

The background of the cover is a dense, abstract composition of various geometric shapes in shades of red and pink. These shapes include circles, squares, triangles, and semi-circles, some of which are overlapping or partially cut off by the edges of the page. The overall effect is a vibrant, multi-layered pattern that suggests movement and complexity.

CROSS MEDIA ARTS

**ARTES SOCIAIS E TRANSDISCIPLINARIDADE
SOCIAL ARTS AND TRANSDISCIPLINARITY**

Editors

António Gorgel Pinto, Paula Reaes Pinto, Teresa Veiga Furtado

calei
d o s c
ó p i o



Editors

António Gorgel Pinto

Paula Reaes Pinto

Teresa Veiga Furtado

CROSS MEDIA ARTS

ARTES SOCIAIS E TRANSDISCIPLINARIDADE
SOCIAL ARTS AND TRANSDISCIPLINARITY

calei
do sc
ópio

TÍTULO/TITLE

Cross Media Arts
Artes Sociais e Transdisciplinaridade
Social Arts and Transdisciplinarity

EDITORES/EDITORS

António Gorgel Pinto
[Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design
da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa - CIAUD]
[Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora - CHAIA]

Paula Reaes Pinto
[Escola de Artes da Universidade de Évora]
[Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora - CHAIA]
[Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design - CIAUD]

Teresa Veiga Furtado
[Escola de Artes da Universidade de Évora]
[Centro de História de Arte e Investigação Artística da UE - CHAIA]
[Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa - CICS.NOVA]

DESIGN

Sofia Espadinha Martins

ISBN

978-989-658-511-2

DEPÓSITO LEGAL/LEGAL DEPOSIT

438047/18

EDIÇÃO/PUBLISHER



CALEIDOSCÓPIO – EDIÇÃO E ARTES GRÁFICAS, SA
Rua de Strasburgo, 26 – r/c dto. 2605-756 Casal de Cambra. PORTUGAL
Telef.: (+351) 21 981 79 60 | Fax: (+351) 21 981 79 55
caleidoscopio@caleidoscopio.pt | www.caleidoscopio.pt



COMISSÃO CIENTÍFICA

SCIENTIFIC COMITEE

Ana Carceller

[Facultad de Bellas Artes Cuenca
Universidad de Castilla-La Mancha]

Christopher Bockmann

[Escola de Artes da Universidade de Évora]

Cyntia Malaguti de Sousa

[Centro Universitário Senac São Paulo]

Domingo Adame Hernández

[Universidad Veracruzana]

Eduardo Herrera Fernández

[Universidad del País Vasco]

Fernando Moreira da Silva

[Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa]
[Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design - CIAUD]

Heitor Alvelos

[Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto]

Helena Cabello

[Facultad de Bellas Artes Cuenca
Universidad de Castilla-La Mancha]

Inês Secca Ruivo

[Escola de Artes da Universidade de Évora]
[Centro de História de Arte e Investigação Artística
da Universidade de Évora - CHAIA]

Isabel Bezelga

[Escola de Artes da Universidade de Évora]
[Centro de História de Arte e Investigação Artística
da Universidade de Évora - CHAIA]

Jane Gilmor

[Mount Mercy University]

Keith Owens

[University of North Texas]

Leonor Ferrão
[Faculdade de Arquitectura
da Universidade de Lisboa]
[Centro de Investigação em Arquitectura,
Urbanismo e Design - CIAUD]

Lucília Valente
[Escola de Artes da Universidade de Évora]

Luís Baptista
[Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa]

Manuel Lisboa
[Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa]

Maria João Neto
[Faculdade de Arquitectura da
Universidade de Lisboa]

Miguel Ângelo Carvalho
[Universidade do Minho]

Paulo Maldonado
[Universidade Lusíada de Lisboa]
[Centro de Investigação em Território,
Arquitectura e Design - CITAD]

Paula Reaes Pinto
[Escola de Artes da Universidade de Évora]
[Centro de História de Arte e Investigação
Artística da Universidade de Évora - CHAIA]
[Centro de Investigação em Arquitectura,
Urbanismo e Design - CIAUD]

Paulo Simões Rodrigues
[Escola de Artes da Universidade de Évora]
[Centro de História de Arte e Investigação
Artística da Universidade de Évora - CHAIA]

S Chandrasekaran
[Lasalle College of the Arts]

Pedro Bessa
[Universidade de Aveiro]
[Centro de Investigação em Arquitectura,
Urbanismo e Design - CIAUD]

Rita Assoreira Almendra
[Faculdade de Arquitectura da
Universidade de Lisboa]
[Centro de Investigação em Arquitectura,
Urbanismo e Design - CIAUD]

Sofia Águas
[Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias]
[Centro de Investigação em Arquitectura,
Urbanismo e Design - CIAUD]

Şölen Kipöz
[Izmir University of Economics]

Teresa Franqueira
[Universidade de Aveiro]

Teresa Veiga Furtado
[Escola de Artes da Universidade de Évora]
[Centro de História de Arte e Investigação
Artística da Universidade de Évora - CHAIA]
[Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais
da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade de Lisboa - CICS.NOVA]

Vera Nojima
[Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro]

Virgínia Fróis
[Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa]

A publicação de Cross Media Arts, Artes Sociais e Transdisciplinaridade resultou da necessidade de diagnosticar, à escala internacional, a relevância que a arte com uma dimensão de intervenção social, nas suas diferentes manifestações, tem assumido como dispositivo de reflexão e ação crítica na contemporaneidade.

Esta foi uma necessidade identificada na sequência da realização da XMEDIA ARTS 2016, a 1ª Conferência Internacional de Artes Sociais e Transdisciplinaridade, realizada em Évora nos dias 24 e 25 de Junho, justificando-se assim a proximidade do título e a partilha dos autores.

O presente volume assume-se como momento de fixação desse diagnóstico e ponto de partida para a construção de um conhecimento propositivo que contribua para ações futuras.

Paulo Simões Rodrigues
Diretor do Centro de História de Arte
e Investigação Artística - CHAIA

The publication of Cross Media Arts, Social Arts and Transdisciplinarity resulted from the need to diagnose, on an international scale, the relevance that art with a dimension of social intervention, in its different manifestations, has assumed as a device for reflection and critical action in contemporary times.

This was a need identified following the XMEDIA ARTS 2016, the 1st International Conference of Social Arts and Transdisciplinarity, held in Evora on June 24 and 25, thus justifying the title and the sharing of authors.

The present volume assumes as a moment of fixing this diagnosis and starting point for the construction of a propositional knowledge that contributes to future actions.

Paulo Simões Rodrigues
Diretor of the Centre for Art History
and Artistic Research - CHAIA

ÍNDICE / INDEX

António Gorgel Pinto, Paula Reaes Pinto, Teresa Veiga Furtado. SOCIAL ARTS AND TRANSDISCIPLINARITY 12



CIDADANIA / CITIZENRY

AUTORES CONVIDADOS / INVITED AUTHORS	21
Hugo Cruz. PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMUNITÁRIAS: Uma Visão Transversal	22
Jane Gilmor. (UN)SEEN WORK. A Socially Based Art Practice Investigates the Invisible Worker, Poverty and Community in a Small Midwestern Town	36
Diana Pereira. CASA DO VAPOR: Sonhar, Fazer, Criar = Ser	52
Wochenklausur	66
AUTORES SELECCIONADOS / SELECTED AUTHORS	75
Andréa Cunha. TEACH ME TO SEE MYSELF IN YOUR HISTORIC UNIFORM	76
Renata Gaspar. PRACTICING CITIZENRY THROUGH PLACE-MAKING: A Pedagogical Account of Friendship for Artistic Collaboration	88
António Gorgel Pinto. SO(E)WING CITIZENSHIP Through a Socially Engaged Transmedia Practice. Case Studies With Portuguese Communities	100
Inês Lima Rodrigues. TERRAÇOS COLECTIVOS. Reactivando Espaços em Desuso ...	112
Sérgio Vicente / Ana Ribeiro. MONUMENTO À MULTICULTURALIDADE. Participação, Cidadania e Mediação Artística	128

SUSTENTABILIDADE / SUSTAINABILITY

AUTORES CONVIDADOS / INVITED AUTHORS	147
Alastair Fuad-Luke. DISSONANT DESIGN. Design as Re-relating. Through Fr(ictions) ..	148
Solen Kipoz. TRANSGRESSIONS BETWEEN ART/DESIGN/CRAFTS Through a Social Participatory Approach: The Case of "The Legacy in the Pocket"	168
Paula Reaes Pinto. GLEANING AND SHARING KNOWLEDGE: Three Public Art Projects based on Interaction Practices	182
AUTORES SELECCIONADOS / SELECTED AUTHORS	199
Tamanna Ahmed. ARCHITECTURE OF ARCHAEOLOGY: Defining the existencial Foothold of VIII Century Buddhist Monastery Somapura Mahavihara, Ancient Bengal	200
Elsa Bessa Almeida / Cláudia Albino. PÉS NA TERRA. Diálogos do Design com o Artesanato para a ressignificação do Território das Aldeias de Xisto	216
Samuel Fernandes / Patrícia Freire. LUMINOUS LANDSCAPES and Night Transfiguration in Sintra - Aura Festival	228
Joana Magalhães Francisco / Inês Secca Ruivo. UMA FERRAMENTA DE APOIO AO DESIGN DE EQUIPAMENTO URBANO DE DESCANSO INCLUSIVO E IDENTITÁRIO A tool to Support the Design of inclusive and Identity Urban Resting Equipment	240
Alberto Reaes Pinto / Bruno Duarte Dias. MÓDULO PRÉ-FABRICADO DE PAREDE EXTERIOR	260
António Gorgel Pinto / Carlos Delano Rodrigues / Inês Veiga / Natália Plentz, ATIVISMO SOCIOCULTURAL ATRAVÉS DA EDUCAÇÃO E PRÁTICA DE DESIGN. Experiências no Bairro do Alto da Cova da Moura	274



CONTEXTUALIDADE / CONTEXTUALITY

AUTORES CONVIDADOS / INVITED AUTHORS	291
Domingo Adame Hernández. DE LA DISCIPLINARIEDAD A LA TRANSDISCIPLINARIEDAD EN LAS ARTES: El Transteatro	292
S Chandrasekaran. INNOVATIVE THINKING THROUGH LIFE SCIENCE. Process of Unlearning	306
AUTORES SELECCIONADOS / SELECTED AUTHORS	315
Luís Ferro. VISION OF POWER AND TRANSFORMATION. Three Film-Essays of Harun Farocki	316
Cristina Mendanha. GUELRA	330
Filipe Oliveira. CRITICAL MODERNISM Architecture for Democracy in the 21 st Century.....	342
Seda Ozen Tanyildizi. HYBRIDISATION IN SITE-SPECIFIC ART	356
Fernando García Amen / Rodrigo Martín Iglesias / Alejandro Schieda / Santiago Miret / Federico Lagomarsino. DIGITAL DOMES THAT BECOME URBAN SYMBIONTS	366
Adriana Moreno Rangel. PLUNGING EM MÉMORIA. O Mar como Elo de Identidade	378
Tiago Porteiro / Bernardo Providência. EMCAIXA. Projecto de Artes Performativas e Design	392
Ana Velinho. SOCIAL GRID. Media Empowerment towards Online/Offline Participation in Artistic Projects	40

MINORIAS / MINORITIES

AUTORES CONVIDADOS / INVITED AUTHORS	423
Rafael Alvarez. EVERYBODY SOMEBODY ANYBODY. Notes on a Body of Possibilities .	424
Isabel Bezelga. OPENING BORDERS!	432
Helena Cabello / Ana Carceller. THREE EPISODES. Tangential Aesthetics from a Permanent Action/Trans-formation.	450
Teresa Veiga Furtado. FROM SILENCE TO REACTION. Artistic Practices Against Violence ...	462
AUTORES SELECCIONADOS / SELECTED AUTHORS	481
Laura Jiménez Izquierdo. THE DISABLED VENUS. Reinterpretations of the Venus de Milo.	482
Edilaine Justino. OS ÚLTIMOS BOTUCUDOS. O Processo de aculturação indígena na Terra Indígena Krenak	494
Maria Inês Lourenço. O DESIGN E A FOTOGRAFIA COMO MEIO PARA A INCLUSÃO SOCIAL	512
Carla Paoliello. SOBRE UMA CIDADE, UM PASSEIO, UM GRUPO DE AVÓS, E UMA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA	526
Armando Pinho. QUEER POSITIONING ADDRESSING GENDER IDENTITY AND SEXUALITY IN THE WORK OF 2. Portuguese Performers.	544

Social Arts and Transdisciplinarity

António Gorgel Pinto / Paula Reaes Pinto / Teresa Veiga Furtado

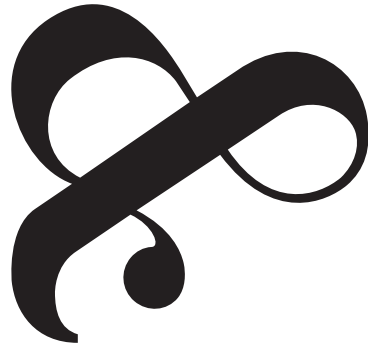
XMEDIA ARTS aims to reflect on artistic disciplines involving social practice and their respective transdisciplinarity.

