternidad. Foucault

dice que en la actualidad buscamos la formación de lo nuevo, la emergencia. Nietzsche se refería a lo inactual, lo que es *in acto*.

me interesa este *in acto* porque nos lleva a otra parte del diccionario y nos sitúa en la acción del acto sobre la potencia. um ato é um facto o uma ação. un acto humano es lo que procede de la voluntad libre con advertencia del bien o del mal que se hace. y la potencia es lo que está en cualidad de posibilidad y no en acto: capacidad de llegar a ser.

resistir — como acto, pensamiento y acción — es una forma de vivir, y vivir supone la tensión hacia una permanencia-en-el-ser que, desde un principio, se inició como aventura y riesgo; es decir, como posibilidad. mi responsabilidad ética y estética como auténtica fuerza creadora eficaz y fuente de energía emocional, intensiva.

el desafío implícito en el desplazamiento de sentido, no deslocamento do sujeito ao objeto. *um processo de subjetiva*ção é mucho más que el principio de placer, o que nos arrasta para lá do princípio de realidade. es la dinámica elemental del mundo, porque mucho más importante que el pensamiento es lo que da a pensar. y mucho más importante que el sujeto es esa contingencia de gestos y actos, modos de estar y hacer en el mundo. *o que a arte produz são rela*ções *com o mundo*. una articulación ético-política entre el entorno, las relaciones sociales y la subjetividad: *são as três ecologias de Guattari.*

aprendemos que lo esencial está fuera del pensamiento, está en lo que nos fuerza a pensar. de esta manera, el mundo y nosotras no nos encontramos alejadas, entre nosotras se establece otro tipo de relación: participamos de un intercambio. por medio de este juego, de esta relación — se sostiene el equilibrio simbólico del mundo. existe una complicidad y una reversibilidad total entre ambas. en este punto el mundo se hace jugadora, la jugadora se hace mundo. nuestro pensamiento regula el mundo, con la condición de que antes pensemos que el mundo nos piensa, la lengua nos habla y el tiempo nos pierde.

*desde o momento em que o pessoal é político, todo trabalho, obra, ato ou a*ção — *privada ou pública* — é *resistência.*

no puede ser de otra manera, porque si entendemos el poder como fuerzas que actúan en lo social y en lo individual, mis combates y mis resistencias forman parte de este entramado del arte. porque yo también soy poder, un micropoder.

y qué es una resistencia si no una fuerza a la que nos oponemos o se opone. *resistimo-nos a cair. resistimo-nos a obedecer. resistimo-nos a enganarmo-nos*. y un cuerpo, sea de carne, huesos, fluidos o de madera, piedra, papel o aire: es un campo de fuerzas. como dice Gilles Deleuze "un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas" (1993: 60).

se trata entonces de inventar modos de existencia ecológicos siguiendo reglas facultativas capaces de resistir al poder y de eludir el saber. inventar focos de resistencia en el seno de la pareja, en el seno de la familia, en la vecindad, en el trabajo, en la calle, en la propia identidad.

la resistencia en su origen como movimiento, está unida al activismo político y social de las y los ciudadanos, organizados (casi de manera espontánea y al margen de lo institucional u oficial) para oponerse, frenar, poner resistencia, a las imposiciones autoritarias del poder, dictaduras, fascismos, desigualdades, recortes o limitaciones a la salud, la educación, la cultura, las libertades, etc.

no pensemos que la subjetivación es simplemente una manera de protegerse, de resguardarse. se trata, al contrario, del único modo posible de arrostrar el poder (Foucault, 1983).

la resistencia al dominio del poder cubre una extensión de manifestaciones y movimientos muy complejos de delimitar a una historia con dos personajes: los que ejercen el poder y los que se resisten a él.

la resistencia existe, pero esto no es lo esencial. lo esencial es que desde el momento en

que se pone esa etiqueta, en la medida en que este arte resiste, comienza el proceso de constitución de este arte de resistencia.

no se trata de confrontar lo institucional con la libertad del artista, pues se resiste a los modelos en un doble sentido: porque su intención es combatir rígidos modelos de pensamiento; la resistencia solo tiene sentido desde lo contingente y es irrepetible como fórmula en tanto que se valida circunstancialmente en el aquí y ahora. tan pronto como se estructura, formaliza o simplemente se propaga como alternativa, deja de ser resistencia para convertirse en un instrumento que acaba por reforzar las formas del pensamiento dominante.

la estrategia de la resistencia tiene como objetivo no la destrucción del poder, sino la desestructuración de sus modelos. pues el ámbito del poder se relaciona, convive, con el ámbito del comportamiento del individuo, no se trata solo de una cuestión teórica que bipolarice lo institucional y lo marginal, el estado y la libertad del ciudadano, sino que forma parte de nuestra identidad y así lo experimentamos como sujetos cotidianos.

en este contexto, la responsabilidad de la recepción de la obra de arte pesa cada vez más sobre cada una de nosotras, quienes desde luego somos cada vez más libres de interpretar, pero al mismo tiempo, somos cada vez más vulnerables a la hora de empaparnos inconscientemente de unos valores y criterios que, de modo latente y subrepticiamente, asimilamos de las estructuras de poder sin ser conscientes de ello.

la práctica artística produce relaciones con el mundo. expresa posiciones éticas a través de las formas y los modos. crea modelos de valor y propone economías de existencia.

el arte induce a una ética creativa, insumisa a la norma colectiva. interpretar una obra de arte es situarla dentro de algún contexto — de ideas filosóficas, estéticas, ecológicas, acontecimientos políticos

y sociales, de una biografía personal. el contexto designa el conjunto de circunstancias en las que se inserta un hecho, circunstancias que están ellas mismas en situación de interacción. etimológicamente la palabra 'contexto' es la fusión, viene del latín vulgar *contextus*, de *contextere*, que significa 'tejer con'.

María Galindo (del colectivo boliviano Mujeres Creando) nos convoca al motín, a no pedir permiso, a practicar la "desobediencia civil". *não é um espetáculo, mas uma implicação, um tecer cumplicidades insólitas e proibidas. construir uma ecologia de resistência poética.*

en este sentido, el papel que pueden jugar las instituciones, los centros de educación o universidades, nos interesa, pues si bien de ellos se generan estructuras de poder, también es cierto que según sea su proyecto, pueden contribuir a desestructurarlas albergando en su seno una intención de resistencia a la jerarquía que ostentan y representan, para ofrecer a la colectividad un marco mucho más complejo pero rico, donde poder verter la responsabilidad consciente que cada individuo tiene con el presente.

*um ato de resistência segue a sua própria linha. uma linha de fuga ativa, uma linha precária em todo o momento, em zigue-zague para uns, sinuosa para outros; uma linha subterrânea, viva e dinâmica: intermitente, uma linha mut*ável. solo ahí, en esa precariedad, se pueden encontrar focos de unión, nudos de interrelación, núcleos de resistencia, procesos de subjetivación siempre relativos, siempre susceptibles de desanudarse para continuar en esa línea móvil.

conservar es crear. el arte conserva pero siempre a contratiempo pues el tiempo de la obra no es el tiempo que corre, sino el que dura y coexiste. "crear es resistir" (Deleuze, 1987). crear líneas de fuga, fluencias, flujos. situaciones. acontecimientos. respiraciones.

los procesos son los devenires, los cuales no pueden juzgarse por los resultados que alcanzan, sino por las cualidades de su transcurso y por la potencia de su continuidad.

lo que hacemos y decimos está implicado en nuestro modo de existencia. como creadoras también inventamos nuestra forma de vida. y cada etapa, cada faceta de la vida, necesita de esta invención. *criar situações novas, assim seguimos em pé, adiante, ontem ali, hoje aqui, amanhã...* mañana, *sobreviver, respirar e seguir sendo livres no pensamento e na ação.*

atos e pensamentos inscrevem-se num modo de vida e num habitat.

los signos remiten a modos de vida, a posibilidades vitales, son los síntomas de una vida emergente o decadente. pero el la le artista no puede conformarse con una vida decadente ni con una vida personal. la obra no se hace con el yo, con las enfermedades ni con los recuerdos.

el acto creativo es una tentativa de convertir la vida en algo que no solo es personal, de liberar la vida de aquello que la aprisiona. los organismos mueren pero no la vida.

o importante é o que passa, o que somos e fazemos hoje.

la ecología está emparentada a una actitud, a una toma de posición en la vida y en el arte. es una postura, un gesto. *um ato de resistência.*

la resistencia, definitivamente, se trata de un problema vital, de respiración, de orientarse y navegar, en un planeta con límites.

⁂

Referências bibliográficas e outras, página 156, versão em Inglês.

Entre plantas daninhas: observações e experimentações sobre uma condição *menor* de paisagem

Miguel Costa

Este texto reúne a investigação e o trabalho de campo iniciados em 2019. Apresentado em 14 de fevereiro de 2020 em *The Oblique Think Tank #2: Heritage, Rubbish, Fetish? Curating Territorial Conundrums*, "Histórias de Vegetação: reflexões e especulações sobre vegetação ruderal" in Inês Moreira (ed.), *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental*. Porto: Parábola Crítica, [2020] (2022: 221–243).

1. Um breve triunfo da vegetação

Em 11 de Março de 2020, devido à velocidade de propagação e ao crescente número de novas infecções diárias, a Organização Mundial da Saúde, reconhece publicamente o carácter pandémico do vírus SARS-CoV-2, com epicentro na China. Na tentativa de conter a propagação do vírus, gradualmente muitos países encerram fronteiras e decretam-se as primeiras medidas de confinamento. Numa possível resposta à primeira vaga da pandemia, o primeiro Estado de Emergência decretado em Portugal é principalmente caracterizado pelo medo e pelo desconhecimento. As medidas adoptadas entre março e maio comprometeram a economia com a paralisação ou a deslocalização de muitos serviços. As medidas de circulação aprovadas condicionaram os movimentos ao essencial e às respectivas áreas de residência. E na cidade do Porto, nem os jardins públicos, símbolo de lazer, salubridade e bem-estar, escaparam ao encerramento.[1]

Frente ao gradual colapso das economias celebraram-se os mínimos históricos de monóxido de carbono e a qualidade do ar respirável. Mas esta foi uma condição que não consegue ser somente narrada a partir da menor utilização dos motores de combustão interna, ou pela compressão e distribuição do quotidiano público em diferentes fragmentos domésticos. A paisagem urbana, significativamente esvaziada das suas

Fig. 1. Numa cidade significativamente esvaziada das suas dinâmicas humanas, as plantas deixaram de encontrar resistências ao seu desenvolvimento e proliferação. Levantamentos fotográficos de vegetação e trabalho de campo (Porto)

1 Ver também Miguel Costa, "A natureza que circulou numa caixa: narrativas alternativas para um jardim público em Estado de Emergência", in Inês Moreira (ed.), *Valise en Carton: Exposição Viajante*. Porto: Parábola Crítica, (2021: 14–21).

dinâmicas humanas, provocou também uma maior visibilidade sobre uma extensa apropriação vegetal. Curiosamente, o primeiro Estado de Emergência deu-nos também um pequeno vislumbre de uma possibilidade há muito ficcionada em romances e filmes de ficção científica e nos seus cenários de contaminação; nas suas cidades abandonadas e densamente apropriadas pela vegetação — cenários admiravelmente descritos ou filmados, mas que servem frequentemente como fundo cénico de *performances* humanas. De facto, Emanuele Coccia fala-nos de uma indiferença ou negligência histórica da filosofia, e também das ciências da vida, sobre as plantas face a uma acentuada tendência antropocêntrica e/ou zoocêntrica.[2] Em contraponto, são as ruínas e as histórias de ascensão e abandono, que continuam a exercer um maior fascínio visual e terreno fértil de investigação.

Na realidade, não são paisagens novas nem desconhecidas. São lugares ecológicos que sempre estiveram muito presentes no quotidiano das cidades, nos seus processos de ocupação, desocupação e deterioração; nos terrenos vagos e nos edifícios abandonados. Ainda assim, o primeiro Estado de Emergência/confinamento obrigatório (março–maio 2020) introduziu um momentâneo e subtil triunfo da vegetação. Não propriamente nos lugares onde a conhecemos espontânea nos seus modos de apropriação, mas exactamente nos lugares onde estas espécies são regularmente removidas — passeios, canteiros, jardins e parques. Assim, contrabalançando o posterior optimismo de gradualmente se poder desconfinar, este processo de trabalho e respectivas observações reflectem sobre um conjunto de condições e associações que poderão permitir especular sobre um desconfinamento vegetal. Ou seja, trata-se de observações e experimentações que exploram uma relação de causa-efeito entre o 'desconfinamento vegetal' e o 'confinamento humano'. Mas, para se poder falar da condição de 'desconfinamento vegetal', é necessário reconhecer também o seu progressivo confinamento a partir dos processos de remoção,

2 Emanuele Coccia, *A Vida das Plantas — Uma Metafísica da Mistura*. Trad. Jorge Leandro Rosa. Lisboa: Fundação Carmona e Costa/Documenta, (2019: 21–23).

erradicação, classificação e regulamentação. Hoje, expressões como ervas daninhas, infestantes, invasoras misturam-se e sobrepõem-se. Em conjunto, parecem mais fazer parte de um vocabulário de procedimentos de contenção e de exclusão do que de uma investigação sobre as condições que determinaram o seu alargado alcance biológico. Contudo, trata-se predominantemente de espécies ruderais, com origem no latim *ruderis* ou *rudus* (de entulho e ruína), termo que também define uma área ecológica ou *habitat* específicos. Estas espécies são assim espontâneas e pioneiras na apropriação de terrenos perturbados pela acção humana, de terrenos abandonados ou contaminados, assim como de muros, bermas de estradas ou estruturas em ruínas.