How have multiple artistic practices, designed to benefit the larger society, like those of the Russian Constructivists in the early twentieth century or the Environmental and Feminist art movements in the sixties, developed synergies among themselves and other areas of knowledge? Within this context, the concepts of multidisciplinary, interdisciplinarity and transdisciplinarity have evolved, in which the social theme and the main goals of the respective artistic practices are more important than any disciplinary boundary.

Although the vanguards of the second half of the twentieth century have reused such early century avant-garde strategies, they go beyond the earlier models by developing related critical theory. This type of artistic practice includes collaboration between creators and disciplines, as well as involving public participation. Thus, the exclusive authorship of the artist is decentralized and a new status is established in which public attitude changes from passive, as a mere observer of an artistic work, to participatory.

This expansion of artistic production to include a public dimension also triggers a variety of theories and practices that deepen the inherent citizenship of the artist.

As a result, a relationship between the ethics and aesthetics in such practices contributes to the emergence of an artistic culture focused on producing multiple forms of social innovation.



XMEDIA ARTS projects and researches come from various elds of art including architecture, visual arts, design, theatre, dance and music, as well as multimedia and audiovisual media. The authors are experts from a wide variety of national and international academic institutions, as well as from relevant cultural organizations. Although the book main themes are - **sustainability, contextuality, minorities and citizenry** - its knowledge knows no bounds. Therefore, artists and researchers present their work in one of these subjects or any combination of these.

All the reflections included in this book will be disseminated through a variety of media at all higher education institutions in Portugal and also internationally. Since the XMEDIA ARTS book is the result of a conference organized in 2016, which was the first internanional conference in social arts and transdisciplinarity, we expect that in the near future another event of the same kind may occur.



CITIZENRY

Authors were invited to write about socially-based art research projects and practices which encourage active or passive participation with a diverse audience in helping to build social and cultural equity. Every form of knowledge, especially art, is crucial for the development of a society with political, social and cultural identity. The artistic practices that spring in this context result from individual, collective or institutional agencies. Therefore, is particularly valued, a kind of research focusing on the role and potential of the artist acting independently or collectively through organizations dealing with public culture. Among many issues involving art and citizenry, we collect works related to concepts of community, social justice, and any forms that empower people with a sense of belonging to a common body.

SUSTAINABILITY

Authors were invited to write about art and research projects directly developed with diverse groups of people, based on relational methodologies, or simply dealing with the thematic in question. Understanding the four pillars of sustainability – environment, social, cultural and economic, the most important characteristic of the artistic practices in question is the use of art as a way to make people aware of the importance of a balanced relationship between human beings and the environment, in its diverse levels, and trying to encourage people to act as agents of social transformation for improving life quality. Therefore, we considered researches that were produced in relation with ecological, social, biophysical, cultural, historical, economic and activist dimensions understanding life as a whole where everything is intertwined.

CONTEXTUALITY

Authors were invited to write about art and research projects concerning social engagement with any community or group based on diverse relational forms. The most relevant aspect in this kind of practice is the use of a specific media, or transmedia work, as a way to enter into the social tissue while simultaneously producing intersubjectivity around the power of art to intervene in a variety of socially problematic situations. In this sense we considered research projects involving experimental artistic practices from a wide spectrum which are concerned with an art context and the use of symbolic aspects for social representation, as well as more expanded works departing from the art field in an attempt to blend more fully with everyday life.

MINORITIES

Authors were invited to write about art and research projects focusing on and working with a group of people who, due to their physical or cultural characteristics, can be thought of as living in situations of discrimination or inequality. Certain sectors of society promote decreased self-worth and self-respect for some individuals based on their sexual orientation, dis/ability, social status, or age, among others. This makes them often the object of stereotypes that belittle and cheapen them, taking away from them any importance and suitability as participating and competent subjects. In this context, we looked for art projects and case studies that might be added to the field of activism, capacitation and empowerment of these minorities.



CITIZENRY

Invited Authors

- Hugo Cruz
- Jane Gilmor
- Diana Pereira
- Wochenklausur

Selected Authors

- Andréa Cunha
- Renata Gaspar
- António Gorgel Pinto
- Inês Lima Rodrigues
- Sérgio Vicente / Ana Ribeiro



SUSTAINABILITY

Invited Authors

- Alastair Fuad-Luke
- Solen Kipoz
- Paula Reaes Pinto

Selected Authors

- Tamanna Ahmed
- Elsa Bessa Almeida / Cláudia Albino
- Samuel Fernandes / Patrícia Freire
- Joana Magalhães Francisco /
Inês Secca Ruivo
- Alberto Reaes Pinto /
Bruno Duarte Dias
- António Gorgel Pinto / Carlos
Delano Rodrigues / Inês Veiga /
Natália Plentz



CONTEXTUALITY

Invited Authors

- Domingo Adame Hernández
- S Chandrasekaran

Selected Authors

- Luís Ferro
- Cristina Mendanha
- Filipe Oliveira
- Seda Ozen Tanyildizi
- Fernando García Amen / Rodrigo Martín Iglesias / Alejandro Schieda / Santiago Miret / Federico Lagomarsino
- Adriana Moreno Rangel
- Tiago Porteiro / Bernardo Providência
- Ana Velhinho



MINORITIES

Invited Authors

- Rafael Alvarez
- Isabel Bezelga
- Helena Cabello/ Ana Carceller
- Teresa Veiga Furtado

Selected Authors

- Laura Jiménez Izquierdo
- Edilaine Justino
- Maria Inês Lourenço
- Carla Paoliello
- Armando Pinho



01

CIDADANIA
CITIZENRY





**AUTORES
CONVIDADOS**

**INVITED
AUTHORS**



PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMUNITÁRIAS:

Uma Visão Transversal

Hugo Cruz¹

hugoalvescruz@gmail.com

CIIE - FPCEUP, CHAIA- Universidade de Évora,

IELT - Universidade Nova de Lisboa

¹ Desenvolve o seu trabalho no espaço de cruzamento da criação artística e participação em contextos diversos (escolas, prisões, bairros sociais, IPSS´s, casas do povo, entre outros). Co-fundador da PELE e do NTO Porto. Fundador da Nómada_Art & Public Space. Professor na ESMAE - Porto no âmbito das “Práticas Artísticas e Comunidades”. Dirigiu diversos espetáculos apresentados no âmbito do Festival Imaginarius, FITEI, Manobras, Capital Europeia da Cultura 2012, TNSJ, Casa da Música, TNDMII, entre outros. Foi Diretor Artístico do Festival Imaginarius. Consultor Artístico no âmbito da programação de rua do Festival de Teatro de Almada. Programador na área das Artes Performativas no Espaço MIRA e da Mostra de Criação Contemporânea Portuguesa (Brasil). Diretor Artístico do MEXE_Encontro Internacional de Arte e Comunidade. Foi consultor no âmbito do Programa de Desenvolvimento Humano - FCG. Leciona com frequência em diversas instituições nacionais e estrangeiras e publica no âmbito das “Práticas Artísticas Comunitárias” e da “Criação Artística e Espaço Público”. Coordenador do livro “Arte e Comunidade” editado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Bolseiro de investigação do doutoramento na FPCEUP, financiado pela FCT (PD/BD/128117/2016) com o tema “Processos artísticos com base na criação colectiva e participação cívica e política”.

RESUMO

Este projecto ensaia a apresentação das principais dimensões que emergem no campo das práticas artísticas comunitárias (pac´s) partindo do processo de criação do projecto concreto “MAPA_ o jogo da cartografia” que teve início em 2014 na cidade do Porto. Esta tentativa de estruturação baseia-se, para além deste projecto específico, num quadro mais abrangente que cruza aspectos artísticos, políticos, históricos e sociais assumindo-o esta contaminação como característica inerente a este campo de acção e pensamento. Dentro do campo mais abrangente das pac´s são ainda abordados aspectos específicos relacionados com o método Devising Theatre que se podem estender a outras linguagens artísticas que se desenvolvam num esquema comunitário.

Palavras-Chave:

Práticas artísticas comunitárias
Participação
Comunidade
Cidadania

A partir de um projecto concreto MAPA_o jogo da cartografia

O projecto específico aqui abordado tem como marco conceptual o cruzamento de conceitos-chave fundamentais para sua compreensão do ponto de vista processual. Destaca-se o foco na intercepção dos conceitos de criação artística, participação, comunidade e cidadania como terreno fundamental para a sua construção. Sinteticamente o projecto envolveu cerca de 150 pessoas da cidade do Porto com base no trabalho continuado desenvolvido pela PELE_Espaço de Contacto Social e Cultural² nos últimos nove anos. Desde a sua fundação este colectivo sempre teve como objectivo a criação e manutenção de grupos baseados nas comunidades com recurso a diferentes linguagens artísticas, com maior enfoque no teatro, numa lógica de autonomização. Exemplos concretos deste objectivo são a constituição de duas associações com objectivos culturais e sociais nos territórios onde se desenvolveram diversas acções, entre outros resultados que assumem um carácter informal mas que não deixam de ser relevantes.

O MAPA alicerçou a sua construção na acção dos cinco grupos que estavam em funcionamento no momento do início do projecto (Grupo de Teatro do Oprimido "Age", Grupo de Teatro do Oprimido "Auroras" - Lagarteiro, Grupo de Teatro Comunitário "EmComum" - Lordelo do Ouro, Grupo de Teatro Comunitário da Vitória - Centro Histórico e Grupo de Teatro de Surdos do Porto).

2 A PELE é uma estrutura artística do Porto, criada em 2007, e desde a sua génese que investe na afirmação da arte enquanto espaço privilegiado de diálogo e criação colectiva. Norteia os processos de trabalho pelo princípio de colocar os indivíduos e as comunidades no centro da criação, potenciando processos de "empoderamento" individuais e colectivos e procurando o equilíbrio entre ética, estética e eficácia, assumindo a criação artística como uma alavanca para o desenvolvimento comunitário. Ao longo do seu percurso, a PELE realizou projectos em prisões, escolas, bairros sociais, lares de acolhimento de crianças e jovens, em comunidades rurais e urbanas envolvendo associações culturais e desportivas, colectividades, IPSS's. Propôs o envolvimento em processos criativos a crianças, jovens, adultos, idosos, reclusos, beneficiários de RSI, pessoas sem-abrigo, vítimas de violência doméstica, pessoas portadoras de deficiência, toxicod dependentes em contextos de projectos com apresentações finais no espaço público, festivais, teatros municipais e nacionais e contextos internacionais (www.apele.org).

A estes grupos juntaram-se mais três grupos musicais (Orquestra Comunitária de Lordelo do Ouro, Coro do Orfeão do Porto e Coro da Fundação Manuel António da Mota) com identidades próprias e que foram convidados a integrar o projecto numa fase posterior do mesmo. Esta proposta permitiu também o cruzamento de pessoas com características e vivências muito diferentes de uma mesma cidade e por isso com o potencial de diversidade e confronto democrático inerentes. É de salientar que os cinco grupos-base envolvidos no MAPA tinham já participado em diferentes processos criativos e na apresentação de vários espectáculos, contribuindo esta experiência para a concretização de outras possibilidades de criação com novos desafios intrínsecos. Os grupos apresentavam formatos, dinâmicas, objectivos, vivências e territórios de origens diferentes mas motivações próximas para um trabalho conjunto que abordasse a cidade na sua multiplicidade de camadas e como arena central de exercício da cidadania.

O MAPA assumiu-se assim, entre outras coisas, como um pretexto para discutir a pólis analisando a cidade actual nas suas dimensões, material e imaterial, conectando-a com o seu percurso histórico e perspectivando um MAPA futuro resumido em propostas concretas de mudança. O espectáculo final foi um momento em que, mais do que apontar o que não funciona na cidade, existiu espaço para propor o que se gostaria que fosse diferente no seu funcionamento quotidiano.

Neste percurso emergiram temas centrais como os intensos processos de “turistização” e o contexto mais global em que se encontrava o país em plena acção da Troika, com todas as consequências que daí resultaram. Este contexto específico é um marco importante porque explica muito dos conteúdos abordados e a forma enérgica como aconteceu e se viveu o processo e o espectáculo revelando muito do que era o Mundo da Vida dos participantes naquele momento. Este foi um projecto em que constantemente se procurou um equilíbrio enriquecedor entre aspectos mais teóricos relacionados com o pensamento sobre a cidade e o seu funcionamento, recorrendo a diferentes áreas do conhecimento (história, arquitectura, sociologia, história da arte, literatura...) e aspectos da prática, do real funcionamento da pólis trazidos pelos actores dos vários grupos.





Figura 1 Espectáculo MAPA_o jogo da cartografia na Casa da Música com direcção de Hugo Cruz.

O MAPA desenhou-se com base na metáfora das três fases do processo científico de cartografar. Num primeiro momento, “a concepção”, foi tornado consciente o ponto de situação de cada grupo, onde estava, como se via e o que pretendia numa lógica de projecção futura. Com base neste trabalho de reconhecimento percebeu-se a vontade de todos os grupos em fazerem um trabalho conjunto inspirados por outras experiências coletivas no contexto da PELE em que já tinham participado. Chegou-se assim a um lugar comum de onde todos poderiam partir para a criação. Numa segunda fase, “a produção”, foi o momento de transformar “o lugar” no “nosso lugar”, ou seja, com base nos percursos dos diferentes grupos e indivíduos, encontrar um “novo lugar” construído pelos envolvidos e que é o lugar próprio da “criação”. Intensificou-se aqui o confronto de perspectivas de diferentes lugares da cidade e os processos de aproximação e afastamento desses mesmos lugares.

Na terceira fase, “a interpretação” foi construído o espectáculo final como um terreno arejado de catarse e reconstrução, e que se traduziu simbolicamente, entre outras coisas, numa síntese de ideias para uma outra cidade possível. O MAPA foi apresentado no Teatro Nacional São João, Casa da Música, Teatro Nacional D. Maria II, palcos que receberam um exercício de cruzamento de cidades dentro de uma mesma cidade. Os grupos envolvidos provinham de zonas mais fragilizadas (zona oriental, ocidental e central da cidade), por diferentes motivos, com ideias de comunidade diversas e que se confrontaram com grupos já existentes com outro tipo de actores, histórias e vivências. Destes encontros improváveis foi possível conhecer as cidades dos “outros” exercitando-se na criação a construção de uma cidade dominada pelo “nós” e não necessariamente pela oposição limitada “nós-eles”.



Figura 2 Espectáculo MAPA_o jogo da cartografia na Casa da Música com direcção de Hugo Cruz.



O processo, a participação e a cidadania

Durante este processo, os actores do mesmo, porque se disponibilizaram para esse desafio, foram experimentando diferentes formas de participação aproximando-se de várias posturas de questionamento sem que estas fossem bloqueadoras da acção. Um dos principais problemas que se levanta nas democracias actuais é a falta de participação cívica e política, que se traduz numa espécie de ideia recorrente do "cidadão desinvestido". Convém salientar, no entanto, que a investigação globalmente indica que as pessoas não participam necessariamente menos, mas de formas diferentes, nomeadamente quando falamos dos jovens (Menezes, Jesus, Ribeiro & Malafaia, 2012). Neste contexto é relevante considerar que existe necessidade de manter a participação como forma de sustentação das democracias ocidentais e, neste sentido, interessa concretizar quais são e como funcionam estas formas não convencionais de participação onde também se enquadram as práticas artísticas comunitárias.

Um contributo teórico interessante para a análise do que envolve a participação é o Modelo Clear (Vivien, Lawrence & Gerry, 2006) que sintetiza cinco aspectos essenciais para que se desenvolva um processo participativo: Can (Capacidade); Like (Interesse); Enabled (Possibilidade); Asked (Motivação) e Responded (Impacto). As pessoas participam quando têm os recursos apropriados; têm sentido de pertença a uma determinada comunidade; têm as condições necessárias; são mobilizadas e encorajadas; e acreditam que a sua participação pode fazer a diferença. Estas são dimensões centrais num processo de criação artística num esquema comunitário como é aqui abordado. Em resumo assistimos a uma recessão de formas tradicionais de participação mas, por outro lado, parecem emergir novas formas de participar (exs.: contraste entre votar e assinar uma petição on-line ou sindicalizar-se ou deixar de comprar determinados produtos).

Este projecto em concreto revela, no contexto de um processo criativo, várias dimensões que ensaiam uma extrapolação do contexto circunscrito à criação e se estende a outros contextos de vida dos envolvidos. Considerar estas práticas como novas formas de participação parece ser, no entanto, excessivo tendo em conta o seu percurso histórico. Considerando-se a primeira geração de artistas da “participatory art” na Grã-Bretanha nos anos 1960, principalmente de artistas visuais, encontramos uma série de aspectos que se recuperam na actualidade, tomando a designação de “restless art” de forma mais ajustada ao mundo como ele é hoje, na sequência de anos de intensa crise na Europa (Matarasso, 2017).

Com a forte preocupação de gerar processos participados, uma das possibilidades ocorridas durante a construção do MAPA foi a experimentação do diálogo entre as diferentes “tribos” da pólis, à semelhança do que acontecia na Antiga Grécia na ágora. Foi estimulado o cruzamento de narrativas individuais e colectivas trabalhando a dimensão poética das mesmas. Ou seja, foi necessário o distanciamento proposto por Brecht, como um processo que permite o afastamento da realidade, para que se possa justamente recriá-la, assumindo que esta pode ter outras nuances e formas, possibilitando novamente uma identificação que acontece necessariamente de forma diferente.

Este tipo de práticas, mais do que reproduzir realidades, configurando um carácter exclusivamente realista, deve ser um espaço aberto à procura da utopia, do que ainda está por construir, do que é possível ainda ser. Este pode ser um dos principais contributos das pac´ s para o funcionamento da democracia, para a existência de uma cidade diversa e intensa, para uma política num sentido mais abrangente, como espaço entre pessoas diferentes com uma relação entre iguais na sua diversidade (Arendt, 1995).



Este projecto procurou experimentar diferentes formas de criar numa lógica colectiva com base no Devising Theatre (Oddey, A. 1994), assim como em outros princípios do Teatro do Oprimido e Comunitário. Neste MAPA cruzaram-se várias inspirações numa estrutura possível para desenvolver processos desta natureza. Destaca-se o Devising Theatre por depender das pessoas envolvidas, das suas experiências de vida, das suas motivações, de como e o que se quer desenvolver, e que processo se escolhe para explorar um momento particular e as suas circunstâncias. Nesta abordagem há algo concreto e real que inspira a necessidade ou o desejo de artisticamente construir uma obra, quer se trate de uma ideia embrionária, sentimento, imagem, história, tema, texto, fotografia, música, grupo de pessoas ou um interesse específico comunitário.

O Devising Theatre implica uma série de pressupostos na construção que se tocam intimamente com as práticas artísticas comunitárias, a criação e funcionamento dos grupos. Salienta como mais relevantes os seguintes pontos: definir regras claras e atribuir responsabilidades ou decidir como se estrutura o processo de tomada de decisão democrática; definir um “código da prática” onde se incluiu política, objectivos, procedimentos, planeamento, avaliação e linhas de acção; identificar algo que o grupo está realmente interessado e empenhado em explorar teatralmente; considerar dividir o grupo em sub-grupos para trabalhar temas específicos e depois devolver os resultados ao grande grupo; fazer perguntas durante todo o processo, sem ter receio de voltar ao ponto de partida e clarificando o sentido da criação; ter em atenção o espaço de trabalho porque este é desenvolvido a partir desse “lugar”; analisar, criticar, e avaliar o trabalho à medida que se desenvolve e decide o método ou critérios mais apropriados para o fazer; tentar manter um olhar externo crítico sobre o processo criativo (Oddey, A. 1994).

A natureza do Devinsing Theatre sugere um foco no processo relativamente ao produto final. A relevância está na criatividade do grupo e na proximidade do público ao espectáculo final. Este tipo de processos incentiva a ideia de que um grupo de pessoas, tendo a oportunidade de experimentar arte por direito próprio, descobre a sua própria criatividade na forma e no conteúdo. A importância do processo é colocar um conjunto de indivíduos em estreita colaboração para expressar, partilhar e articular as suas opiniões, crenças ou percepções sobre a realidade social (Oddey, A. 1994).

Ao garantir a concretização destes princípios existe uma forte probabilidade de se desenvolver num processo de criação uma relação horizontal e dialógica oposta a uma democracia sem voz ou com propostas de participação aparente e que também por isso resvalam rapidamente para comportamentos de apatia.

Outro aspecto relevante neste processo do MAPA foi a procura de conhecimento junto das origens, ou seja, tendo acesso à história do teatro na Antiga Grécia os actores tiveram também, eles próprios, espaço para construírem relações entre o teatro, a democracia, a cidadania e o funcionamento da pólis. Tendo em conta que no decorrer do projecto se vivia a profunda crise na Grécia esta foi também uma oportunidade de questionar as tensões presentes à luz de aspectos históricos, políticos, sociais e artísticos. De certa forma, ao trazer para a pesquisa estes elementos, o processo envolveu não só questões de funcionamento social, com as comparações possíveis, como questões de organização política, de formas artísticas e das relações entre todas estas dimensões.

O espectáculo ao tomar um formato inspirado no antigo teatro grego, aproximou forma e conteúdo numa relação necessária e conectada com o aqui e agora de um contexto muito específico, neste caso a cidade do Porto. Sem ter esse objectivo inicial o projecto acabou por se assumir como uma “espécie” de laboratório de reflexão sobre a cidade e, mais do que isso, de construção de alternativas para o melhor funcionamento da mesma.