Neste contexto, este tem sido um processo de trabalho, de investigação e de especulação que tem tentado incorporar os processos heterogéneos que contribuíram para a produção destes fragmentos 'menores' de paisagens, dando-lhes um maior enquadramento no contexto das 'invasões biológicas'. Estas são observações e fragmentos desse processo de trabalho que se cruzaram com uma cidade em Estado de Emergência.

2. *Herbae inutiles*

Na sua associação às produções agrícolas, a expressão 'erva daninha' cresceu a partir da sua capacidade de apropriação de terrenos e perturbação das culturas. Em *Historia plantarum* (~350–287 a.C.), Teofrasto já refere o seu comportamento dominante na agricultura.[3] Mas à medida que as técnicas e os tratados agrícolas se aperfeiçoaram e se começaram a revelar estruturais nas economias dos impérios em expansão, o seu enquadramento torna-se ainda mais determinante para o sucesso de plantações e colheitas. Em 1731 Jethro Tull dedica-lhes um capítulo onde, nas primeiras linhas, traça uma direcção clara no entendimento e percepção sobre estas plantas:

3 Ver Theophrastus, *Enquiry into Plants*, Vol. II. Translated by A.F. Hort, London: William Heinemann, Loeb Classical Library, (1916: 193–197).

> Que existam na Natureza quaisquer coisas como *Herbae inutiles* [ervas inúteis], os botânicos negam [...]. Mas o agricultor, que espera lucrar com sua terra com o que planta ou semeia nela, encontra não apenas *Herbae inutiles* [ervas inúteis], mas também *noxiae* [nocivas], ervas daninhas não lucrativas e prejudiciais.[4]

A publicação de Tull já estava na ponta de um progresso agrícola que simultaneamente se propunha a contribuir para o projecto colonial europeu. No Prefácio à edição de 1751 sublinha-se que os métodos de cultura ali propostos não deveriam ficar circunscritos à Europa, mas que seriam muito vantajosos nas colónias britânicas na América.

Na realidade, os processos de plantação e transplantação foram indispensáveis para o projecto de colonização e, no seu ensaio "*Of Plantations*" (1625), Francis Bacon reflecte sobre as condições para um 'perfeito' estabelecimento de colónias, propondo diferentes espécies a plantar, de acordo com a sua velocidade e produtividade; referindo os territórios não ocupados por outros povos como condições preferenciais para o estabelecimento da colónia/plantação; e opondo-se a processos de extirpação ou de lucro apressado.[5] Certamente, os conflitos entre indígenas e colonos na primeira colónia britânica na América do Norte, Jamestown, não terão sido indiferentes ao pensamento de Bacon. Ainda assim, os processos de colonização e plantação envolveram processos violentos, não só sobre as populações indígenas mas também sobre os seus territórios. Os processos de remoção, substituição e limpeza de florestas e outros meios de subsistência tradicionais deram lugar a amplos campos de cultivo, ou seja, da subsistência da colónia à extensa extracção e exploração comercial dos recursos existentes.[6]

4 Jethro Tull, *Horse-Hoeing Husbandry: Or, An Essay on the Principles of Vegetation and Tillage…*. London: A Millar, [1731] (1751: 73).
5 Francis Bacon, "Of Plantations", *in* Mary Augusta Scott (ed.), *The Essays of Francis Bacon*. New York: Charles Scribner's Sons, (1908: 154–159).
6 Ver também S. Max Edelson, "Clearing Swamps, Harvesting Forests: Trees and the Making of a Plantation Landscape in the Colonial South Carolina Lowcountry", *in Agricultural History* 81(3) (Summer, 2007: 381–406).

Fig. 2. *Narrativas de perturbação e provocação* (2020–em curso). Pesquisas e experimentações em estúdio sobre solos perturbados e operações de manutenção de paisagens

Na verdade, os escritos de Francis Bacon já tinham aberto uma porta à legitimação deste domínio e triunfo sobre a natureza.

E, com as frequentes travessias transatlânticas, começaram-se não só a revelar novos conhecimentos e informações sobre a imensa diversidade biológica existente, como também a sua importância enquanto motor económico para o domínio e expansão do projecto colonial Europeu. Milhares de europeus deslocaram-se com as suas plantas, forragens, plantações e animais. Um movimento massivo de migração humana, realizado praticamente num único sentido, transportando consigo 'plantas daninhas' que, na esteira das conquistas e das ocupações, encontraram nas vastas áreas de solos perturbados as condições ideais para a sua apropriação e disseminação.

3. *Naturezas* em circulação

A transição para o século XVIII deu lugar a um período particularmente prolífero na circulação global de plantas e na gradual transformação das paisagens. A expansão e a exploração dos territórios coloniais, as grandes expedições e os avanços científicos são acompanhados por um interesse social e cultural pelas 'novas plantas exóticas' assim como pela sua aquisição, coleccionismo, divulgação e comercialização.[7] Apesar de já serem conhecidas muitas das espécies presentes nesses territórios em exploração, em Inglaterra, publicações como *The Gardeners and Florists Dictionary or a Complete System*

7 Sarah Easterby-Smith, *Cultivating Commerce. Cultures of Botany in Britain and France, 1760–1815*. Cambridge: Cambridge University Press, (2018).

of Horticulture (1724) e *The Gardeners Dictionary containing the Methods of Cultivating and Improving the Kitchen Fruit and Flower Garden* (1731) de Philip Miller, não só impulsionaram como também foram impulsionadas pelo crescente interesse do público na horticultura e jardinagem, com posteriores reedições contendo actualizações e inclusões de novas espécies e respectivas instruções sobre o seu cultivo. Estas e outras publicações passaram a ser a face popular visível dessas 'novidades exóticas', ancoradas numa ampla rede internacional de amizades, correspondentes e correspondências. Uma dessas correspondências particularmente produtiva foi mantida entre John Bartram, um agrónomo e naturalista de Filadélfia, e Peter Collinson, um naturalista e comerciante de Londres. Durante cerca de trinta anos trocaram sementes e plantas vivas, livros, ilustrações e conhecimentos científicos, montando à sua volta uma rede de outros correspondentes e subscritores que recebiam caixas de sementes e plantas recolhidas nas explorações pessoais de Bartram pelos territórios da América do Norte. Em retorno, Collinson enviava também a Bartram sementes e plantas da Europa.[8]

Efectivamente, foi a partir destas redes de interesses e de correspondências que muitas das novas espécies começaram a chegar à Europa para serem nomeadas, classificadas, plantadas ou aclimatizadas, sendo que, no final do século, os catálogos dos viveiros e estabelecimentos hortícolas em ambos os lados do Atlântico já apresentavam uma imensa diversidade de plantas e árvores disponíveis para aquisição. E no catálogo de espécies cultivadas e para venda no Kingsess Botanic Garden de John Bartram & Son, a secção de 'Exóticas' apresentava também muitas das espécies europeias que Bartram foi recebendo e plantando ao longo dos anos.[9]

8 Ver William Darlington (ed.), *Memorials of John Bartram and Humphry Marshall, with notices of their botanical contemporaries*, Philadelphia: Lindsay & Blakiston, (1849). Ver também Andrea Wulf, *The Brother Gardeners. Botany, Empire, and the Birth of an Obsession*, New York: Vintage Books, [2008] (2010).

9 John Bartram & Son, *Catalogue of trees, shrubs, and herbaceous plants, indigenous to the United States of America* […] *to which is added a catalogue of foreign plants, collected from various parts*

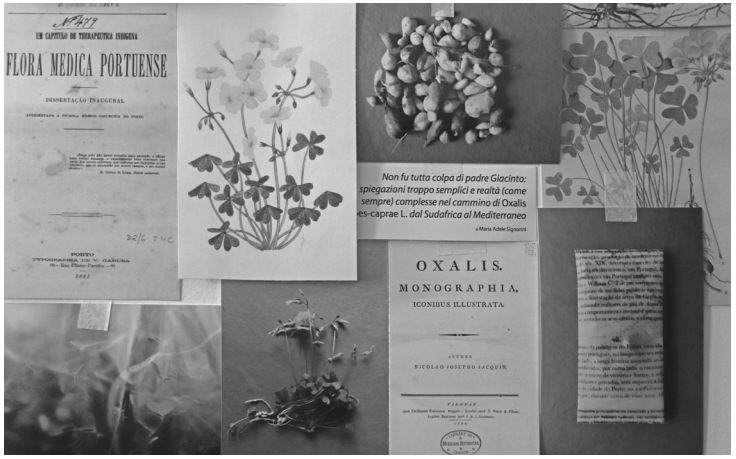
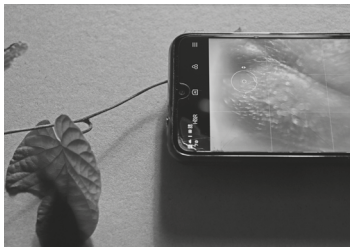


Fig. 3–6. *Histórias de Vegetação (…)* (2019–2020)

Trabalho de campo e experimentações em estúdio — pesquisas e recolha de espécies: observação e catalogação. Espécies autóctones na Europa que se tornaram invasoras noutros territórios e vice-versa.



Experimentações em estúdio: adaptação de um telemóvel comum num microscópio para observação e registo das espécies recolhidas. A utilização do microscópio foi determinante para o estudo das plantas, insectos, e de outras curiosidades minerais — tecnologias e conhecimentos que circulavam e se discutiam através de correspondências, encontros, publicações e viagens científicas. Por exemplo, o microscópio de John Ellis, uma adaptação para o estudo de corais, foi pormenorizadamente descrito no seu "*An Essay Towards a Natural History of the Corallines* […]" (1755). Este era também o modelo de microscópio utilizado por Carl Linnaeus. Mais tarde, o microscópio de Asa Gray, será amplamente divulgado e popularizado a partir de 1870 entre estudantes, amadores e curiosos das ciências naturais devido ao seu baixo custo.

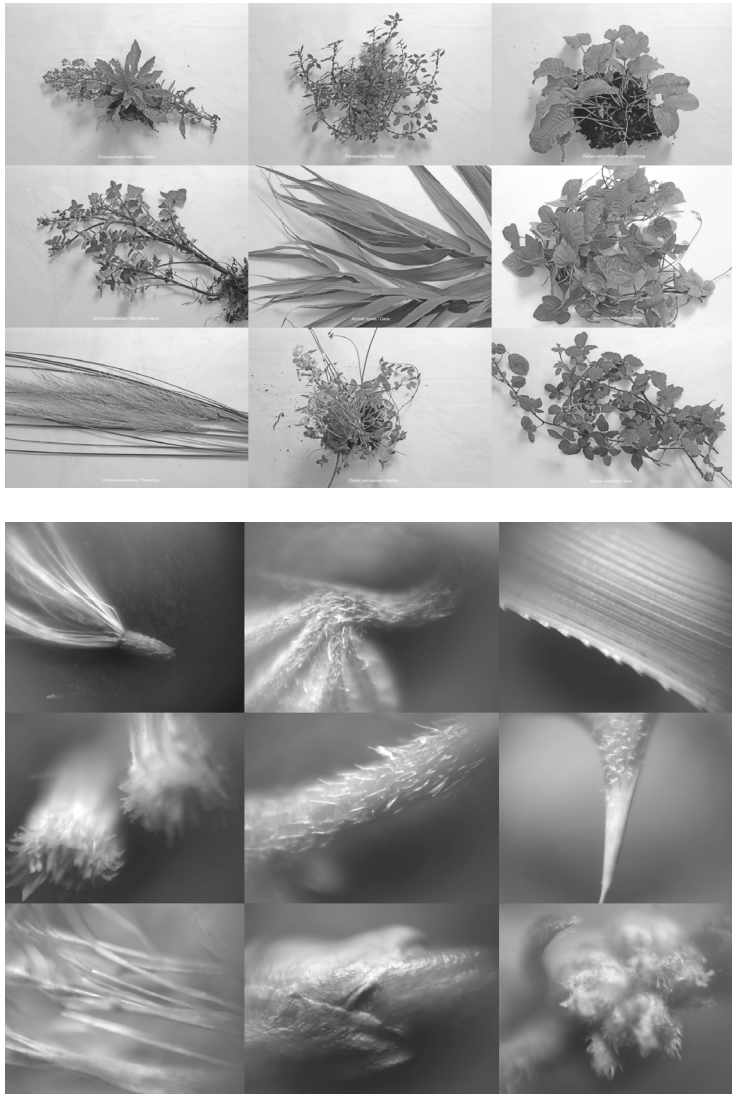


Fig. 7, 8. *Histórias de Vegetação* (…) (2019–2020)

Essa imensa diversidade biológica acelerou também a necessidade de uma maior eficácia dos sistemas de classificação do mundo natural. Será com Carl Linnaeus que essa sistematização, já pensada e ensaiada por outros autores/naturalistas, se torna progressivamente aperfeiçoada, internacionalmente padronizada, e colocada ao serviço da botânica colonial. A primeira edição do seu *Systema Naturae* (1735) propõe a sistematização hierárquica do mundo natural a partir de três reinos (mineral, animal e vegetal) assim como uma sistematização sexual para identificação de plantas, funcionando também como base para o futuro aperfeiçoamento e disseminação de uma sistematização binominal que vai ganhando maior expressão, visibilidade e implementação global com as publicações posteriores.

Por outro lado, a circulação global desta imensa diversidade biológica impunha simultaneamente o aperfeiçoamento dos sistemas de acondicionamento e transporte de sementes e plantas vivas. As frágeis técnicas de embrulhar sementes em papel e envelopes de correspondência ou o envio de plantas vivas revelavam-se pouco eficazes perante as adversidades inerentes às grandes travessias transatlânticas. As semanas e meses de viagem, as tempestades, as variações térmicas, a salinidade e a humidade do ar, a escassez de água, as dificuldades de acompanhamento e de vigilância das plantas, os ratos, os marinheiros, e até os conflitos entre potências coloniais tinham um elevado impacto no sucesso e insucesso da circulação global de plantas.

Nesse sentido, a sistematização de instruções e procedimentos de transporte e acondicionamento revelaram-se vitais para a redução das taxas de insucesso. Por exemplo, a publicação *Directions for bringing over seeds and plants, from the East Indies and other distant countries, in a state of vegetation* (1770) de John Ellis, funcionou como uma compilação de experiências provenientes de trocas de correspondência e sugestões que reflectiam as inúmeras tentativas de transporte, seus

---

of the globe, Philadelphia: Printed by Bartram and Reynolds, (1807: 27–33).

sucessos e fracassos. A publicação continha também alertas para fraudes na aquisição de sementes oriundas da China e os cuidados a ter na sua escolha, ou indicações de monitorização e procedimentos a realizar ao longo dos itinerários e respectivas escalas, de acordo com as relações entre clima e geografia. Em resumo, e tendo em conta os extensos períodos de tempo envolvidos nas trocas de informações entre correspondentes ou os necessários períodos de observação sobre sucessos e insucessos de plantação de sementes e transplantação de plantas vivas, a publicação de Ellis comprime em cerca de quarenta páginas, a espessura de anos de conhecimentos acumulados. Como muitos outros, Ellis fazia parte de uma já extensa rede de amizades e correspondentes entre os quais se incluíam Philip Miller, John Bartram, Peter Collinson e Carl Linnaeus.

Contudo, foi o sistema Ward (*Wardian case*) que maior impacto teve no sucesso da circulação global de plantas vivas. Descoberto de forma imprevista em 1829 por Nathaniel Bagshaw Ward, foi testado em diversas viagens e amplamente promovido por Ward e pela sua rede de amizades, correspondentes e membros de comunidades científicas antes da sua publicação *On the growth of plants in closely glazed cases* (1842). A sua capacidade de manter as plantas vivas e protegidas em ambiente fechado durante longos períodos de tempo irá potenciar a experimentação e transferência de plantas economicamente rentáveis (como por exemplo cinchona e borracha) entre os centros imperiais e as suas extensões territoriais.[10] Também em Portugal, a primeira edição do *Jornal de Horticultura Prática* (1870), apresentou-se com as "Breves instruções sobre o modo de colher e expedir sementes e plantas das províncias ultramarinas"[11] com recurso ao sistema de Ward. Ou seja, para lá do fascínio pelo exótico, desde o início

10 Ver também Lucile H. Brockway, *Science and Colonial Expansion. The Role of the British Royal Botanic Gardens*, New Haven and London: Yale University Press, [1979] (2002).
11 Edmond Goeze, "Breves instruções sobre o modo de colher e expedir sementes e plantas das provincias ultramarinas" *in Jornal de Horticultura Pratica*. Porto: Typographia Lusitana, Vol. I, 6–7 (1870: 28–29).

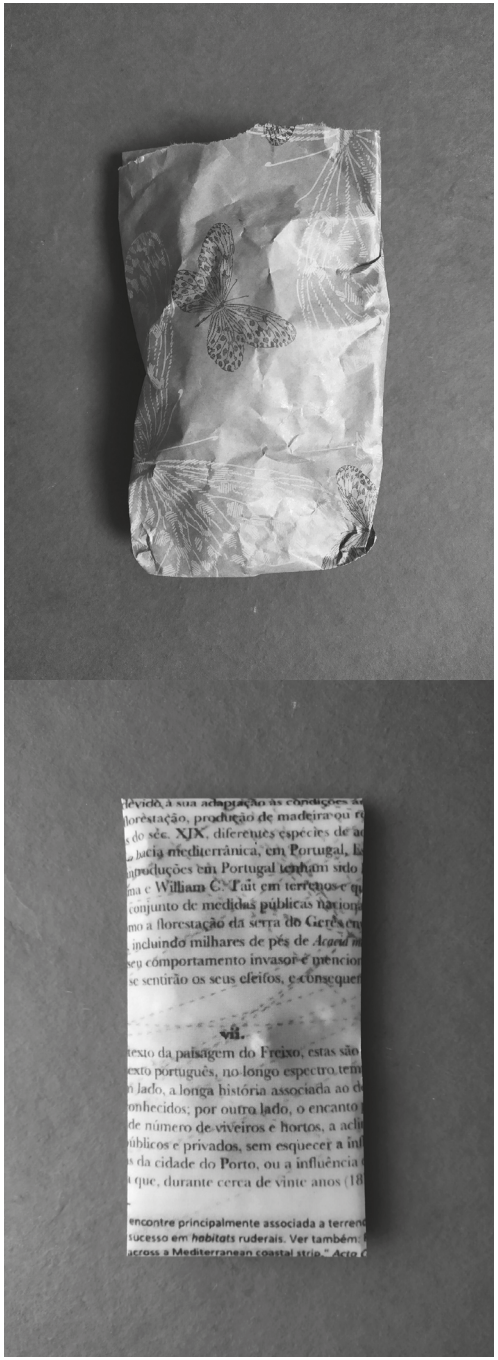
das primeiras travessias transatlânticas em finais de século XV, as plantas continuaram a configurar fontes de receitas e de recursos para a consolidação e expansão colonial. De facto, a partir dos inícios do século XVIII, num período tão prolífero de expedições e explorações científicas, foram raras as viagens que não contaram com a presença de naturalistas a bordo, tendo originado inúmeras publicações científicas sobre os conhecimentos adquiridos.

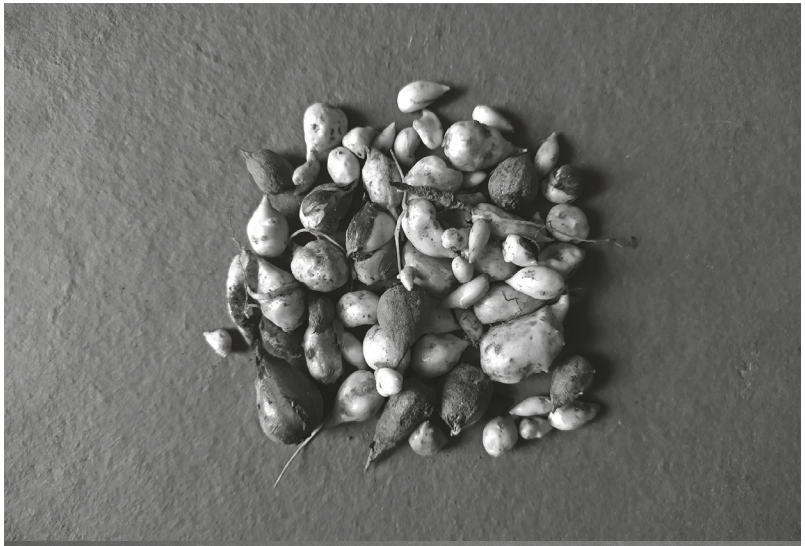
Uma dessas expedições — a viagem de James Cook ao comando do HMS Endeavour (1768–1771) preparada para observar o trânsito do planeta Vénus e tentar determinar a dimensão do sistema solar — continha também a missão paralela de encontrar uma massa de terra que se especulava existir no hemisfério sul, explorando e regressando com amostras dos seus recursos.[12] A bordo, Daniel Solander, discípulo de Carl Linnaeus enviado a Londres para promover e ajudar na classificação de plantas de acordo com o sistema binominal, e Joseph Banks, naturalista, explorador e posterior responsável do Royal Botanic Garden, Kew (*Kew Gardens*), que irá estabelecer o padrão global na chamada 'caça às plantas', enviando os seus jardineiros para todos os cantos do império. Devido ao estado do navio e aos mantimentos existentes, não foi possível concretizar a missão, decidindo-se por navegar até à costa da Nova Holanda (actual Austrália) fazendo o reconhecimento da sua costa oriental e reclamando-a para a Coroa Britânica. À medida que os territórios iam sendo ocupados e explorados, muitos naturalistas, coleccionadores, viajantes, correspondentes e expedições científicas estudaram e disseminaram plantas e animais ainda desconhecidos na Europa. Em Portugal, cerca de cem anos depois, a Austrália é referida como a "terra promettida da jardinagem [... e] da

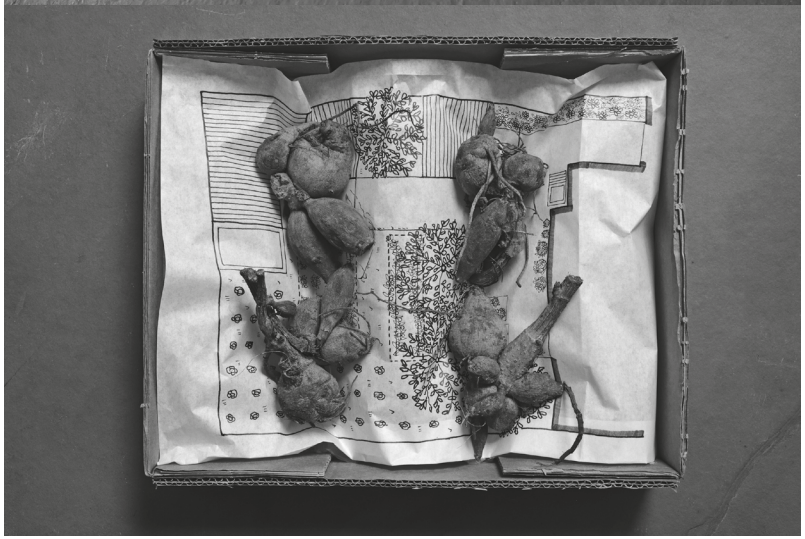
12 Ver William J.L. Wharton (ed.), *Captain Cook's Journal During His First Voyage Round the World Made in H.M. Bark 'Endeavour', 1768–1771*, London: Elliot Stock, (1893: xxviii). Ver também "Extracts from secret instructions to Captain James Cook, 1768 July 30 [manuscript]". https://catalogue.nla.gov.au/Record/6101813. [Acesso: 12/2021]

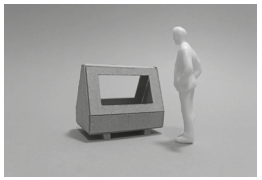
Fig. 9–15.
Naturezas viajantes/ Paisagens viajantes
(2021–em curso)

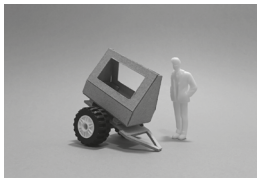
Experimentações sobre acondicionamento e transporte de sementes e plantas vivas. No decorrer do século XVIII, a grande proliferação de instruções para o transporte de plantas vivas tentou aumentar a eficácia de sobrevivência ao longo das viagens transatlânticas. Mas foi o sistema de Nathaniel Bagshaw Ward (*Wardian case*) que aumentou substancialmente, não só a taxa de sucesso como também a quantidade de plantas em circulação. Entre 'plantas úteis' e curiosidades 'exóticas', algumas foram escapando a estes circuitos, aclimatizando-se e apropriando-se de outras paisagens.

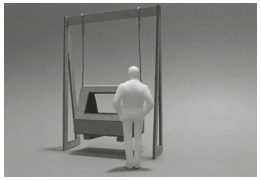












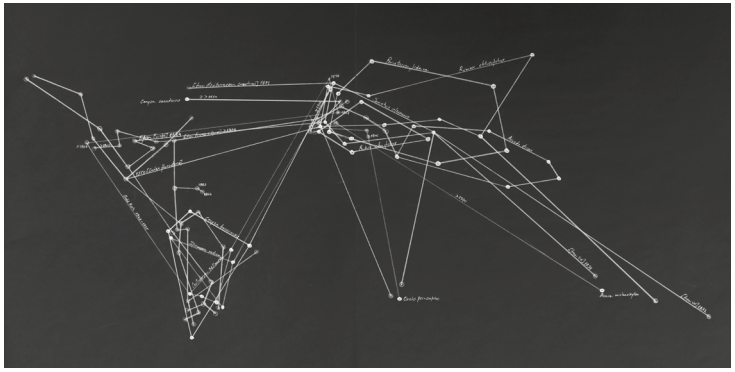


Fig. 16. *Histórias de Vegetação* (…) (2019–2020).

Experiências cartográficas. A partir do conjunto de espécies seleccionadas e presentes na área do Freixo, no Porto, um outro mapa global pode ser traçado a partir dos percursos e territórios de origem de outras espécies, embora economicamente menos estratégicas. Estas espécies estão frequentemente associadas a paisagens desvalorizadas ou *menores*: terrenos vagos, encostas, bermas de estrada, espaços em ruína.

silvicultura europea"[13] prevendo-se um papel de destaque do eucalipto na indústria nacional.

Assim durante anos, as plantas — quer fossem úteis, rentáveis, ornamentais, para catalogação e classificação, ou enquanto artigos de colecção — puderam circular global e livremente; alimentaram o fascínio pelo conhecimento e pela aquisição de novas espécies; fizeram parte de grandes colecções e herbários; foram introduzidas em jardins e parques; disseminaram-se e apropriaram-se (acidental e intencionalmente) dos territórios à sua volta.

4. Estranhos estrangeiros

Em meados do século XIX, a paisagem das colónias britânicas já se revelava 'disponível' à rápida proliferação e naturalização de espécies provenientes de outros lugares. No seu artigo "Note on the replacement of species in the colonies and elsewhere"

13 Edmond Goeze, "Excursão Botanica e Horticola", *in Jornal de Horticultura Pratica*. Porto: Typographia da Livraria Nacional. Vol. II (1871: 144–145).

(1864) Joseph Dalton Hooker, vice-director e futuro director do Royal Botanic Garden, Kew, menciona a velocidade com que algumas espécies introduzidas se propagaram e substituíram as "aborígenes."[14] Numa só expressão, a observação de Hooker mimetiza e resume nas plantas o gesto de apropriação dos territórios e substituição das suas populações residentes. Plantas daninhas e histórias de invasões biológicas passam a estar cada vez mais articuladas entre si e, consequentemente, também com as suas associações humanas no domínio de territórios, com os vocabulários de exclusão e erradicação, interferindo na protecção e expansão das economias.