Figura 3 Espectáculo MAPA_o jogo da cartografia na Casa da Música com direcção de Hugo Cruz.



Com base nas diversas formas de perspectivar as pac´ s, como uma intersecção onde confluem elementos oriundos de diferentes campos, e das tensões que daí emergem, ensaia-se uma possibilidade de síntese integrada dos vários elementos que se assumem como incontornáveis nesta área. Assim, poderá apontar-se como uma possível definição de pac´ s perspectivando-as "como um campo próprio de acção e pensamento que privilegia a participação num processo de criação artística colectivo inspirado pelas culturas, identidades, histórias, tradições de pessoas e lugares que artisticamente trabalhadas, sustentam o desenho de uma dramaturgia e permite uma projecção alternativa no futuro. Deste processo artístico e comunitário espera-se qualidade estética e uma vivência colectiva com significado e significativa num confronto construtivo entre o tradicional e o contemporâneo" (Cruz, 2015: 56).

Princípios inerentes às práticas artísticas comunitárias: um ensaio de síntese

Partindo da experiência concreta do MAPA e cruzando-a com uma visão mais alargada e transversal sobre as pac´ s, salientam-se alguns pontos que em forma de síntese desta investigação interessam destacar. Desde logo clarificar que esta proposta é aberta, em construção contínua e que não pretende assumir-se como uma espécie de guia para as pac´ s. Trata-se de um ensaio de (re)interpretação do campo das pac´ s não necessariamente com o intuito da sua mudança mas da sua (re)leitura. Importa destacar que não há formas certas de fazer, ou seja, "a receita é não haver receita". É necessária uma prática que se oponha aos "regimes de verdade" como nomeou Foucault. As pac´ s têm como característica particular a promoção do cruzamento de olhares, de formas de ver, ser e fazer o mundo. O cruzamento de linguagens artísticas, de pessoas muito diferentes, instituições com missões distintas e áreas políticas também várias, deve ser assumido como um aspecto intrínseco destas práticas, como uma potência e não como obstáculo. Estas práticas baseiam-se na ideia do "fazer junto" com as comunidades, com os diferentes elementos de equipa, dos artistas aos técnicos sociais, com os parceiros formais e informais das diferentes áreas. Mas também o "fazer junto" com os financiadores dos projectos e com o Estado contribuindo para o questionamento e construção de políticas públicas neste campo.

As pac´ s desenvolvem-se no contexto da diversidade, sendo esta uma das suas inspira¸ões. A diversidade reflecte-se nos diferentes intervenientes, aos mais diversos n´veis, traduzindo-se num terreno prop´cio ao di´logo com o inerente confronto de ideias e à possibilidade de cria¸ão de outros mundos poss´veis. O risco e o desenho de realidades que hoje ainda s˜o desconhecidas ´ um aspecto fundamental a interiorizar como inerente ao trabalho para quem se envolve neste tipo de pr´ticas. Um dos grandes desafios das pac´ s, nomeadamente em Portugal, passa por se transitar de uma l´gica da inclus˜o social para uma l´gica comunit´ria. Ou seja, de se deixar de centrar estes projectos exclusivamente nas popula¸ões mais desfavorecidas, mas pens´-los de uma forma transversal, abordando um territ´rio concreto com a diversidade de pessoas que este contenha e provocando um di´logo rico entre diferentes est´ticas. Quanto mais est´mulos e melhores, mais ser˜o as hip´teses de valoriza¸ão das est´ticas populares e das comunidades envolvidas.

Outro aspecto fundamental ´ olhar para as pac´ s como um motor e n˜o como uma esp´cie de panaceia para a resolu¸ão dos problemas sociais que tˆm um car´cter mais complexo e estrutural. Estas pr´ticas estimulam uma poss´vel outra rela¸ão com o “eu”, os “outros” e os contextos, enquanto receptores e produtores de bens culturais, mas n˜o resolve problemas mais amplos da democracia actual, ´ apenas um contributo para mais participa¸ão, responsabiliza¸ão e aceita¸ão de perspectivas diferentes da realidade social. ´ muito importante sublinhar tamb´m a forte liga¸ão ao lugar, como se verificou no MAPA, uma rela¸ão com as dimens˜es material e imaterial do lugar com um leitura desde o local com enquadramento do global que permite construir futuro e melhorar o presente.

A valoriza¸ão do espa¸o p´blico nas pac´ s ´ igualmente essencial. Perspectiv´-lo como uma arena central do exerc´cio da cidadania, acess´vel a todos pelas suas caracter´sticas horizontais, criativas e dial´gicas. A vivˆncia deste espa¸o favorece a transposi¸ão entre o real e o imaginado porque o processo acontece nos espa¸os quotidianos onde se deseja a mudan¸a. A participa¸ão nestes projectos baseia-se em l´gicas de cria¸ão colectiva, como j´ foi referido anteriormente. Esta participa¸ão deve envolver os actores em todas as fases do processo, no desenho da dramaturgia, aceitando diferentes contributos e estimulando uma voz e corpo activo no processo. Tal como se procurou que acontecesse no MAPA e se encontra documentado no filme “Cidad˜os de Corpo Inteiro”³.



3 “Cidad˜os de Corpo Inteiro” ´ um document´rio realizado por Patricia Po¸o com base no processo de constru¸ão do espect´culo “Mapa_o jogo da cartografia” dirigido por Hugo Cruz.



Figura 4 Espectáculo MAPA_o jogo da cartografia na Casa da Música com direcção de Hugo Cruz.

Outro elemento que se levantou neste projecto, e que é recorrente nas pac's em geral, está relacionado com a continuidade e autonomia. Desde o primeiro dia dos projectos deve estar presente a preocupação de que as comunidades possam criar condições com o tempo para decidirem o que querem e como querem que este tipo de práticas continue a acontecer nos seus contextos de vida. Este é um trabalho de equilíbrio constante, porque frágil, entre ética, estética, eficácia e empoderamento e que exige escuta e um encontro, nem sempre harmonioso, entre o "saber fazer artístico" e a "gestão comunitária", e os princípios de funcionamento grupal e os desafios exigentes da criação em colectivo.

É fulcral sentir estes processos como uma oportunidade de celebração, destacando o seu carácter festivo e de forte conexão ao "outro" e à comunidade, num cenário de cruzamento entre o tradicional e o contemporâneo, o real e o poético.

Concluindo nas pac's é fulcral para acontecer criação uma grande dose de crença nos grupos e no colectivo, foco no processo e na sua qualidade, sendo que o resultado faz também parte deste processo, e exigindo-se momentos integrados de acção e reflexão ao longo do percurso. Como escreve Sophia Mello Breyner "a arte não explica implica" resumindo de forma muito inspirada o que se espera deste tipo de práticas.

Arendt, H. (1995). *A vida do espírito*. Instituto Piaget: Lisboa.

Cruz, H (2015) (Coord.). *Arte e Comunidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Matarasso, F. (2017). A Restless Art: participatory art in a changing world v.1 (01/17). This talk was given on 13 January 2017 at the on "Arte e Esperança" conference organized by Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Menezes, I., Jesus, M., Ribeiro, N. & Malafaia, C. (2012). Agência e Participação Cívica e Política de Jovens. In *Agência e participação cívica e política: jovens e imigrantes na construção da democracia*, pp. 9-26. Porto: LivrPsic.

Oddey, A. (1994). *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook*. London: Routledge.

Vivien L., Lawrence P., & Gerry, S. (2006). *Local Political participation: the impact of rules-in-use*. Public Administration, 84, pp.539-6.

Nota: Este texto não está escrito ao abrigo do acordo ortográfico.



(UN)SEEN WORK

**A Socially Based Art Practice
Investigates the Invisible Worker,
Poverty and Community in a Small
Midwestern Town.**

Jane E. Gilmor
janegilmor@yahoo.com

Emerita Professor of Art
Mount Mercy University
Cedar Rapids, Iowa USA

ABSTRACT

Through dialog-based, cooperative art making, can the social practice artist give voice to the disenfranchised and push the boundaries that define their marginalization? This research is a case study of one artist's practice and it's history in relation to a specific socially engaged project, (Un)Seen Work. This was a yearlong collective and transdisciplinary process work focused on the relative invisibility of low-wage manual and service-industry labor in American society. A rural midwestern town, Grinnell, Iowa, with the superficial appearance of homogeneity, actually harbored deep socio-economic disparity. The farmers, manufacturing workers, health-care and city service employees, as well as support staff for the small college in town all exist on the bottom rung of the economic ladder. These virtually invisible workers, however, are essential to keeping their town a functioning community. This project was commissioned by the Grinnell College Faulconer Gallery and brought the community and the museum together in unexpected ways. Collaborating with community members and college faculty and students, we conducted fifty video interviews asking participants about their work history and feelings of belonging. We held group meals, planning and discussion sessions, set up an interactive web site, and offered regular art making workshops for embossing their narratives onto metal sheets and into small handmade books. In the culminating exhibition, these hundreds of metal notes covered the walls of a room-sized walk-in book. Focusing on the notion of both community and art as concepts and forms in constant flux, we had nurtured a connection among the project participants and between those who felt excluded from the museum and those who did not. Not only was the citizenship of the artist deepened in this process but also that of her low-wage collaborators, who formerly felt they had no voice in community matters.

Keywords:

Social Practice Art
Socially Engaged Art
Transdisciplinarity
Community - Based Art

“Art no Longer wants to respond to the excess of Commodities and Signs BUT to a lack of Connections”

Jacques Rancière (2004)

Can one artist’s socially engaged practice challenge our ideas of community and socio-economic pecking orders while also creating bonds between institutions and those who feel alienated from them? Through dialog-based, cooperative and transdisciplinary art making, can the artist give voice to the disenfranchised and push the boundaries that define their marginalization? By investigating two specific projects Work-Shift (2001) and (Un)Seen Work (2010), this research presents a case study of one artist’s social practice; it’s history and the questions it raises.

Coming out of the 1960s John Dewey inspired Progressive Education Era, I became dedicated, as a young college art professor, to using the educational environment as a site for creating collectively and making experiential art.

“Dewey’s understanding of art is ... social and his aesthetics are experiential, not spectatorial.” Finkelpearl (2013a)

He also sought to expand definitions of art and saw a problematic disconnect between high art and life.
(Finkelpearl, 2013b)

At the same time the 1970s Women’s Art Movement empowered my own artistic voice through feminist group dialog and collaborative, cooperative methods of working with newer visual art forms like installation and performance. The feminist movement has been more or less relentless in the past century.

“The progressive ideologies and practices of the 1960s... energizing a new wave of feminist thought and action that still reverberates in American culture.” (Finkelpearl 2013c).

During those years I met and read prominent feminist theorists and artists including Lucy Lippard, Arlene Raven, and Suzanne Lacy, all of whom both practiced and critiqued what was then called community-based art, art in the public interest, or new genre public art and what now is referenced by many names from “ **socially engaged art, ... dialogic art, participatory, interventionist, research-based, or collaborative art.**” Bishop (2006)

By the 1980s, having instigated some changes in the art world’s exclusion of women, many feminist artists like myself then went out into the larger world to effect change.

Thus, while living in Lower Manhattan when homelessness was visibly increasing, I began a decades long social art practice working with social problems. Beginning with a request in 1989 from The National Coalition for the Homeless at Federal City Shelter in Washington, D.C., my work became participatory and dealt with disenfranchisement and loss of identity. Over two decades, I worked with homeless populations in London, New York, Los Angeles and in Iowa.