Em 1847, ainda antes das observações de Hooker, as caracterizações sobre plantas daninhas e úteis de William Darlington relatam o carácter "execrável" e "invasor" de algumas das espécies estrangeiras na América do Norte.[15] Cerca de doze anos depois, na 2.ª edição desta publicação, Darlington introduz um enquadramento mais amplo sobre plantas daninhas a partir de uma perspectiva doméstica e agrícola — "qualquer planta doméstica que não seja notável pela beleza das suas flores, nem digna de respeito pela reputação de propriedades medicinais ou outras qualidades úteis, é designada pelo epíteto de erva daninha. No sentido agrícola, o termo é usado com um significado mais restrito, e é aplicado àqueles indivíduos intrusivos e indesejáveis que persistem em crescer onde não são desejados".[16] A partir deste enquadramento, não só Darlington menciona, o que já na altura parece ser a expressão comum, "uma planta fora do lugar", como também refere que a grande maioria destas plantas 'problemáticas' para a agricultura são introduções do 'Velho Mundo' ou das partes mais quentes do continente americano.

Nesse mesmo ano, as teorias de Charles Darwin sobre os processos de selecção natural e luta pela existência, vêm tentar

14 Joseph Dalton Hooker, "Note on the replacement of species in the colonies and elsewhere" *in The Natural History Review* (1864: 123).
15 William Darlington, *Agricultural Botany. An Enumeration and Description of Useful Plants and Weeds…*, Philadelphia: J.W. Moore, (1847).
16 William Darlington, *American Weeds and Useful Plants…* New York: A. O. Moore & Company (1859: xiii).

confirmar essa condição de apropriação e triunfo vegetal sobre territórios estrangeiros. Darwin refere, como exemplo, as plantas que foram introduzidas a partir da Europa nas planícies de La Plata que procederam à exclusão de quase todas as outras; ou plantas que foram sendo introduzidas a partir da América e que passaram a estar presentes em vastas extensões na Índia.[17] Consequentemente, nas suas reflexões sobre a rápida substituição da flora nas colónias, também Joseph Dalton Hooker não hesita em mencionar as hipóteses que lhe foram apontadas por Darwin sobre as situações constatadas, onde as espécies do 'Velho' continente apresentariam uma actuação mais prepotente, possivelmente explicadas por um maior período de experiência em confrontos na luta pela sobrevivência.[18]

Apesar das apropriações vegetais serem mais expressivas nos novos territórios, a verdade é que essas apropriações se expandem globalmente captando a atenção de naturalistas, botânicos e cientistas; ganhando visibilidade em relatos, correspondências, artigos ou publicações temáticas específicas — por exemplo, as constatações descritas nas correspondências de John Bartram sobre as características "perniciosas", "problemáticas", "destrutivas" e "difíceis de erradicar" de algumas plantas que recebia da Europa e que já ocupavam vastas áreas não habitadas da Pensilvânia[19]; os artigos de Constantine Samuel Rafinesque-Schmaltz (1811)[20] ou de Lewis David de Schweinitz (1832)[21] sobre a diversidade de plantas europeias que se naturalizaram na América do Norte; ou o levantamento de Cárlos Berg (1877) sobre as plantas europeias presentes na

17 Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London: John Murray, (1859: 64–65).
18 Joseph Dalton Hooker, ver nota 14, (1864: 125).
19 John Bartram, "Letter to Philip Miller [June the 16th, 1758]" *in* William Darlington (ed.), *Memorials of John Bartram and Humphry Marshall, with notices of their botanical contemporaries*, Philadelphia: Lindsay & Blakiston, (1849: 382–388).
20 Constantine Samuel Rafinesque-Schmaltz, "An essay on the exotic plants, mostly European, which have been naturalized, and grow spontaneously in the Middle States of North America" *in The Medical Repository*, 8 (1811: 330–345).
21 Lewis David de Schweinitz, "Remarks on the Plants of Europe which have become naturalized in a more or less degree, in the United States" *in Annals of the Lyceum of Natural History of New-York*, 3, (1832: 148–155).

província de Buenos Aires e na Patagónia.[22] Do outro lado do atlântico, apropriações vegetais menos intensas são desvalorizadas por Hooker, embora Rafinesque-Schmaltz já tivesse enumerado algumas das espécies norte-americanas que se apropriaram com sucesso das paisagens europeias, situação ainda pouco aprofundada na Europa.[23] Efectivamente, sendo muitas das espécies introduzidas nas colónias provenientes das ilhas britânicas ou da Europa, a compilação da sua contraparte só surge em 1905 em *The Alien Flora of Britain* de Stephen Troyte Dunn.

5. Paisagens *menores*

Neste contexto, também os ambientes urbanos acompanharam com naturalidade esta diversificação das espécies. Às espécies já presentes juntaram-se outras de outros lugares que, pela sua capacidade de adaptação, facilmente se apropriaram e disseminaram nestes ambientes em constante transformação. Na verdade, a história das cidades sempre esteve intimamente ligada às histórias das apropriações e desapropriações vegetais. Com efeito, os ambientes urbanos proporcionam condições específicas para que espécies ruderais surjam como pioneiras na colonização dos interstícios da ocupação humana. Estes são os *locis ruderatis* de Johann Christian Buxbaum (1721)[24] ou *ruderata* de Carl Linnaeus (1751)[25], assim como os territórios de estudo e de interesse de vários outros autores — desde os estudos sobre a flora das ruínas do Coliseu de Roma realizadas por diferentes autores entre 1643 e 2001; as *Vedute di Roma* (1748–1778) de Giovanni Battista Piranesi; os levantamentos de flora urbana

22 Cárlos Berg, *Enumeración de las plantas européas que se hallan como silvestres en la provincia de Buenos Aires y en Patagonia*, Buenos Aires: Pablo E. Coni, (1877).
23 Constantine Samuel Rafinesque-Schmaltz, ver nota 23, (1811: 331).
24 Johann Christian Buxbaum, *Enumeratio plantarum accuratior in agro Hallensi locisque vicinis crescentium…*, Halae Magdeb: Officina Libraria Rengeriana, (1721).
25 Carl V. Linnaeus, *Philosophia botanica in qua explicantur fundamenta botanica cum definitionibus partium, exemplis terminorum, observationibus rariorum adjectis figuris aeneis*, Stockholm: G. Kiesewetter, (1751).

nos ambientes de Londres por William Curtis (1777–1798) ou de Paris por Joseph Vallot (1884). Estas espécies ruderais são também alguns dos *vagabundos* de Gilles Clément (2011)[26], espécies viajantes, ocupantes e colonizadoras, apreciadoras de solos perturbados e potenciados pela acção humana.

Mas, mais afastados dos discursos de manifesto e de combate às espécies invasoras, estes estudos demonstram sobretudo o interesse e o fascínio humanos por estes contextos biológicos. Não obstante, com ou sem potencial invasor, estas apropriações espontâneas continuam a desafiar os ambientes planeados ou os ideais de beleza e limpeza propostos para a cidade, para os seus jardins e parques públicos, passando também a ser mais frequentes e eficazes as estratégias de remoção ou políticas de erradicação que se expandem para lá das áreas económicas dos campos agrícolas.[27] Gradualmente e um pouco por todo o mundo, as plantas 'nocivas' e 'fora do lugar' vão sendo cada vez mais confinadas em regulamentações, exclusões ou em processos e campanhas de erradicação.

Ainda assim, estas espécies continuam muito presentes na paisagem urbana, também resultado de uma popularização de preferências ornamentais e de novidades botânicas/florais difundidas globalmente, com fácil aquisição em hortos e viveiros, sobretudo a partir de meados do século XIX — por exemplo em Londres, entre uma grande diversidade de plantas, nos catálogos do Royal Exotic Nursery, James Veitch & Sons, Lda., encontravam-se também as canas (*Arundo donax*), as azedas (*Oxalis pes-caprae*), as plumas (*Cortaderia selloana*), ou os bons-dias (*Ipomoea indica*)[28]; e no Porto, os catálogos do

26 Gilles Clément, "In Praise of Vagabonds" *in Qui Parle*, Vol. 19, No. 2 (Spring/Summer, 2011: 275–297).
27 Ver por exemplo A.J. de Oliveira e Silva, "Meio de destruir as mas hervas das ruas" *in Jornal de Horticultura Pratica*, Vol. VI (1875: 42). A publicação *The Gardening World Illustrated* (London: Brian Wynne, 1884–1909), continha frequentemente anúncios e indicações para a remoção de plantas daninhas. Na transição do século XIX para o XX, muitas das regulamentações de cidades da América do Norte também faziam referências constantes à remoção das plantas daninhas.
28 Os nomes foram colocados de acordo como se encontram referidos na *Lista Nacional de Espécies Invasoras* (D.L. 92/2019; Anexo II), mas em alguns casos, as espécies apresentadas nos catálogos são referidas com outra sinonímia botânica.

Fig. 17–20.
Narrativas de perturbação e provocação
(2020–em curso)

Experimentações/trabalho de campo performativo a partir das observações sobre operações de remoção de plantas daninhas — por um lado, as operações de 'recuperação' e respectivo retorno ao desenho/plano original de jardins e canteiros; por outro lado, as acções regulares de manutenção e controlo de plantas daninhas. Este conjunto de performances (ou trabalho de campo performativo) procurou incorporar essas ações de manutenção da paisagem e reflectir sobre a jardinagem também como um gesto de violência e de selecção. Contudo, em vez dos fragmentos de vegetação serem deixados nos lugares de manutenção ou de serem transportados para uma estação de tratamento, estes fragmentos foram deslocados para o estúdio e remisturados com solo. Em poucas semanas, pequenas micro-paisagens começaram a crescer, mesmo não se sabendo antecipadamente que espécies iriam florescer.

estabelecimento e dos viveiros da Real Companhia Horticolo-Agricola Portuense, além das plumas (*Cortaderia selloana*) ou dos bons-dias (*Ipomoea indica*), apresentadas através de elegantes descrições, também as Austrálias (*Acacia melanoxylon*) eram referidas como das melhores árvores florestais para o país. Estes são apenas alguns exemplos marcados por um contexto social, cultural, político e económico específicos, mas que dão nota de algumas dessas preferências que se implementavam em espaços públicos e privados, por motivações ornamentais ou económicas, e que anos mais tarde começaram a incorporar a lista nacional de espécies invasoras. Não sendo o objectivo deste conjunto de observações determinar ou confirmar as origens da sua dispersão, é uma realidade que a presença destas espécies continua a marcar vigorosamente encostas, bermas de estrada ou outros espaços urbanos deixados em suspenso. E enquanto vizinhas activas na ocupação destes espaços, encontramos também as serralhas (*Sonchus oleraceus*) e as labaças-obtusas (*Rumex obtusifolius*) — duas das espécies ruderais autóctones, mas que foram classificadas como invasoras em grande parte do continente americano, com registos da sua presença desde a chegada dos primeiros europeus.[29]

Esta é uma condição vegetal actual e, simultaneamente, uma convivência que se tornou difícil perante os riscos de desequilíbrio ecológico e de perda de biodiversidade, materializados e amplificados na agudização dos discursos e nas expressões de combate e de exclusão — invasoras, nocivas, infestantes, alvos de erradicação, juntam-se a alertas e programas de mobilização de cidadãos contra um inimigo público — expressões que carregam em si uma sugestão de premeditação ou a ideia de que estas espécies arquitectaram a destruição do equilíbrio ecológico, quando de facto fazem parte de uma constelação de entidades e associações que provocaram

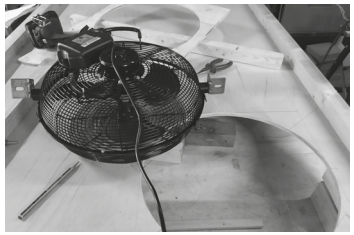
29 Heike Vibrans refere que tanto o *Sonchus oleraceus* como o *Rumex obtusifolius* já se encontram descritos no *Codice Florentino* (*Historia general de las cosas de Nueva España*) escrito entre 1540 e 1575/77. Ver Heike Vibrans, "Native maize field weed communities in south-central Mexico" *in Weed Research* 38, 2, (March 1998: 153–166).

Fig. 21. Retorno às operações de limpeza e manutenção de passeios, canteiros e jardins. Levantamentos fotográficos de vegetação e trabalho de campo (Porto)

as condições favoráveis ao seu alcance biológico, posteriormente ampliado através de solos propícios, ventos e cursos de água. Ignorar este sistema de entidades e associações implica um gesto de indiferença ou de desresponsabilização.

Assim, e a montante destas posições, este é um processo de trabalho/investigação artística que continua a tentar incorporar e dar visibilidade aos mecanismos, humanos e não-humanos, que contribuíram para a produção e reprodução destes fragmentos 'menores' de paisagens e respectivas espécies presentes. Neste sentido, não deixa de ser irónico que um conjunto de espécies que encontraram as suas condições ideais em solos perturbados e que tenham mantido uma estreita relação com as actividades humanas de transformação, tenham sido consideradas como agentes de perturbação; ou, como algumas das consequências da dispersão global de espécies, quer intencional ou acidental, tenha provocado discursos tão extremados e celebrados nas operações de erradicação, quando os mecanismos dessas introduções e dispersões biológicas continuam a ser pouco visíveis ou relevantes — disputas entre centros imperiais, invasões, ocupações, explorações, deslocações e remoções de recursos humanos e de matérias-primas, que se cruzam com a história das transformações das paisagens, com as histórias dos jardins e dos parques, ou com a própria história das preferências ornamentais.

Naturalmente, numa cidade em Estado de Emergência, com movimentos, serviços, forças de manutenção e de transformação reduzidos, foi a vegetação que mais se fez notar pela sua



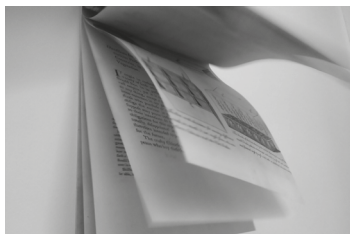


Fig. 22–25.
Paisagens menores — narrativas de dispersão e de exclusão (2021)

Pesquisas, experiências em estúdio e instalação *Paisagens menores*. Da investigação em curso, foram seleccionadas e reimpressas seis publicações, produzidas entre 1735 e 1870, que pretenderam dar força e forma a um mapeamento de associações, invisíveis mas também estruturantes, na produção de paisagens *menores* — sistemas de classificação de espécies vegetais; diários de bordo de expedições científicas; instruções e progressos nos sistemas de acondicionamento e de transporte de espécies vivas; levantamentos botânicos em países distantes. Mas, entre publicações e expedições transatlânticas, foi o vento que funcionou não só como um dos motores de dispersão de espécies vegetais, mas também, juntamente com as correntes marítimas, enquanto motor de dispersão do 'projecto colonial europeu' e da respectiva circulação destes conhecimentos científicos e avanços tecnológicos.

temporária liberdade de apropriação, evidenciando também outras narrativas de perturbação e diferentes condições de coexistência — dos lugares onde é tolerada, aos lugares onde é regularmente controlada ou excluída.

O retorno às actividades (pós-confinamento) foi também o retorno à regularidade das operações de manutenção — um retorno ao desenho do jardim; ao plano de plantação; à limpeza de bermas, passeios, canteiros e caldeiras de árvores. O 'desconfinamento humano' veio repor os protocolos de limpeza e controlo dessa vegetação espontânea, remetendo-a ao seu confinamento vegetal. Mas, por baixo dos solos e entre as frinchas dos pavimentos, sabe-se que a vida tentará sempre escapar, entre o oportunismo e o sentido de oportunidade.

⁂

Referências bibliográficas / *Bibliographic references*

Bacon, Francis,"Of Plantations", in Mary Augusta Scott (ed.), *The Essays of Francis Bacon*, New York: Charles Scribner's Sons, (1908: 154–159)

Bartram, John & Son, *Catalogue of trees, shrubs, and herbaceous plants, indigenous to the United States of America* […] *to which is added a catalogue of foreign plants, collected from various parts of the globe* (Philadelphia: Printed by Bartram and Reynolds, 1807)

——, "Letter to Philip Miller [June the 16th, 1758]", in William Darlington (ed.) *Memorials of John Bartram and Humphry Marshall, with notices of their botanical contemporaries*, Philadelphia: Lindsay & Blakiston, (1849: 382–388)

Berg, Cárlos, *Enumeración de las plantas européas que se hallan como silvestres en la provincia de Buenos Aires y en Patagonia*, Buenos Aires: Pablo E. Coni, (1877)

Brockway, Lucile H., *Science and Colonial Expansion: The Role of the British Royal Botanic Gardens*, New Haven and London: Yale University Press, [1979] (2002)

Buxbaum, Johann C., *Enumeratio plantarum accuratior in agro Hallensi locisque vicinis crescentium…* Halae Magdeb: Officina Libraria Rengeriana, (1721)

Clément, Gilles, "In Praise of Vagabonds", in *Qui Parle*, Vol. 19, No. 2 (Spring/Summer, 2011: 275–297)

Coccia, Emanuele, *A Vida das Plantas — Uma Metafísica da Mistura*, trad. Jorge Leandro Rosa, Lisboa: Fundação Carmona e Costa/ Documenta, (2019: 21–23)

Costa, Miguel, "Histórias de Vegetação: reflexões e especulações sobre vegetação ruderal", in Inês Moreira (ed.), *Curadoria de Enigmas Territoriais*, Porto, Parábola Crítica, [2020] (2022)
——, "A natureza que circulou numa caixa: narrativas alternativas para um jardim público em Estado de Emergência", in Inês Moreira (ed.), *Valise en Carton: Exposição Viajante*, Porto: Parábola Critica, (2021: 14–21)
Darlington, William, *American Weeds and Useful Plants…* New York: A.O. Moore & Company, (1859)
——, *Agricultural Botany: An Enumeration and Description of Useful Plants and Weeds…* Philadelphia: J.W. Moore, (1847)
Darwin, Charles, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection…* London: John Murray, (1859)
Easterby-Smith, Sarah, *Cultivating Commerce: Cultures of Botany in Britain and France, 1760–1815*, Cambridge: Cambridge University Press, (2018)
Edelson, S. Max, "Clearing Swamps, Harvesting Forests: Trees and the Making of a Plantation Landscape in the Colonial South Carolina Lowcountry", *Agricultural History* 81(3) (Summer, 2007: 381–406), (DOI:10.3098/ah.2007.81.3.381)
Goeze, Edmond, "Breves instruções sobre o modo de colher e expedir sementes e plantas das províncias ultramarinas, "*Jornal de Horticultura Pratica*, Porto: Typographia Lusitana. Vol. I, 6–7; (1870: 28–29)
——, "Excursão Botanica e Horticola", *Jornal de Horticultura Pratica*, Porto: Typographia da Livraria Nacional. Vol. II (1871: 144–145)
Hooker, Joseph Dalton, "Note on the replacement of species in the colonies and elsewhere", in *The Natural History Review* (1864)
Linnaeus, Carl V., *Philosophia botanica in qua explicantur fundamenta botanica cum definitionibus partium, exemplis terminorum, observationibus rariorum adjectis figuris aeneis,* Stockholm: G0. Kiesewetter, (1751)
Rafinesque-Schmaltz, Constantine Samuel, "An essay on the exotic plants, mostly European, which have been naturalized, and grow spontaneously in the Middle States of North America", in *The Medical Repository*, 8 (1811: 330–345)
Schweinitz, Lewis D. De, "Remarks on the Plants of Europe which have become naturalized in a more or less degree, in the United States", *Annals of the Lyceum of Natural History of New-York*, 3 (1832: 148–155)
Silva, A.J. De Oliveira e, "Meio de destruir as mas hervas das ruas", in *Jornal de Horticultura Pratica*, Vol. VI (1875: 42)
Theophrastus, *Enquiry into Plants*, Vol. II, translated by A.F. Hort, London: William Heinemann, Loeb Classical Library, (1916: 193–197)
Tull, Jethro, *Horse-Hoeing Husbandry: Or, An Essay on the Principles of Vegetation and Tillage…* London: A Millar, [1731] (1751: 73)
Vibrans, Heike, "Native maize field weed communities in south-central Mexico", in *Weed Research* 38 (2) (March 1998: 153–166), (DOI:10.1046/j.1365-3180.1998.00082.x.)
Wharton, William J. L. (ed.), *Captain Cook's Journal during His First Voyage Round the World Made in H.M. Bark 'Endreavour', 1768–1771*, London: Elliot Stock, (1893: xxviii)
——, "Extracts from secret instructions to Captain James Cook", 1768 July 30 [manuscript]" https://catalogue.nla.gov.au/Record/6101813. (Acesso/access: 9/2021)

Mapping Invisibility: a possibilidade de ver, na impossibilidade de estar

ENSAIO VISUAL

Ana Vieira de Castro
Francisco Varela
Inês Moreira
Patrícia Coelho

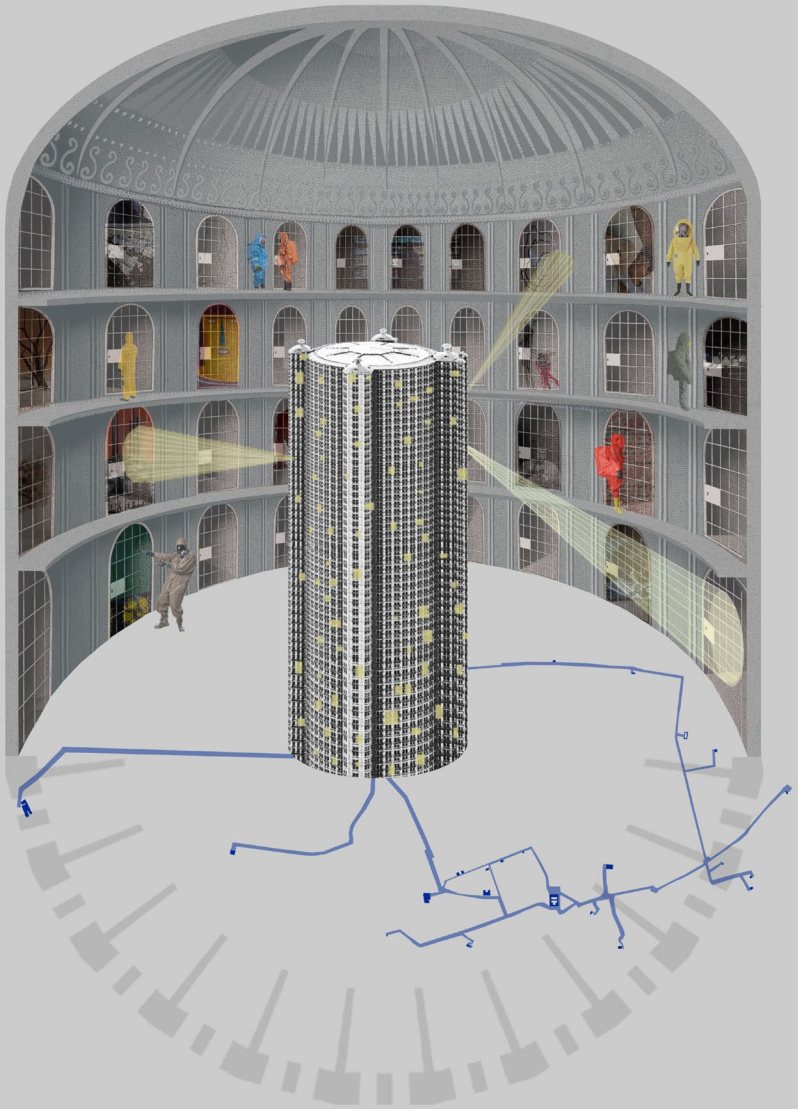
> A viagem ao invisível é um percurso pelo que está fora do alcance, do que existe para lá da nossa vida quotidiana. [...] Porém, estes lugares persistem na nossa cultura, estão inscritos na memória colectiva. Existem portanto, mas essencialmente sob a forma de imagens, acontecimentos e narrativas, reais e ficcionais, documentais e artísticas. A viagem ao invisível é assim o preciso momento em que a experiência destes lugares se cruza e sobrepõe com as suas representações, participando no desafio de tornar visível o invisível.[1]

No circunstancialismo ditado pela recente pandemia, a condição de viver no panóptico que Jeremy Bentham concebeu em 1785 como modelo de encarceramento, foi inevitavelmente equiparável ao período de confinamento. Segundo Michel Foucault, o panóptico caracteriza-se por uma arquitetura social e espacial, dentro da qual a vigilância e a punição são indistinguíveis. Este modelo de autovigilância assemelha-se à visibilidade potencial e exponencial da realidade virtual, imposta ou voluntariamente assumida por não podermos sair do local onde nos encontrávamos.

A nossa situação de estarmos sob vigilância do poder e por ele controlados, que nos impossibilita de nos movermos, em nada nos distingue de alguém que se encontra em prisão domiciliária. Só nos falta a pulseira eletrónica no tornozelo.

À imagem do panóptico junta-se, no nosso imaginário, uma outra da autoria de Joshua Benoliel, que mostra uma cerimónia, realizada em 5 de fevereiro de 1913 na Penitenciária de Lisboa, para a abolição do capuz que os presos eram obrigados a usar sempre que se pudessem avistar mutuamente. O fotógrafo José Luís Neto, num acto de reafirmação da pertinência contemporânea desta imagem, recupera-a do anonimato, no Arquivo Municipal de Lisboa e visibiliza-a perante

1 Luis Santiago Baptista & Maria Rita Pais. *Viagem ao invisível: espaço, experiência, representação*. Viseu: Purga Lda, (2019).



Mapping Invisibility (2019). Ilustração digital

a nossa consciência. Sobre este trabalho de José Luís Neto, Francisco Feio refere:

> A imagem, realizada no anfiteatro desse estabelecimento prisional, apresenta-nos um fragmento dos momentos que antecederam essa cerimónia. Dela nos chega a visão desse estranho lugar em que os corpos dos presidiários se distribuem em compartimentos individuais, sem contacto visual com o espaço contíguo, e dos quais apenas vemos a cabeça, coberta com o capuz branco [...].[2]

Acontece que, para além de nos encontrarmos encerrados no panóptico, também podemos dizer que envergamos o capuz nas nossas cabeças, ou seja estamos como os prisioneiros de 1913 impossibilitados de contacto social e, como eles, também confinados ao nosso compartimento individual. Estas metáforas, a propósito do momento que vivemos, podem associar-se a uma outra, que é a da potencial e exponencial visibilidade da realidade virtual em contraponto com a situação, imposta ou voluntariamente assumida, de não sairmos do local onde nos encontramos.

No mundo virtual, não interessa a dimensão física do espaço nem a importância da instituição, o que realmente conta é a sua dimensão virtual e o seu peso em termos de informação. Cada vez mais observamos a importância que cada espaço vai atribuindo à informação online, criando conteúdo digital através de várias plataformas e chegando a um número elevado de pessoas que acedem ao conhecimento do espaço sem o nunca terem frequentado fisicamente.

Enquanto viventes na arquitetura existencial do panóptico, a nossa capacidade de visão do mundo é inversamente proporcional à nossa possibilidade de viver fora dele. Vivemos confinados, no paradoxo entre o visível e invisível, onde só

2 Francisco Feio, "Uma imagem, um negativo, todos os rostos", *in* http://www.joseluisneto.pt/pt/04-01-02-01.html, (2000). (Acesso: 10/2022).

viajamos pela visibilidade virtual ou permanecemos fisicamente invisíveis dentro do nosso espaço social real.