My practice, then, has come to be about border crossings: poverty/privilege, urban/rural, male/female, public/private. Most recently, my work has focused on the changing nature of work, especially low-wage labor, in our transitional era. Two of these community-based projects, Work-Shift and (Un)Seen Work: Traditions and Transitions, expanded my practice to include sociology, public policy, and social justice activism, as well as other disciplines outside the parameters of a more traditionally defined art practice.

The American Dream is based on the premise that hard work will result in prosperity. My family is fully ensconced in this belief. As members of the often-ignored working class, my mother works because she is passionately in love with her job, my father because he loves work itself. Both judge their worth in their ability to do their work. Because of the momentous importance of work in defining my own value, I have frequently been troubled by the invisibility and marginality of the jobs I have had.

Nicole Baker, cited by Gilmor (2010a)
(Un)Seen Work student volunteer



WORK- SHIFT

During 2001-2002 I collaborated with BJ Krivanek of Community Architexts in Chicago on Work-Shift, a project in Cedar Rapids, Iowa (population 250,000) about the changing nature of work. This yearlong project culminated in drive-through site activation at what was once the world's second largest meat packing plant. Work-Shift was an act of urban infiltration intended to appropriate, reconfigure and inscribe buildings and structures. (Krivanek, 2002a)

The project collected and presented publicly the narratives of the largely invisible community of displaced women workers once employed at the now abandoned Farmstead Meat Packing Plant. Described as "... drive-by history that mines the social landscape of Middle America in the late twentieth century." Perret (2002), this performative event was based on a year of reviewing The Iowa Labor Archives of the Iowa State Historical Society and interviewing women who had worked at the plant up until it closed in 1991.

The final experiential event held at the abandoned factory site incorporated projections, along with live dance movement, audio narration and a projected web site, all meant to reveal the lost histories of the site. The audience for the hour-long event was transported in a stock trailer from scene-to-scene along the perimeter of the old factory.

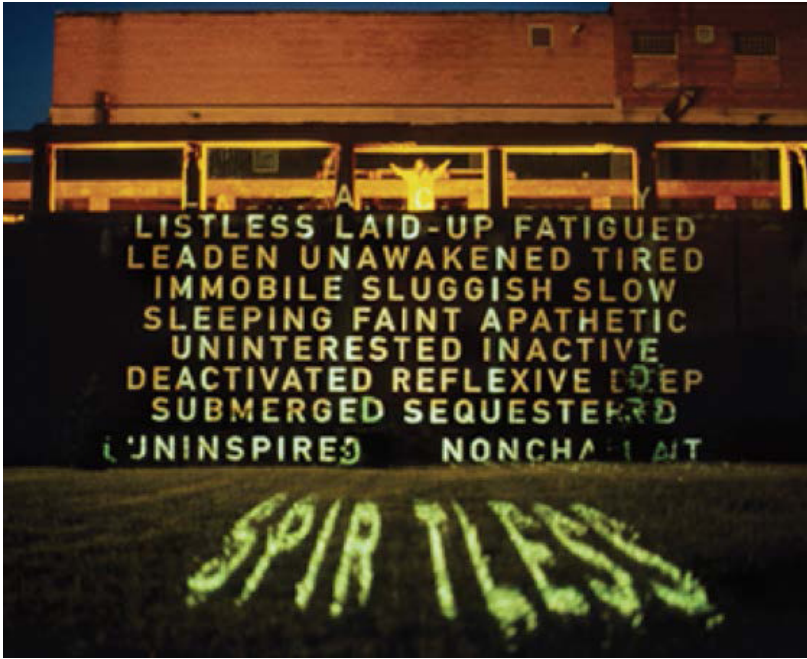


Figure 1 Work-Shift, Wall of Projected Work Adjectives, projection, audio, movement (Gilmore, 2002).

The video projections on the site consisted of either selected words from worker interviews or archival film footage of workers on the line (like x-rays into the past of the buildings). (Figure 1) The performers, girls from the alternative high school nearby, developed a palette of choreographed movements that were based on the repetitive motions demonstrated to them by former workers. The high school girls also created an interactive web site based on their reactions to interviews and their own notion of what “work” would mean in their lifetime.

Work-Shift explored the vulnerabilities of labor in the post-industrial Midwest and was intended to facilitate cross-generational discovery between two groups - women and girls - who have and will face very different working lives. As the industrial era becomes the digital age notions of work and gender are altering. This performance gave homage to women factory workers from twentieth century. (Krivanek. 2002b)



(UN)SEEN WORK

In 2009 -2010, I began a more extensive and transdisciplinary project about work. (Un)Seen Work: Traditions and Transitions was a yearlong project in a small Midwestern town, commissioned by Lesley Wright, the director of Grinnell College's Faulconer Art Gallery in Grinnell, Iowa (population 9,000) and focused on the relative invisibility of low-wage manual and service-industry workers in Grinnell and in American society as a whole. (Un)Seen Work was a continuation of the search in my own practice for ways to push boundaries of exclusion in society and to investigate new forms of community and community-based art.

We often find our sense of community in those "in between" spaces we pass through on our way to somewhere else: the coffee shop, the waiting room... Here we connect with individuals who represent a piece of our lives... community concerns belonging. The museum may become one of those "in-between" spaces ... where we may encounter someone from another part of our lives. Delanty (2003)

(Un)Seen Work was part of a larger curatorial project titled Culturing Community: Four Projects About Place. It proposed a more complex sense of a small Iowa town and was an experiment in uniting the museum and the community in unexpected ways. It created a bumpy unresolved picture of the town. (Wright, 2010) The outward appearance of a warm fuzzy homogenous village actually harbored a sense of marginalization among lower income residents. These disenfranchised, virtually invisible low-wage workers keep Grinnell the functioning community it is, however.

For (Un)Seen Work, I collaborated with the museum staff, former and current students from my own Mount Mercy University and from Grinnell College, social workers, and with community experts, all of whom helped locate fifty long-term and over two-hundred total participants from the working community.

The project began with a series of fifty half-hour video interviews with Grinnell workers or retired workers. The interviews were conducted by Grinnell Students and transcribed by Mount Mercy University art students, who also transferred selected quotes from those transcriptions onto thirty-six gauge aluminum sheets each one-foot square. The transcriptions and the video interviews themselves are now housed in the Iowa State Historical Society's Labor Archives, in Grinnell's Drake Public Library where future researchers can access them.

Among the interview questions discussed in the worker interviews:

- What is your personal work history?
- What work would you like to be doing?
- What kinds of work were you raised to do?
- How do you feel about work?
- Do you feel like you belong to your work community –to the larger Grinnell Community?

I remember working where there was lots of noise, cement floors, other workers, dirty walls. I was putting linen in the pressing machine rollers when my fingers got caught. I was yelling, "push the OFF button," but the noise was so loud no one could hear me.

Ramona Washington, cited by Gilmore (2010b)
(Un)SeenWork participant

We created a web site (www.unseenwork.com), so anyone who could not participate directly could add his or her stories. We went to community meals to recruit low income and older citizens for the project. We also visited local businesses and factories where we took photographs and video of workers working.



I've cleaned allover the city. I've done the police station, the fire station, the library; I've done the street shop, the community center, the Memorial Building. I've done 'em all, sometimes in one day.

Trudy Tish, (Un)Seen Work participant

Extensive research on the history of labor in Grinnell helped connect all of us with our work heritage. Public library archivists, local historians, and the college library all provided a cache of images and information about the factories and businesses that once thrived there. The 1930's automobile factory, the glove factory, the bakeries and dairies, the shoe manufacturer, and the college itself were among them. The agricultural and railroad history of this area were also central to our research.

The interviews took place over a six-month period and during that time we also held a series of workshops in which participants discussed work and the Grinnell community in small groups. Participants wrote stories or created drawings, which were then embossed on the sixteen gauge aluminum sheets and later covered the walls (pages) of a huge walk-in book. (Figure 2) In these workshops participants also created small metal books of work histories, writings and drawings. Through visualization and journaling we considered those experiences where place, work, and identity intersect. Through these activities participants learned both the skill and history of embossing on thin metal foils. Skills of concentration and discipline as well as aesthetic decision-making were all a part of the process. (Figure 3)



Figure 2 (Un)Seen Work, detail of 12"sq. metal notes, Faulconer Gallery, Grinnell College, 2010.



Figure 3 (Un)Seen Work, workshop participants, Grinnell Art Center. (both images: Gilmore, 2010).

Workers also brought objects to the workshops as points of discussion and visual resources for drawing and photographing. Objects ranged from the scissors of a local beautician to forty years of collected complaint notes saved by one telephone company worker. A waitress and volunteer firefighter brought all her gear including respirator and night vision helmet so we could videotape her suiting up for a fire call.

All these elements - the metal notes, handmade books, contributed work objects, video interviews, local histories, archival photos and photo documentation of workshops and local workers - were brought together in a final four-month long participatory installation, a communal environment where makers and viewers could share. (Figure 4)



Figure 4 (Un)Seen Work, view of culminating installation, Faulconer Gallery, Grinnell College, Grinnell, Iowa. 2010. (Gilmor, 2010).

The gallery space was orchestrated to create an unfolding narrative about the multiple realities, burdens and beauties of an ordinary day's work for an ordinary low wage. The first object confronting the visitor when entering the installation space was an old mechanical time clock with a rack of time cards (stamped with the project website). The visitor is invited to "punch in" and with this the visitor is "...immediately situated within the narrative as a worker and, thus, the power of the viewer as ethnographic observer is effectively negated." Sperling (2012a)





Figure 5 (Un)Seen Work, sixty handmade books by worker participants, Grinnell, 2010 (Gilmor, 2010); **Figure 6** (Un)Seen Work, Thank You page (walk-in book) each note 12" sq., Faulconer Gallery, Grinnell College, 2010 (Gilmor, 2010).

Nearby was a bronzed set of work clothes and a shovel. Around the corner were five pristine ghost-like HAZMAT suits, with the sixty small-embossed metal books suspended in front of them at varied heights and available for viewers to touch and read (Figure 5). A strange and provocative assemblage of the workers collected objects and images of objects were displayed on a six-foot by two-foot low-hanging shelf.

The focus of final installation, however, was a large walk-in book constructed of four horizontal radiating pages, each 8 ft. x 12 ft. x 2 ft. covered front and back with the text and images on metal squares. (Figure 7) Each page was a grid of notes punctuated by embedded video, audio, photo transparencies, and contributed objects (safety goggles, film canisters) on small shelves. The pages draw the visitor through an unfolding visual and verbal narrative of work. The final page, titled Thank You, lists all contributors, collaborators, and funders and houses two protruding boxes with peep holes containing looping videos of hands in repetitive work actions (Figure 6).

Figure 7 (Un)Seen Work, walk-in book, Faulconer Gallery, Grinnell College, Grinnell, Iowa, 2010. (Gilmor, 2010)



The three flat screen video monitors embedded in several pages of the book played edited excerpts from the worker video interviews. (Figure 8) The images are reduced to barely visible monochromatic outlines of the speaker on a metallic-looking background, as if to underscore the unseen, unacknowledged aspects of their work. (Sperling)

All participants were given credit for their contributions. A list of all participants was used to create a huge poster included in the catalogue for Culturing Community, embossed on the final page of the walk-in book (as noted above) and listed prominently in gallery didactics.

(Un) Seen Work ... renders visible and gives continuing voice to all of those workers who labor anonymously in service industries, in factories, on farms, or in the connecting fibers within our society, and whose work is frequently taken for granted and dismissed as "menial."