Incapacitados de estar fisicamente no espaço, procuramos uma nova noção de lugar, somos forçados a colocar as seguintes questões: Que espaços têm capacidade digital para nos fornecer informação com um peso maior do que teriam fisicamente? Que espaços definem um mapa que não se inscreva dentro do espaço físico que conhecemos, mas sim dentro do espaço virtual que vamos descobrindo através de redes invisíveis?

Tal como nos mapas psicogeográficos situacionistas, podemos também criar as constelações das nossas viagens possíveis pelo espaço virtual e podemos, igualmente como os dadaístas, viajar pelos lugares que não tinham razão para existir.

A colagem que observamos resulta do mapeamento de alguns espaços culturais da cidade do Porto e a sua localização geográfica, contrapondo as imagens proporcionadas virtualmente para mostrar apenas o que se tornou visível em tempos de clausura.

Mapping Invisibility mapeou a viagem de espaços virtuais visíveis, onde não nos foi permitido ir fisicamente durante os confinamentos. Enquanto observadores deste novo estado de clausura, tornamos as redes culturais e artísticas visíveis a partir do centro do panóptico e enquanto intérpretes virtuais, mapeamos a possibilidade de ver, na impossibilidade de estar.

⁂

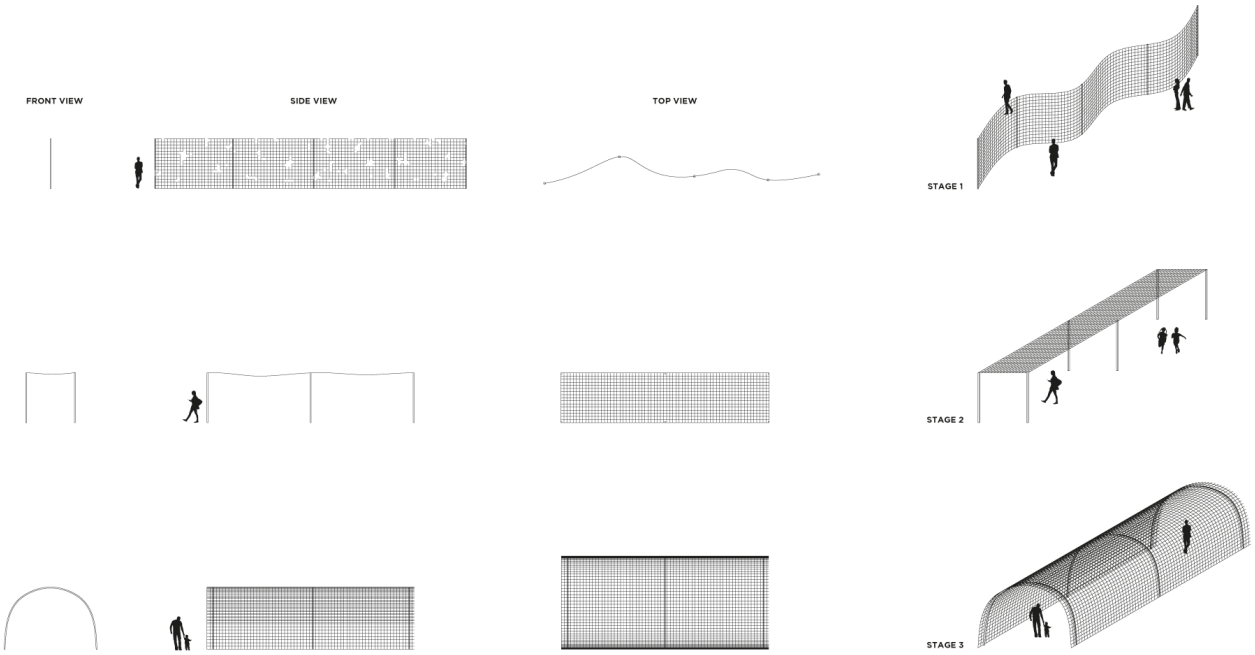
Claire Sivier
Cristiana Pascoal
Fernanda Zotovici
Gisela Rebelo de Faria

Juana Bravo
Rayan Merhy
Titos Pelembe
Apartamento4b

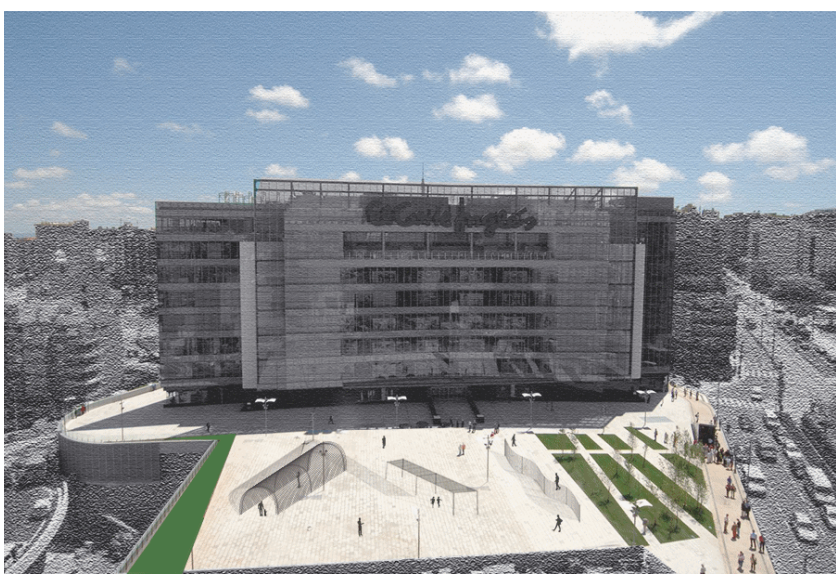
Seleção de projetos de estudantes,
Mestrado em Arte e Design para o
Espaço Público, edição de 2019-2021

Claire Sivier, *Só de Noite: Shadow (Portrait) Series* (2019)
Entrevistas, Desenhos a Giz, Documentação em vídeo. Diversas dimensões e durações
Interviews, Chalk Drawings, Film Documentation. Diverse dimensions and durations

Claire Sivier, *Só de Noite: Shadow (Portrait) Series* (2019)
Ilustração digital / Digital illustration



Cristiana Pascoal, *Da Fronteira ao Abrigo* (2018)
Desenhos técnicos da instalação
Technical drawings of the installation



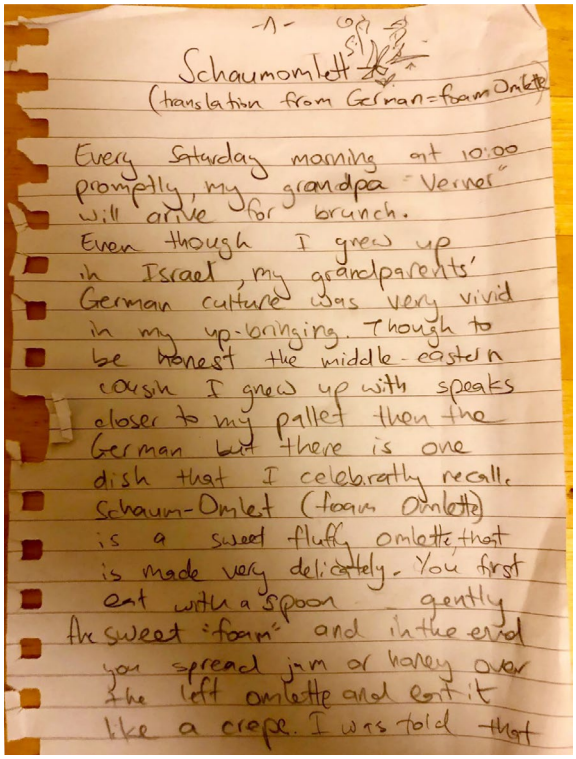
Cristiana Pascoal, *Da Fronteira ao Abrigo* (2018)
Simulação por computador para a praça do El Corte Inglés, Vila Nova de Gaia
Computer simulation for El Corte Inglés square, Vila Nova de Gaia

Fernanda Zotovici, *Troca de Memórias* (2019)
Ação performativa. Fotografia de registo
Performative action. Registration photograph

Fernanda Zotovici, *Troca de Memórias* (2019)
Exemplos de memórias transcritas à máquina. Dimensões e suportes variáveis
Examples of typewritten memoirs. Variable dimensions and supports

Gisela Rebelo de Faria, *Trajetória em Estado Líquido* (2020)
Postais, desenhos, fotografias diversas
Postcards, drawings, diverse photographs

Juana Bravo, *Palm Trees and Columns* (2019/2020)
Palmeira morta no Jardim Botânico e Pelourinho do Porto.
Díptico. Fotografias a cores
Dead palmtree in the Botanical Garden and Pillory of Porto.
Diptic. Colour photographs



-1-

Schaumomlett

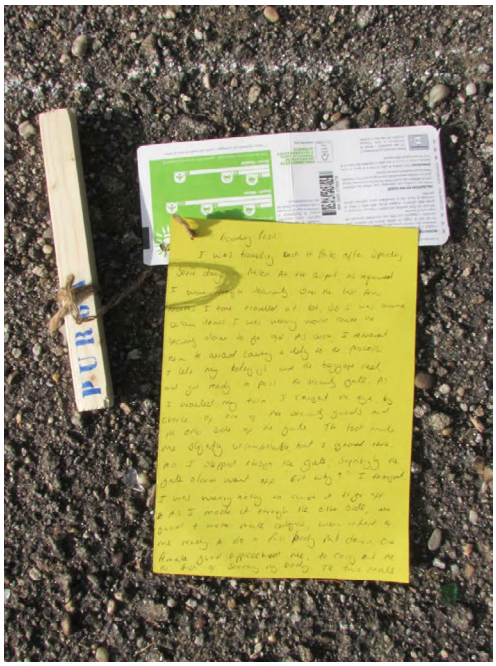
(translation from German=foam Omlette)

Every Saturday morning at 10:00 promptly, my grandpa "Verner" will arive for brunch.
Even though I grew up in Israel, my grandparents' German culture was very vivid in my up-bringing. Though to be honest the middle-eastern cousin I grew up with speaks closer to my pallet then the German but there is one dish that I celebratly recall. Schaum-Omlet (foam Omlette) is a sweet fluffy omlette, that is made very delicately. You first eat with a spoon gently the sweet "foam" and in the end you spread jam or honey over the left omlette and eat it like a crepe. I was told that

Rayan Merhy, *CookBook* (2019–2020)
Páginas manuscritas e eventos com comida. Fotografias a cores. Datas diversas
Hand written pages and events with food. Colour photographs. Diverse dates

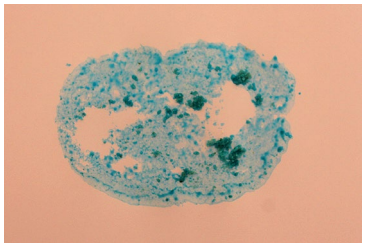
Titos Pelembe, *Direito de brincar / direito à cidade* (2019)
Experimentações lúdicas na periferia urbana da Cidade de Maputo.
Intervenção relacional. Fotografias de registo
[*Right to play / right to the city*] Playful experiments in
the urban periphery of Maputo City. Relational intervention.
Registration photographs

Apartamento4b, *Purga* (2019)
Workshop relacional. Vários objetos. Ação performativa em espaço público. Fotografias de registo
Relational workshop. Various objects. Performative action in the public space. Registration photographs

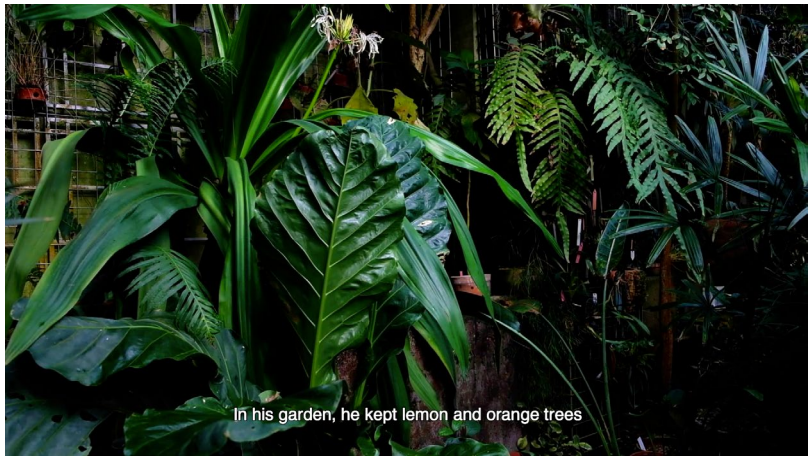


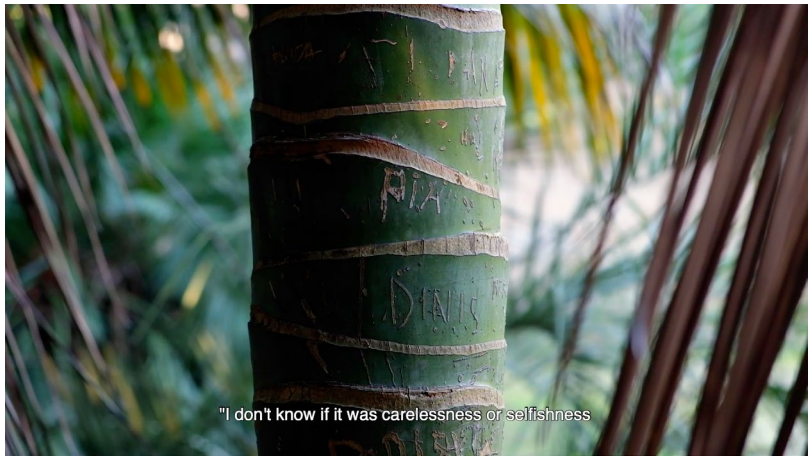
Apartamento4b, *Purga* (2019)
Relational Workshop. Various objects. Performative action in public space. Registration photographs
Workshop relacional. Vários objetos. Ação performativa em espaço público. Fotografias de registo

Titos Pelembe, *Jogo Modular / Modular Game* (2019)
12 painted wooden elements. Intervention in public space.
Registration photographs
12 elementos de madeira pintada. Intervenção no espaço público.
Fotografias de registo



Rayan Merhy, *On collective baking* (2019–2020)
Research and work processes. Colour photographs
Pesquisa e processos de trabalho. Fotografias a cores

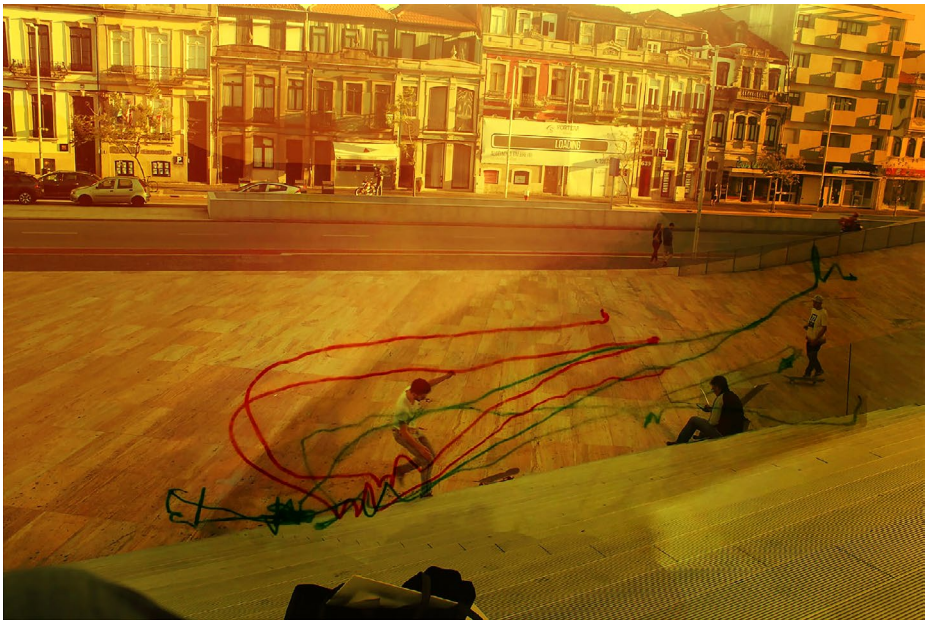




Juana Bravo, *Palms* (2019)
Colour. 6'46''. Video stills
Cor. 6'46''. Frames do vídeo

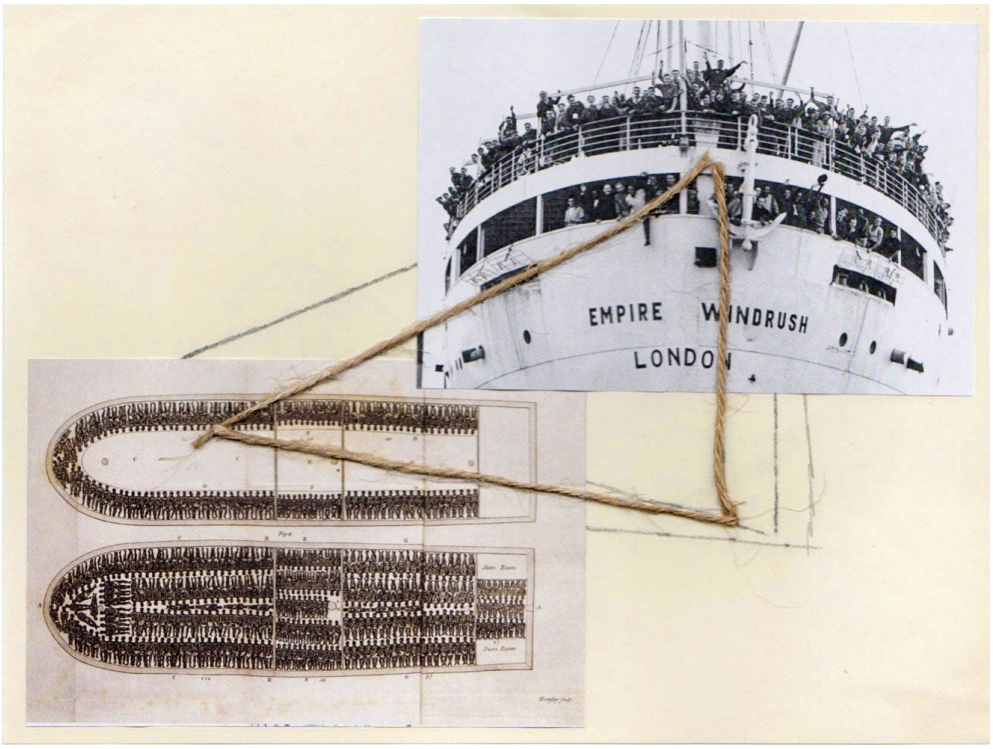
Juana Bravo, *Palm trees, Crosses, and Antennas* (2019)
Colour. 14'28''. Video stills
Cor. 14'28''. Frames do vídeo

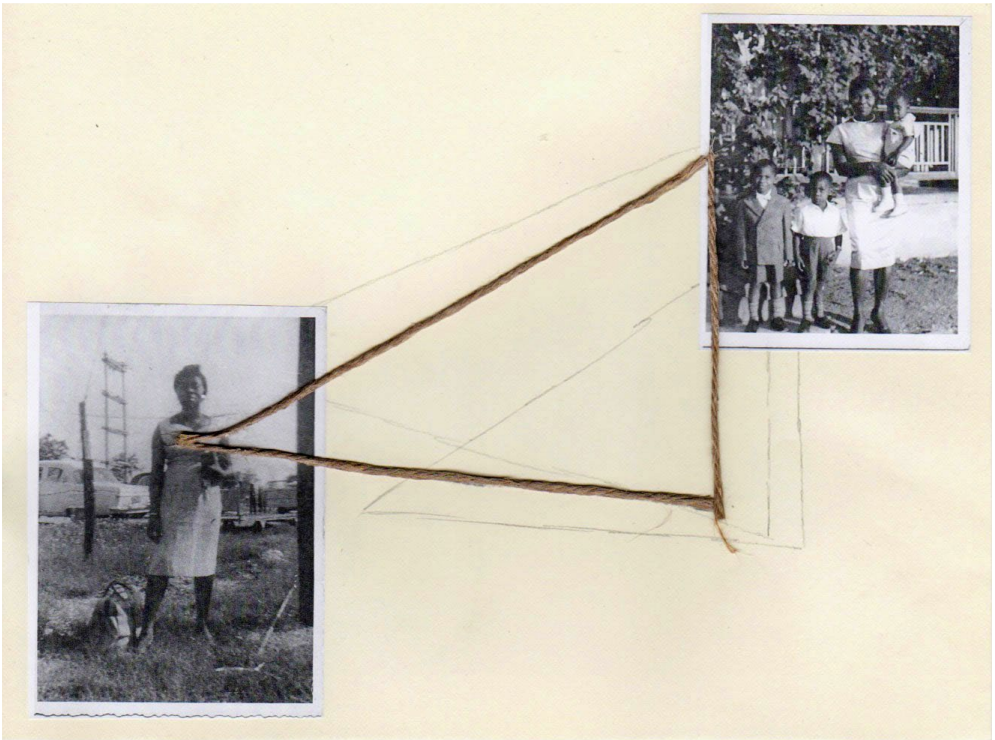
Gisela Rebelo de Faria, *Cartografia Performativa / Performative Cartography*
Performative action. Registration photographs. Diverse dates
Ação performativa. Fotografias de registo. Diversas datas



Fernanda Zotovici, *Skdrawing* (2019)
Performative drawing. Registration photographs
Desenho performativo. Fotografias de registo

Cristiana Pascoal, *Humans and Technology* (2019)
Posters. Variable dimensions
Cartazes. Dimensões variáveis



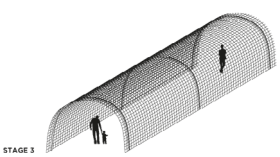


Claire Sivier, *Historical Cartographies of the Black Female Body* (2019)
Collage on paper. Diverse materials and dimensions
Colagem em papel. Diversos materiais e dimensões

Sinopses dos projetos apresentados

Cristiana Pascoal

Humans and Technology é conjunto de cartazes que, com um tom crítico e humorístico, expressa algumas inquietações, colocando em causa questões éticas e morais nas mudanças de modos de vida provocadas pela tecnologia, além de prever possíveis cenários no futuro emergente.



Da Fronteira ao Abrigo foi um projeto desenvolvido a partir do exercício de 3 Abordagens: Performatividade, Visualidade e Espacialidade. Utilizou-se a vedação em malha-sol, uma rede metálica com diversas aplicações, como materialização dos conceitos de micro-mapa e macro-célula. Entre ambos, há um limite, uma barreira, material ou psicológica, que quebra a comunicação fluída dos espaços. Na reconfiguração dessa barreira para outras que permitam a convivência entre lugares, surgem outros formatos da malha-sol que não só criam passagens, como potencialmente criam abrigos.

Titos Pelembe

Jogo Modular foi uma intervenção em espaço público constituída por um jogo modular com o objetivo de revisitar a prática dos jogos espontâneos para a ativação de espaços lúdicos em espaço público e contribuir para a dinamização das relações interpessoais. O conjunto é composto por doze elemenos em cujas superfícies estão representados os seguintes jogos: Jogo do Galo, Damas e Tchuva que faz parte dos jogos de tabuleiro de origem africana.

Direito de brincar / direito à cidade. Segundo os dados do conselho Municipal da cidade de Maputo, os espaços lúdicos existem apenas no centro da cidade, facto que poderá contribuir para o processo de segregação sócio espacial e para a privação das crianças de usufruírem dos seus direitos fundamentais, tais como: o direito de brincar e o direito à cidade. Neste contexto, as experiências artísticas realizadas, visaram estimular a prática dos jogos espontâneos em desuso e, ao mesmo tempo, repensar e agir sobre as desigualdades sociais na cidade a partir da ativação e adequação dos espaços lúdicos públicos, como um direito social.

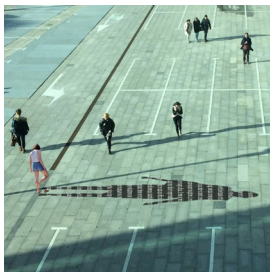
Fernanda Zotovici

Troca de Memórias.
Intervenção urbana de caráter performativo que consiste numa ação no espaço público que interpela os transeuntes oferecendo uma experiência diferenciada e uma possibilidade de troca, que nesse caso, não se faz de maneira mercantilista, mas antes passional, afetiva e intuitiva: a troca de uma memória por outra.

Skdrawing parte de uma investigação continuada sobre os skatistas no espaço da Casa da Música no Porto. Aqui, duas referências guiam este trabalho: Albrecht Dürer "Desenho de uma mulher reclinada" (1525) e os desenhos performativos de Morgan O'Hara (1982). Nesta extrapolação, é desenvolvido um visor que atua como tela transparente sobre o movimento dos Skatistas. Além disso, usando a dinâmica própria do skate, é feito o gesto espontâneo sobre a tela criada a fim de guiar um desenho livre, onde o movimento "invisível" toma forma e dimensão.

Claire Sivier

Cartografias Históricas do Corpo Feminino Negro visa ilustrar como as rotas triangulares transatlânticas de escravos entre os anos 1400–1800 — três rotas principais: da Europa para a África, e depois para o Caribe, Brasil e EUA — se sobrepõem e colidem ao identificar os mapas e modos de movimento da diáspora negra durante esse período e mudanças subsequentes. Usando a cartografia histórica de minha avó e depois minha, pretendo destacar a rapidez com que esses modos de movimento mudaram; de uma jornada confinada impensável à liberdade de movimento que tive o privilégio de manter.



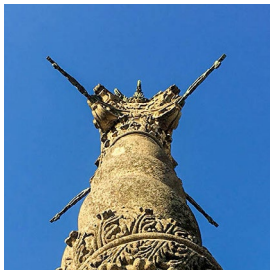
Só de Noite: Shadow (Portrait) Series questiona de que maneira, como mulheres, mover-se pelos nossos bairros, aqueles espaços públicos que nos são familiares, afeta o nosso sentido de identidade, mobilidade social e segurança à noite em comparação com o dia. Olhar por cima do ombro, entrar na luz para evitar sombras, são estratégias comuns usadas para lidar com uma sensação de insegurança ou desconforto.

Gisela Rebelo de Faria

Cartografia Performativa.
O ato de caminhar é uma das primeiras intervenções humanas no território. Constitui parte integrante da paisagem; participa e transforma-a, mas também permite olhá-la, apreendê-la e conhecê-la. O caminhar comporta uma carga performativa que se alonga às práticas urbanística e arquitetónica, mas também artística, social e cultural.

Trajetória em Estado Líquido propõe um espaço que convida a comunidade local a "devolver a água ao Reservatório". Pretende estimular o cuidado requerido por um bem essencial tão básico e vital como a água. Através de um ato e de um objeto simbólico, em torno do Reservatório de Água do Bairro do Carriçal, busca-se uma consciencialização do consumo da água. Pelo contexto de confinamento o trabalho foi concretizado através da distribuição de postais pelas caixas do correio dos habitantes do Bairro do Carriçal.

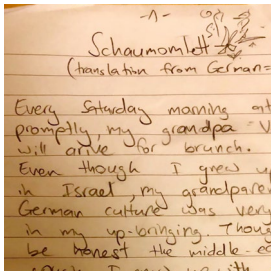
Juana Bravo



Palmeiras e Colunas.
Fragmentos de uma pesquisa visual sobre o diálogo entre metrópole e periferia, e o lugar da "natureza" na cidade. As fotos apresentam uma palmeira delapidada e um pilar histórico. O projeto, em linhas gerais, reflete sobre as conexões entre o colonialismo e a translocação de plantas dos lugares colonizados.