Sperling (2012c)

Much of our research for this project was housed in the Break Room hidden behind the punch-in time clock as you entered the gallery. With walls of silver foil insulation foam, visitors could press comments and graffiti into the walls

the walls with a pencil. Under the Break Room sign was a table with empty coffee pot, Styrofoam cups and a suggestions box. On the walls are my collected didactic signs from old factory break rooms, framed photos of the actual (Un)Seen Work workshops, and various bowling team trophies.



Figure 8 (Un)Seen Work, walk-in book, embedded video interview of Paul McDonald, 18"x 24" flat screen. Grinnell College, 2010. (Gilmor,2010)



A central folding table holds open file folders with handouts on job safety, workbooks and paper punch as well as a wealth of 1960s books with titles like Time Management and Work Efficiency Studies (A serendipity find in a library dumpster). A lone 1980s wall mounted pay telephone haunted the wall by the locked exit door. In the background one heard collaborator Matt Butler's original audio sampling of talk radio shows discussing work. Nearby was a computer stations where visitors could contribute their own stories to the web site.

A cigar box shaped catalog Culturing Community: Projects about Place included a DVD of selected (Un)Seen Work video interviews, maps, a huge fold out list of collaborators, participants and funders, a punch card stamped with the web link, and small booklets of selected work stories and archival images. The items contained in the box could be removed or supplemented emphasizing community as a constantly changing, expanding and contracting concept. (Figure 9)



Figure 9 (Un)Seen Work, catalogue for Culturing Community: Four Projects about Place, Falconer Gallery, Grinnell College, 2010. (Gilmor, 2010)

Most of the over two hundred participants and collaborators came to the opening reception for the culminating installation, in addition to townspeople, participant families and friends, local business owners who employed our participants, the press and college community. A huge potluck meal served to reunite some participants and introduce others to each other. Workshops, talks and other events were held throughout the four-month exhibition.

Conclusion

Focusing on the notion of both community and art as concepts and forms in constant flux, we had nurtured a connection among the participants themselves and between those in the community who felt excluded and those who did not - between the participants and a local institution, the Grinnell College art museum. "We are culturing a new community within the many communities that make up Grinnell." Wright (2010)

Five years later participants still come to art receptions and activities sponsored by the college. Several volunteer on Grinnell citizen committees or are activists for wage and work condition reforms. Not only was the citizenship of this artist deepened through the project, but also that of my participant collaborators, who formerly felt they had no voice in such matters.

However, as Claire Bishop has discussed in her essay, "The Social Turn: Collaborations and Its Discontents," how does one gauge the aesthetic and ethical success of a project like (Un)Seen Work? Bishop (2006). My questions to myself must include: was the project able to empower the cultural outsider, exposing participants to new approaches to art making and encouraging long-term solutions? In a select community, (Un)Seen Work did give a voice and perhaps a sense of belonging to a small group of disenfranchised workers.



What was our contribution to a transdisciplinary model of socially engaged art practice? Did we really expand the boundaries of not only art practice but also the other disciplines we involved, social work, social justice, urban planning, etc., or did we simply borrow from existing approaches in those fields and involve them in a superficial way? I think we expanded some boundaries for local social workers and sociology students and professionals, but these questions deserve an in depth look and could be the topic of yet another work.

Perhaps most importantly what were the collaborators and participants left with? Nothing official was proposed for the future of this newly introduced group of low wage workers, project collaborators, volunteers and museum staff, but communities did form that still get together or connect in those “in-between” spaces on the way to their (Un)Seen Work.

I've come to realize that all of us stand on the shoulders of those who worked before us. We owe our successes to others. The more we recognize that fact, the more we can recognize the worth of unseen labor. We may then be inspired to lend a hand to the less fortunate and work for causes that result in something more than a salary. We will give our own labor to building a more equitable, fair community, where starting points don't determine the ending point.

Michael McHugh cited by Gilmor (2010c)
(Un)Seen Work student interviewer

Bishop, C. (2006). Introduction/Viewers as Producers. In Claire Bishop (ed.), *Participation: Documents of Contemporary Art* (p. 14). London Cambridge, Massachusetts: Whitechapel and The MIT Press.

Bishop, C. "The Social Turn: Collaborations and Its Discontents." *Artforum*, February 2006. 179.

Delanty, G. (2003). *Community*. London and New York: Routledge.

Finkelpearl, T. (2013). *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*. Durham and London: Duke University Press.

Gilmor, J. (ed.) (2010). *(Un)Seen Work: Traditions and Transitions*. Falconer Gallery, Grinnell, Iowa: Grinnell College.

Krivanek, B. (2002). *Community Architexts*, Chicago, WorkShift poster.

Sperling, J, Gilmor, J. (2012). *I'll Be Back for The Cat*. New York: A.I.R. Gallery.

Wright, L. (2010). *Culturing Community: Projects about Place*. Falconer Gallery, Grinnell, Iowa: Grinnell College.

Perret, M. (2002). *Of Tongue Scrapers and Lung Trimmers*. Iowa City: Little Village.



CASA DO VAPOR: Sonhar, Fazer, Criar = Ser

Diana Pereira
dianalopespereira@gmail.com

ConstructLab

RESUMO

A Casa do Vapor foi ativada entre Abril e Outubro de 2013 como residência artística e incubadora de projetos, cozinha comunitária e espaço público. Um espaço que convidava qualquer pessoa a criar e programar centrando-se em processos de partilha, aprendizagem comum e reflexão sobre o local. Uma vez que ninguém era remunerado, poder-se-ia considerar que todos eram voluntários, mas o termo de voluntário não se enquadra, nem o de participante, nem o de empreendedor... as pessoas que se envolveram na Casa do Vapor eram tudo isso e eram para além disso.

Para muitos entendido como uma utopia, a Casa do Vapor foi um projeto de arquitetura efémera erguido em parceria pelo coletivo de arquitetura Exyzt/ConstructLab e a Associação Ensaios & Diálogos, na Cova do Vapor, Almada.

Sonhar, Fazer, Criar = Ser

A Casa do Vapor foi uma incubadora de projetos e espaço público de lazer, uma cozinha comunitária e residência artística.

Um espaço construído recorrendo à arquitetura efémera, erguido a partir de abril de 2013 e desconstruído em outubro.

Aconteceu na Cova do Vapor, concelho de Almada.

Este trabalho apresenta, pela primeira vez, um resumo alargado dessa experiência, refletindo a partir de 10 conceitos-chave. Mais do que uma discussão que remete para referências bibliográficas, pretende-se, até certo ponto, documentar o processo, intercalando a reflexão com testemunhos de vários colaboradores que foram anteriormente publicados no artigo *Viver na Cova do Vapor*, pela revista *Paraquedas 2* (2014)¹.

Processo em aberto

O projeto da Casa do Vapor foi apresentado publicamente aos moradores da Cova do Vapor, a 23 de março de 2013.

O grupo era constituído por moradores da Cova e das redondezas, bem como por colegas e amigos de Lisboa, Brasil e Alemanha. Nesse dia, propôs-se a construção de 3 estruturas: uma cozinha comunitária, uma biblioteca-piloto e uma escola de surf. Para além disso, lançou-se o convite aos moradores para apresentarem outras ideias para a construção do futuro espaço: que tipo de estrutura estavam interessados em construir e ativar? O processo estava em aberto nesse momento e ao longo dos meses vários aspetos continuaram em aberto, tais como a programação de atividades que foi montada consoante as propostas apresentadas e o pós-projeto esteve em discussão até setembro, um mês antes da desconstrução.

¹ Os testemunhos estão disponíveis em revista-paraquedas.net/a-arte-de-viver/viver-na-cova-de-vapor/ (acesso em 10/04/2014). Diana Pereira e Samuel Boche (org.), *Viver na Cova do Vapor*. Em *Paraquedas 2* (2014).

Correu-se o risco real de ser um processo demasiado vago e para algumas pessoas ser-lhes difícil imaginar como poderiam colaborar. Pretendia-se, no entanto, gerar uma dinâmica coerente com o objetivo de criar um espaço comum que não tivesse uma identidade pré-estabelecida, imposta por quem iniciava o processo. Iremos desenvolver as razões que permitiram manter essa coerência e que, em traços gerais, podem ser resumidas a quatro pontos: 1. a inexistência de um anteprojecto de arquitetura; 2. a constante transformação do grupo, apesar da permanência de um núcleo duro; 3. o processo depender da motivação individual e da capacidade de colaboração entre todos, pois os constrangimentos financeiros levaram a que os 12.500€ fossem aplicados em ferramentas, equipamentos e logística e não em recursos humanos; 4. a riqueza do projecto assentar nas relações, espontaneidade e liberdade criativa, condições que foram valorizadas pelas entidades financiadoras apesar de não estarem sob avaliação. A construção da cozinha comunitária foi apoiada pela Trienal de Arquitectura de Lisboa 2013 e a Biblioteca do Vapor pela Câmara Municipal de Almada.

Arquitectura sem Projecto

Alex Römer, arquiteto e carpinteiro, membro do antigo colectivo EXYZT e mentor do ConstructLab. A Casa do Vapor surgiu na sequência desconstrução do Laboratório de Curadoria, que integrou a programação de Guimarães — Capital Europeia da Cultura 2012, espaço construído pelo colectivo Exyzt e ConstructLab. Alex Römer procurou que as madeiras fossem reutilizadas num novo projecto e a resposta chegou por Amália Buisson, moradora da Cova do Vapor, cenógrafa de formação e interessada em aprender carpintaria.

ConstructLab é uma prática de construção colaborativa na qual a concepção caminha a par da construção. Ao contrário do processo arquitetónico tradicional no qual o arquiteto projeta e o construtor constrói, nos projectos ConstructLab, o arquiteto projeta e constrói no lugar. O estaleiro é um sítio que enriquece o projecto com oportunidades inesperadas que ali surgem. Traz-se vida aos lugares através da permanência constante, gerando-se novas dinâmicas e integrando participantes. A ideia é redescobrir a inteligência construtiva dos próprios materiais, projetando ao mesmo tempo que se manuseia o material. Tem como princípios o low-tech e a simplicidade, desenvolvendo uma abordagem em que as técnicas de produção possam ser apropriadas e utilizadas por qualquer um, sem procurar o virtuosismo técnico. Constructlab é uma abordagem de construção mais do que um método construtivo. ►

Auto-Construção

A construção da cozinha começou a 15 de abril e na semana seguinte estava em pleno funcionamento. A cozinha é um local privilegiado para encontros e relações que ocorrem espontaneamente através da partilha de sabores e receitas e que acontecem com o propósito em si mesmo do convívio. Os restantes espaços foram sendo construídos consoante a apropriação se desenrolava. As crianças foram as primeiras a aparecer, curiosas por conhecer as pessoas que vinham de fora enquanto ajudavam a preparar refeições.

Rapidamente se percebeu a pertinência em construir infraestruturas de lazer: baloiços, mesa de ping-pong, mesa de xadrez e rampa de skate. A escola de surf nunca passou de uma ideia, enquanto que uma ciclo-oficina foi construída para ir ao encontro da motivação de Rui Gomes, um jovem da localidade que, com a ajuda da Ciclo-Oficina do Regueirão dos Anjos, montou e ativou a ciclo-oficina do Vapor. A zona multiusos garantiu que houvesse um local apto para as diferentes propostas de programação que surgiam e de que falaremos adiante, e, finalmente, a biblioteca foi oficialmente inaugurada apenas em setembro pois implicou várias etapas desde recolha de livros, catalogação, formação de pessoas responsáveis, etc.

A construção aconteceu ao longo de três meses e das 95 pessoas que colaboraram no projeto, 46 quiseram passar pela oficina de carpintaria. Cada pessoa geria a sua disponibilidade, sendo que o próprio Alex Römer esteve presente 2/3 do tempo. Tornou-se fundamental a delegação da responsabilidade a novos arquitetos que se juntaram para que os sucessivos espaços fossem projetados e construídos. A carpintaria assumiu-se assim como outro dos centros nevrálgicos do processo: espaço de aprendizagem, mas também despoletador de relações e, sobretudo, do sentimento de apropriação pois à medida que as pessoas construíam mesas, cadeiras, etc. desenvolvia-se nelas um sentimento de pertença pelo espaço que criavam.

Apropriação

Na semana em que a construção começou, organizou-se também uma manhã com os Urban Sketchers, a primeira de uma série de atividades para miúdos e graúdos, cuja programação foi montada consoante as propostas surgiam. Fazer com que a construção e a ativação começassem simultaneamente permitiu que rapidamente se gerassem dinâmicas que iam além da cozinha e carpintaria, incentivando a que mais pessoas se juntassem e originassem outros interesses.

A programação de fim-de-semana somou 29 atividades, entre as quais ateliers de fotografia pinhole, papagaios de papel, observação de estrelas, recuperação e pintura de uma chata (pequena embarcação), limpeza das praias ou jogos tradicionais no Dia da Criança. Paralelamente, apareceram pessoas interessadas em dar aulas de yoga, projetar filmes ao ar livre, promover uma semana de oficina de sombras chinesas com apresentação final e desenvolver um projeto porta-a-porta de recolha e digitalização de fotografias antigas.

Houve espaço para a espontaneidade, com noites de rap improvisado e peixe grelhado ao entardecer, assim como para se programar 11 eventos com divulgação e logística organizadas. Entre estes, destaca-se uma peça de teatro apresentada por um grupo de teatro infantil dinamizado durante o verão por Joana Marques, uma das moradoras locais, estudante de educação primária. A noite da peça foi um dos momentos que reuniu mais moradores da localidade, cerca de 60 pessoas, sendo que muitos viram uma apresentação teatral pela primeira vez. Inesperadamente, a Casa tornou-se também no lugar preferido dos moradores para celebrações e ali foram comemorados 12 aniversários.

“Eu vi diferentes grupos de pessoas da Cova que nunca se juntam no mesmo sítio, a partilharem o espaço da Casa.” Alexandre Brochado, 26 anos, pescador. ***“Moro na Cova do Vapor em casa de amigos. Quando fiquei a saber do projeto, a cozinha já estava construída. Foi a única parte que não ajudei a construir.”***



Residir

Enquanto residência de trabalho, a Casa acolheu artistas, arquitetos, curadores, sociólogos, mediadores, produtores culturais, entre outros. Os dormitórios eram numa antiga hospedaria local cedida temporariamente pelo proprietário para o propósito, pois a Casa não reunia condições para alojamento. O núcleo do projeto formou-se naturalmente pela permanência de alguns membros ao longo dos meses, entre os quais duas moradoras locais, Amália Buisson e Dolores Papa, e outras duas que ficaram na hospedaria, Sofia Costa Pinto e eu própria.

Residir foi um dos aspetos singulares do projeto pois fortaleceu e gerou laços de vizinhança que rapidamente transformaram as dinâmicas da Casa. Como em todos os lugares, os laços de vizinhança têm os seus aspectos positivos e negativos mas, neste caso, permitiram num curto período de tempo observar as dinâmicas da localidade, compreender situações de autoexclusão ou relações de proximidade entre os moradores e reconhecer como seria possível dar continuidade ao projeto depois de outubro.


“Tivemos o prazer de confeccionar na Cozinha do Vapor um jantar saudável, surpreendendo os participantes com uma Bolonhesa de Soja e um Bolo de Agrião coberto de Chocolate para sobremesa, o que para muitos foi uma novidade e uma agradável surpresa, tornando-se um Sucesso! ...” Família Patrício Brandão e Mizé. ***“Passamos os verões na Cova do Vapor na nossa casa nº 97, com vista para o mar, deslocada para o local onde ainda hoje se encontra, através de juntas de bois, de forma a fugir ao avanço do mar. Esta barraca de madeira, está na nossa família desde 1963 e para ela vim eu, Miguel, com oito dias de idade, em 1973.”***

Relação

A premissa para a apresentação de propostas era que refletissem sobre o património material e imaterial da localidade. Isso permitiu que as propostas interessassem tanto aos moradores locais como aos colaboradores que vinham de fora, tornando-se na razão que, simultaneamente, motivava o encontro e a colaboração de todos no projeto. Uma reflexão que não tinha preocupações de sistematização mas que gerava conteúdo continuamente, criava significados, despoletava conversas, cruzava olhares e abrangia diferentes formas de fazer.

Recordamos duas propostas, a título de exemplo, a primeira vinda de Les Commissaires Anonymes - unidade de pesquisa e de ação artística – que se debruçou sobre a existência de bandeiras no contexto piscatório. Inspirando-se nas bandeiras dos barcos, gelados, praias vigiadas, Les Commissaires Anonymes e moradores criaram 8 bandeiras, com símbolos escolhidos entre todos e costuradas em conjunto nas casas onde havia máquinas de costura. “Dez dias na Cova do Vapor foram o suficiente para sentir que a energia colectiva pode transformar precariedade em riqueza. O grande “capital imaterial” da Casa do Vapor era a particular confluência de sonhos e capacidades. A imaginação e a vontade de todos os actores do projecto constituía um recurso insaciável: cada dia fazia nascer novos compromissos com a comunidade. Lembramo-lo hoje, no nosso dia-a-dia, mais individual e confortável.” Cécile, Mathilde, Gabriel e Julien. Les Commissaires Anonymes.

O segundo exemplo foi o ‘1 Concurso Mundial do Bolo de Bolacha’ que contou com a participação de 7 moradoras que confeccionaram os bolos nas suas respectivas casas e submeteram a um júri constituído pelos seus vizinhos, num dos outros eventos que reuniu mais moradores locais na Casa. A ideia para o concurso do bolo de bolacha surgiu depois de perguntarmos a vários moradores qual era a sua receita favorita. Pensámos que seria arroz de polvo, sopa de peixe ou caldeirada, mas a resposta mais frequente foi ‘bolo de bolacha’.

Este segundo exemplo permite-nos salientar dois aspetos: por um lado, reflete como ideias previamente concebidas podem estar distantes da realidade e de como os processos de colaboração precisam de partir dos próprios interesses daqueles que se pretende envolver; por outro lado, ilustra como as questões artísticas não eram centrais para a Casa. O objetivo era maioritariamente encontrar linguagens comuns que motivassem o encontro entre as pessoas, sendo que estas linguagens podiam ir desde a gastronomia, ao cinema, passando pelos jogos de lazer. No fundo, os princípios da arte relacional acabavam por estar no epicentro das propostas, apesar deste termo não ter sido discutido entre o grupo e de não haver uma preocupação sobre o que isso significava. Havia, porém, uma intuição clara, transversal a artistas e não-artistas, do que se pretendia naquele espaço. 

Liberdade

Mais do que uma afirmação de independência artística ou de autonomia relativamente à produção de arte, a Casa do Vapor aconteceu fruto da vontade de aprender e de fazer. Uma vontade de aprender fazendo associada à liberdade de integrar uma estrutura não convencional onde os limites entre trabalho, associativismo e amizade não estavam definidos. Um espaço que, sendo público, permitia o encontro entre pessoas sem ser necessário o consumo de bens ou de serviços.

A Casa aconteceu durante os anos de austeridade económica impostos desde 2011 pelo resgate do Fundo Monetário Internacional. Não foi certamente uma coincidência que muitas das pessoas que se juntaram estivessem insatisfeitas com os contextos social, laboral, económico em que se vivia e sobretudo a in-disponibilidade mental e emocional que se sentia. Encontrar e construir um espaço onde era possível fazer foi para todos uma lufada de ar fresco num momento de desilusão e frustração colectivas.

As pessoas juntavam-se mas não por uma ideologia partilhada, nem por uma associação ou um plano de negócios que não havia. O elemento comum que as unia era a vontade de sonhar e de ser livre para concretizar uma realidade alternativa do que o contexto nacional fazia acreditar e onde era possível continuar a projetar o futuro.

Unia-as um espaço onde davam liberdade umas às outras e apoiavam-se mutuamente para fazer, gerar, criar, construir, sonhar. Uma liberdade criativa que vai para além do ponto de vista artístico ou arquitetónico, entendida antes num sentido lato, operativo e existencial, intrínseco à capacidade inata do ser humano em criar. A Casa do Vapor era um espaço onde as pessoas podiam ser pessoas. Quais os espaços e meios que proporcionam este tipo liberdade na sociedade contemporânea? E em que contextos isso acontece?

Horizontalidade

“Disse ... às vezes tudo, às vezes nada. Disse que estava lá para lhes dar as minhas capacidades para ajudar no que podia. E se não o disse o suficiente ou a todos: foi mesmo um prazer conhecer-vos a todos!” Patrícia Gomes, arquiteta (Braga).

“Trabalhei pela primeira vez com estas madeiras e com os EXYZT em Guimarães, no projeto “Construir Junto”, na Fábrica ASA. Em conjunto com os meus colegas do PROSAICO coletivo viemos até à Cova do Vapor por duas vezes. Uma [em Junho] para dar um uso importante ao mesmo material, na construção da Casa do Vapor, e outra [em Outubro] para dar uma nova função às madeiras, melhorando e revigorando os espaços públicos da Cova que precisavam de ser intervencionados.”

A colaboração dependia da motivação individual de cada pessoa e só houve remuneração financeira em dois casos: uma bolsa de 150€/mês oferecida ao formando de bibliotecário e um valor pago à cozinheira que cozinhava nos dias de maior afluência. Dependendo da motivação pessoal, significa que cada pessoa decidiu como e o que queria fazer, levando a que o processo vivesse do seu posicionamento e constante reposicionamento.

O funcionamento regular e o cuidado do espaço foram assegurados por quem quis fazer parte do núcleo duro. As tarefas regulares passavam por receber propostas, atualizar o facebook, facilitar que a cozinha servisse refeições diariamente e manter limpo um espaço que era utilizado como parque infantil durante o dia e lugar de encontro de jovens à noite. As tarefas incluíam ainda recolher testemunhos, quantificar resultados e organizá-los em tabelas excel.

A horizontalidade era conseguida pois, tanto os que colaboravam regularmente como os que vinham pontualmente, estavam voluntariamente envolvidos no processo. Apesar disso, as pessoas não foram entendidas enquanto voluntárias pois ninguém se juntava para desempenhar tarefas previamente estabelecidas.



Havia de facto momentos em que as pessoas eram participantes, como quando se inscreviam nos ateliers, e momentos em que eram público, como quando vieram ouvir os contadores de histórias. No entanto, o que a Casa propunha era que as pessoas dinamizassem os ateliers e organizassem os eventos. Propunha-se às pessoas que fossem 'colaboradores' e que colaborassem umas com as outras na concepção, planeamento, implementação e manutenção. Tudo dependia de como se queriam organizar uns com os outros, redesenhando a(s) ideia(s) à medida que mais pessoas se juntavam. O que acontecia dependia da intensão de cada um e se uma ideia fosse abandonada não era problemático, pois não havia qualquer controlo interno ou externo.

No fundo, a horizontalidade e a motivação pessoal fizeram com que as dinâmicas estivessem assentes nas relações entre pares e do que isso implica: a capacidade de partilhar e transformar com os outros e durante essa transformação, a capacidade de refazer relações. Isso levava a que ocorresse uma seleção natural de ideias e que espelhava essa mesma capacidade, ou não, para criar em conjunto.