Palmeiras, Cruzes e Antenas é um ensaio vídeo sobre o diálogo entre metrópole e periferia, cidade e natureza, cidades católicas europeias e cidades sul-americanas, através de três elementos principais: palmeiras, cruzes e antenas. O vídeo foi filmado e editado em incrementos ao longo de um ano; inclui preocupações, caprichos e reflexões que encontrei ao longo do caminho pesquisando a flora tropical itinerante e as mudanças climáticas.

Rayan Merhy



CookBook pretende vivenciar o ato de comer em comunidade e as memórias e histórias que temos através do que comemos. Transformando a sala de estar em área pública de investigação, solicitei aos meus convidados, ao longo de oito meses, que escrevessem as suas memórias de infância sobre um prato específico e seus ingredientes.

On collective baking.
Diferentes abordagens projetuais e experimentação de processos de cozedura coletiva e partilha do pão como forma de troca cultural e ativação espacial. O projeto aconteceu em diferentes locais e desencadeou diferentes momentos em que o pão atuou como um conector social.

Apartamento4b

PURGA foi uma intervenção urbana de caráter performativo, concebida para expor a questão do assédio vivenciado por mulheres e para dar visibilidade, de forma artística, às diferenças de experiências em espaço público. A ação convida as mulheres a uma experiência dividida em três momentos: *workshop*, deriva urbana performativa e instalação de objetos. Um objeto de escolha pessoal das participantes foi o fio condutor desta ação performativa.

Apartamento4b:
Fernanda Zotovici, Rayan Merhy, Izabel Barboni, Claire Sivier

Território Sustenido (paisagem)

ENSAIO VISUAL

Rodrigo Paglieri

Da possibilidade do encontro à paisagem crítica contemporânea

Escrevo a partir da cidade do Porto em Portugal, o território do meu confinamento. Escrevo no início de 2022, data em que completamos, globalmente, dois anos da Pandemia por Covid-19, o vírus que se espalhou pelo mundo mudando todos e tudo, e nesse movimento de transformação, principalmente durante o período crítico da pandemia, a noção de território não ficou imune. O território, que aprendemos a habitar durante a pandemia era então um território restringido, reduzido, virtualizado, confiscado, suspenso, sustenido. Depois, com o avanço da vacinação, aos poucos recuperámos o direito de usufruir e circular pelos espaços públicos, mas, durante mais ou menos um ano e meio — antes do surgimento das vacinas, quando o vírus criava suas mutações e se alastrava como vento pelo planeta fazendo milhares de vítimas — tivemos que aprender a lidar com um território ainda mais político, ainda mais vigiado, ainda mais panóptico. As variáveis mudavam segundo o número de contágios em relação ao número de habitantes, à área geográfica e à taxa de letalidade de determinada variante do vírus, jogavam entre si em gráficos e estatísticas, orientando governos de cidades e países a restringir ainda mais as fronteiras, numa tentativa de evitar que novas variantes do vírus cruzassem as linhas divisórias territoriais ceifando vidas. A implementação de Barreiras Sanitárias que limitaram a circulação entre municípios e países veio somar-se às outras medidas restritivas impostas pelos governos sobre os corpos e os territórios, tais como: *lockdown*, distanciamento social, toque de recolher e outras tantas que buscavam impor limites espaciais aos corpos e aos territórios, criando novas fronteiras, controlando as relações de distanciamento e aproximação entre os corpos e os territórios. Território sob tensão. Território onde as relações entre os corpos se tornaram mais agudas numa escala de tensão, território que aqui passamos a chamar de *território sustenido*.

Nos instrumentos tonais utilizamos escalas, que são sequências ordenadas de notas que têm como função orientar

o músico na criação e execução de uma determinada composição musical. Elas são dispostas em intervalos de tons e semitons, que representam a distância de uma nota para outra. Desta maneira, entre as notas naturais que conhecemos (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si) existem outras notas que contêm acidentes tonais, são os semi-tons, nomeadamente, os sustenidos e os bemóis. Para auxiliar-nos nesta reflexão sobre os modos possíveis de co-existência entre as práticas artísticas voltadas para os espaços urbanos e os territórios afetados por medidas restritivas de uso e circulação, iremos adotar o conceito de *território sustenido*, pois são os sustenidos os acidentes tonais que elevam a tensão da nota em um semitom. Proponho esta metáfora musical, para que tentemos entender como é afetada a relação entre a prática artística contemporânea da paisagem e o território real dos espaços urbanos no contexto histórico imposto por esta nova situação em que o território vê sua potencialidade simbólica e semântica comprometida pela destruição da *experiência do território*.

Um *território sustenido*, portando, é aquele onde a *experiência do território* se vê comprometida por medidas de exceção que restringem a existência dos corpos e limitam sua permanência e circulação nos espaços públicos. Neste breve estudo sobre os efeitos de um *território sustenido* sobre as práticas artísticas, entenderemos a *experiência do território* como a prática relacional que o/a artista/investigador/a desenvolve no fazer artístico que se ocupa de intervir nos espaços urbanos e seus múltiplos territórios simbólicos e semânticos. O nosso intuito é tentar apontar algumas estratégias possíveis de atuação neste território de exceção, estratégias que sirvam como antídoto contra a crise da *experiência do território*, amenizando o impacto sobre as práticas artísticas voltadas para os territórios da paisagem urbana, e por conseguinte ampliando as possibilidades de realização de uma *paisagem crítica contemporânea*, mesmo em situações de exceção do território.

Como vimos em música, o sustenido é um acidente que eleva a altura da nota em um semitom, há um tensionar da nota que faz com que ela seja colocada em suspensão, isto

foi o que aconteceu ao espaço público durante os anos 2020 e 2021. No período mais grave da pandemia do Corona vírus, o território foi transformado em um agudo modelo panóptico, onde a vigilância chegou ao ponto de estabelecer fronteiras dentro do próprio perímetro urbano, barreiras que eram definidas pela exigência do passaporte vacinal para o ingresso em determinadas zonas da cidade construída. Eram medidas restritivas necessárias. É importante esclarecer que não se está aqui questionando a implementação de tais medidas, sei que para conter uma pandemia elas são muitas vezes inevitáveis; o que se quer aqui é investigar de que maneira as necessárias medidas restritivas de circulação no período pandémico afetaram a nossa *experiência do território* e de que forma isto compromete a abordagem artística sobre a *paisagem vivida* e seu acontecimento como *paisagem crítica contemporânea*.

O que proponho, num primeiro momento, é que aceitemos a premissa, colocada na minha investigação de doutorado, de que a *experiência do território*, que se refere às relações que estabelecemos com as diversas camadas de um território, é o que promove a *paisagem vivida*, ou seja, uma paisagem comprometida com o "presente histórico"[1], e que esta última, por sua vez, é a única capaz de produzir uma *paisagem crítica contemporânea*, o que quer dizer, uma paisagem geradora de deslocamentos com potência crítica sobre os territórios do social, do político, do cultural, do técnico e do geográfico do espaço urbano. Apenas a *paisagem vivida* traz o comprometimento com o "presente histórico" necessário para a realização da *paisagem crítica contemporânea* como coeficiente de sucesso de uma prática artística sobre o real da paisagem. Este coeficiente de sucesso é medido pela amplitude no campo de possibilidades que uma determinada prática artística tem

1 Estou usando este conceito a partir do entendimento de Peter Osborne no livro *Anywhere or not all — Philosophy of Contemporary Art*, onde o autor nos apresenta sua teoria filosófica sobre um novo paradigma para as artes visuais, no qual, o "presente histórico" — que se refere ao comprometimento da produção artística com o contexto sócio-político e cultural onde se insere — é trazido como condição *sine qua non* para a realização da obra de arte enquanto arte crítica.

de se transformar em uma poética transversal capaz de dialogar com o contexto, o acontecimento e o Outro. Uma vez aceita esta premissa, iremos buscar o acontecimento da *paisagem vivida* no *território sustenido*.

Esta busca levantou algumas questões: o que é suspenso da *experiência do território* em um *território sustenido* que impede o acontecimento da *paisagem vivida* e frustra a sua realização enquanto *paisagem crítica contemporânea*? Quais serão as estratégias possíveis que podem vir a servir como antídoto contra esta suspensão? Como combater essa radicalização na destruição da experiência em tempos excecionais de restrição da circulação e consequentemente do empobrecimento da existência e da co-existência no território dos espaços públicos? Como, apesar da crise territorial em momentos de exceção, podemos encontrar a *paisagem vivida* no *território sustenido* de modo a que nos conduza à *paisagem crítica contemporânea*?

Me mudei para Portugal em outubro de 2019, logo após ter terminado meu doutorado no Rio de janeiro e receber o convite para lecionar na Licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Minho. O desafio estava posto e era duplo, travar conhecimento geográfico e conceitual com os territórios do meu novo habitat e lecionar o que havia passado alguns anos investigando na teoria e na prática. O que nem eu, nem ninguém, poderia prever, é que o desafio se radicalizaria em função de um novo contexto territorial onde a livre circulação foi suspensa e o território ficou em sustenido, acima um meio tom na sua colocação tonal habitual na escala natural. Estas medidas, que colocaram a noção de território e de espaço público em suspensão, passavam também por uma nova forma de demarcação territorial, que definia o território dos vacinados em oposição ao território dos não vacinados, de modo que alguns governos, e a União Europeia como um todo, implementarem um passaporte vacinal, que permitia ou impedia acesso a um determinado país ou município, ou até mesmo, a territórios específicos dentro do perímetro urbano. Reitero que este breve ensaio não questiona as medidas de restrição do território, mas

é importante que o leitor rememore os momentos de tensão que envolveram o *território sustenido* nesse período.

Para dar resposta a este desafio, tanto no campo artístico da minha prática poética, quanto no campo do ensino e da investigação teórica, me propus observar onde radica a principal crise do território em momentos de restrições em relação à ocupação e à circulação e de que modo podemos buscar, nessas circunstâncias, estratégias para a realização de uma *paisagem vivida*, ou seja, marcada pela experiência. Queria saber, em especial: como implicava às práticas artísticas que se ocupam dos espaços urbanos a presente situação de suspensão do direito de estar, de ir e vir no espaço público? O que deixa de acontecer, o que é suprimido, o que é apagado, o que desaparece, por via das medidas de restrição do território? Depois de algumas derivas e alguma experimentação sobre este novo *território sustenido*, a resposta veio ao meu encontro: o que é suprimido quando o território se encontra em suspensão, o que está em risco é a *possibilidade do encontro*. Os encontros que se dão nos territórios do espaço público — cruzamentos, esquinas, ruas, praças e esplanadas — são os responsáveis pelo fenómeno da *experiência do território*, são causa e efeito da sua realização plena enquanto território. Dito de outro modo, a *possibilidade do encontro* é o gatilho inicial da *experiência do território* e, esta última fundamenta a *paisagem vivida* que move as práticas artísticas sobre os espaços urbanos na direção de uma *paisagem crítica contemporânea*. É a *possibilidade do encontro* que amplia o campo simbólico e semântico do território, que torna o território um espaço possível para a co-existência das práticas artísticas com as muitas camadas do "presente-histórico": as relações de poder, as tensões políticas, as trocas sociais e culturais, o acontecimento poético. O apagamento da *possibilidade do encontro* nos obriga a pensar em novos modos de co-existência, por meio de outros modos de co-ocupação e de co-circulação nos espaços urbanos. Os encontros com o Outro do território, com o urbanismo do território, com os objetos técnicos do território e com as conexões que movem as narrativas destes encontros,

são os que tensionam, dimensionam, constroem e desconstroem a potência crítica da *experiência do território*. Precisamos pensar estratégias de co-circulação, de co-ocupação e de co-existência entre os agentes dos espaços urbanos que movimentam os modos da *experiência do território*.

Um sustenido é a menor distância entre duas notas musicais, as notas sustenidas são as responsáveis por encurtar a distância entre duas notas naturais. Elas, portanto, ao mesmo tempo que são capazes de elevar a tensão da nota em um semitom, são também responsáveis por aproximar as notas musicais, por promover os encontros entre as notas, por criar intervalos e espaços de mediação. Por exemplo, ao mesmo tempo em que um Dó# é um Dó elevado em um semitom, também se apresenta como um mediador entre o Dó e o Ré, é o Dó mais próximo do Ré, é o Dó que vai ao encontro do Ré. Numa composição musical, a escala é a responsável pela construção da melodia e de campos harmónicos, isto quer dizer, campos onde as notas se encontram em harmonia, os sustenidos funcionam como mediadores dos campos harmónicos.

A *paisagem crítica contemporânea* no seu jogo relacional entre o "presente histórico" e as várias camadas de re-significação deste presente e desta presença, se realiza enquanto processo, enquanto meio da obra de arte. O seu acontecimento está na mediação de encontros entre os corpos que co-existem num determinado território. É o meio, o antídoto contra a destruição da *experiência do território* num *território sustenido*. Trata-se de mirar nas mediações. Trata-se de tentar articular conexões entre os territórios constitutivos das paisagens urbanas, potencializando a partilha e o coletivo, apostando nas relações de alteridade e nas relações em rede, investindo em conexões que promovam os encontros e a construção de campos harmónicos de mediação capazes de promover novos modos possíveis para a *paisagem crítica contemporânea* co-existir e re-existir como meio do *território sustenido*.

⁂

Território Sustenido (2021). Atlas e máscara sanitária

20
Escala do meridiano central 1 : 67 500 000
A Terra, mapa político
21

Gabriela Vaz-Pinheiro (ed.)

MODES OF (CO) EXISTENCE

confined space, global condition, resistence

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

i2ADS.