Transdisci- plinaridade

Um arquiteto que é carpinteiro.

Uma socióloga que aprende carpintaria.

Um pescador que ensina a arte das redes de pesca a uma cenógrafa.

Um electricista reformado que ensina a montar o sistema elétrico da Casa.

Uma historiadora de arte que estabelece contactos com fornecedores locais, agricultores e pescadores, para abastecer a cozinha comunitária.

Uma designer de comunicação que cria uma caça ao tesouro a pensar nos laços de vizinhança.

Uma assistente de contabilidade desempregada que recebe formação de bibliotecária.

Em vez de refletir sobre transdisciplinaridade e disciplinas, parecemos relevante falar de pontos de vista e, sobretudo, de ferramentas de trabalho e de aprendizagem partilhada. A partilha de ferramentas teve um duplo impacto: a nível de grupo contribuía para que não houvesse acumulação de poder e, por consequência, favorecia a horizontalidade pretendida; a nível individual levava à percepção da capacidade exponencial da aprendizagem, fenómeno também conhecido por empoderamento pessoal.

Para além das disciplinas, as aprendizagens na Casa eram muitas das vezes transmissão de saberes e de conhecimentos do dia-a-dia, tais como: aprender a andar de skate, aprender a montar uma folha excel dinâmica, aprender a limpar as entranhas do peixe, aprender a fazer um pitch de 3 minutos, aprender a manusear um martelo, aprender a reunir com os vereadores, aprender a fazer arroz doce, aprender a fazer uma fossa ecológica...

Havia pessoas que estavam motivadas por questões artísticas, outras por questões de transformação social, educação, renovação urbanística, outras simplesmente vinham encontrar os amigos num espaço de lazer ao pé de casa... Uns questionavam-se sobre ativismo cultural, outros procuravam um projeto-piloto que permitisse novos financiamentos, outros ficavam descansados por saber que os filhos estavam a brincar num local seguro.

As motivações e expectativas de cada um eram tão distintas, as aprendizagens que queriam tirar e as ferramentas que partilhavam também o eram, que até certo ponto, se pode questionar se de facto se tratava de um grupo ou, antes, de um conjunto de pessoas.

***“Eu vi pessoas de raças muito diferentes.
Eu ouvi imensas línguas diferentes.
Eu provei doces de várias culturas.
[...]***

Há 14 anos que sou moradora da Cova do Vapor, eu sou a Bianca, e tudo começou no dia 13 de Dezembro de 1999, quando de madrugada nasci na rampa da Baía dentro da ambulância.”



Cidadania

A Casa do Vapor foi implementada por um grupo informal de pessoas e, para se poder receber financiamentos, houve a necessidade durante o processo de formar a Ensaios & Diálogos Associação (EDA). O legado direto da Casa é a Biblioteca do Vapor que depois da fase piloto, integrou a Rede Municipal de Bibliotecas de Almada. Em 2014 foi inaugurada a Biblioteca da Trafaria, projeto da Junta da União das Freguesias de Caparica e Trafaria implementado e dinamizado pela EDA durante os dois primeiros anos. Ainda em 2014, a EDA promoveu a criação da Opereta A~Mar, um espetáculo coordenado pela performer Loreto Martínez Troncoso, com direcção musical de Pedro Rocha, e que começou com a pesquisa colaborativa do património sonoro e oral da região. Atualmente a EDA dinamiza a Biblioteca Itinerante que participa em diferentes festivais e facilita o projeto Plataforma Trafaria. Para além disso, a EDA tem vindo a apoiar outros projetos no território, implementados em alguns casos por novas associações criadas para o propósito: Cozinha Comunitária das Terras da Costa de Caparica, Novos Decisores Ciências no Segundo Torrão e as associações Margem de Coragem e Cova do Mar.

As entidades financiadoras reconheceram o impacto social da Casa, continuam a apoiar os novos projetos quando não são as próprias a convidar as associações para a resolução de problemas. Este entendimento entre Estado e terceiro sector tem sido fundamental para que seja possível continuar a trabalhar no território e para que as associações fortaleçam a(s) sua(s) rede(s). Simultaneamente, um dos aspetos vitais para a EDA é garantir a sua autonomia política e financeira para que continue a ser usada pelos seus associados enquanto ferramenta para o exercício da cidadania. Este é um equilíbrio difícil sobretudo por questões de sustentabilidade pessoal, porém cada um, individualmente, continua motivado na sua vida a querer construir um presente diferente e é essa vontade que nos continua a unir. Cada vez somos mais cidadãos que se juntam para sonhar. E quando decidimos tornar o sonho em realidade...



WOCHEN KLAUSUR

WochenKlausur

wk@wochenklausur.at
www.wochenklausur.at



ABSTRACT

Since 1993 and on invitation from different art institutions, WochenKlausur develops concrete proposals aimed at small, but nevertheless effective improvements to socio- political deficiencies. Proceeding even further and invariably translating these proposals into action, artistic creativity is transformed into interventions into society.

Executing projects in a restricted time-frame - usually between three up to twelve weeks - the group has so far completed 41 projects, in collaboration with renowned institutions. Notable projects include the creation of a mobile medical care clinic for homeless people in Vienna, Secession 1993; founding an agency for hands-on learning projects in Japanese schools, Museum City Project in Fukuoka 2000; establishing a new artist in residence program Artistic Strategies in Psychiatry for the Van Abbemuseum in Eindhoven 2016.



The understanding of art has always changed - very slowly but in the final analysis however radical. Through centuries for example the subject of art was not connected to aesthetics. Then for further centuries art was legitimized only by its inherent aesthetic quality. The whole vocabulary of art history and art theory has been developed only to establish conceptual constructions for the aesthetic categorization. According to its different concepts and understandings also the purposes of art has been manifold, for pages and pages, the various functions could be listed: Art can define cultural identity or represent its commissioners, it can satisfy one's hunger for literacy and possession or transmit feelings. It can cause one's heart vibrations or it can serve as an object of financial speculation. And since some decades art can also be seen as an instrument to strengthen civil societies.

The Group

The artist group *WochenKlausur*, inspired by the art concepts such as from the Russian Constructivists, Joseph Beuys, Hans Haacke or the Artist Placement Group put itself in a tradition which postulates art dealing with reality, with political, social, environmental circumstances.

Since 1993 and on invitation from different art institutions, *WochenKlausur* develops concrete proposals aimed at small, but nevertheless effective improvements to socio- political deficiencies. Proceeding even further and invariably translating these proposals into action, artistic creativity is transformed into interventions into society.

The members of the core group as well the whole amount of about 80 artists who were involved in 40 projects so far have diverse artistic backgrounds like in visual arts, design, architecture, music. Additionally a wide range of governmental as well as non-governmental organizations, institutions and individuals from assorted fields such as politics, social work, media, ecology, economy, education and much more were included into the projects development. Above all the various communities who were addressed by the groups work were involved into the long-term projects processes.

PROJECT EXAMPLE:

Medical Care for Homeless People 1993, invited by Secession / Vienna (A)

With its first project *WochenKlausur* succeeded in making medical care available to homeless people and people without papers in Vienna. Since then a mobile clinic provides care to approximately 700 patients per month – free of charge and without any questions about insurance.

Upon receiving an invitation from the contemporary art gallery Vienna Secession, the group decided – instead of putting on an exhibition – to carry out a project improving the situation of homeless people. Back in those days the plaza in front of the exhibition building, was a highly frequented meeting place for the homeless.

Through talks with the concerned people and meetings with social organizations, *WochenKlausur* soon learned that the homeless had nearly no access to medical care due to highly bureaucratic hurdles. Thus the group aimed to set up a mobile clinic for providing basic medical treatment. The purchase of the needed van and its customizing into a doctor´s office was made possible by numerous small sponsors.

What proved to be even more difficult, however, was to mobilize funds for the doctor´s salaries. *WochenKlausur* saw the City of Vienna as the responsible source of long-term funding, but at first the city councilor did not agree to the project. Thus *WochenKlausur* resorted to a strategy, asking a correspondent for the German news magazine *Der Spiegel* to conduct an interview with the councilor and pretend that he was interested in reporting on the project.

Since the politician did not want to appear in the German press as the cause of a dedicated art project´s failure, she had no choice but to provide funding for the physicians who would staff the clinic. The article was never published but since then the van has every day been visiting one of the places in Vienna that are frequented by homeless people. The mobile medical clinic has become a permanent institution (Figure 1).





Figure 1 The Medical Van.

SOME MORE PROJECTS IN BRIEF:

Shelter for Drug-Dependent Women 1994, invited by Shedhalle Zurich (CH)

Through several strategic talks within small groups of decision makers from politics, the justice, the media, police, and specialists from the fields of medicine, prevention and therapy and concerned women themselves the financial support for opening a shelter for drug-dependent and homeless female sex worker was made possible.

Language Schools for Refugees in the Kosovo War 1999, invited by the Austrian Commission - La Biennale di Venezia, Venice (I)

In response to the effects of the Kosovo war and on the education of the young Kosovo- Albanian refugees, language schools were established for pupils in Macedonia's refugee camps. The cultural capital of the Venice Biennial was used to attract the attention of the art world, the media and sponsors.

Learning by doing in Japanese Schools 2000, Invited by Museum City Project, Fukuoka (J)

The group realized a project concerning education. In order to support the practical aspects of studying WochenKlausur established a Non-Profit Organization that offers a wide range of "Learning by doing" - Projects to Japanese schools.

Model for New Voting Systems 2002, invited by the Kulturhuset, Stockholm (S)

The project took place during the campaigning phase for the Swedish federal elections. WochenKlausur decided to organize parallel fictitious parliamentary elections with different possibilities of voting. There was the possibility of negative voting, which meant that a party could be voted out of parliament. The results were striking.

Material Exchange. A Network for Furnishing Social Institutions 2005, invited by Smart Museum & University of Chicago (USA)

A network was established between art institutions that have useable leftover materials, design schools that would be able to up-cycle the surplus material and social institutions that could use furniture or interior fittings to help people in need.

A Vacant House for Students 2010, invited by Culturgest, Porto (P)

The City of Porto is landlord of many historical but vacant houses. WochenKlausur could convince an official in charge for an agreement between the city and a group of students in need of affordable housing. One of the houses was made available to the students for seven years for free if they will in return refurbish and maintain the house. The goal was to implement a model for similar groups in need of low-cost living or working space (Figure 2).

Improving the Living Standards in Kivalina 2012, invited by Alaska Design Forum, Alaska (USA)

The inhabitants of Kivalina, a barrier island situated in the arctic circle in northwestern Alaska, live not only endangered by erosion caused by climate change but also without running water or any waste disposal. To ease their live WochenKlausur teamed up the residents with international experts. Since then and together in several teams they work on implementing solutions for everyday problems.





Figure 2 Vacant House For Students (Porto).

Artistic Strategies in Psychiatry 2016, invited by Van Abbemuseum, Eindhoven (NL)

As final stage of the participation in the exhibition Museum of Arte Util at Van Abbemuseum WochenKlausur designed and initiated the artist in residence programme "Artistic Strategies in Psychiatry": <https://vanabbemuseum.nl/en/research/artist-in-residence-programme/artistic-strategies-in- psychiatry/>.





**AUTORES
SELECCIONADOS**

**SELECTED
AUTHORS**



TEACH ME TO SEE MYSELF IN YOUR HISTORIC UNIFORM

Andréa Karla da Cunha
consultoriaemestilo@gmail.com

Faculdade de Artes Visuais
da Universidade Federal de Goiás

ABSTRACT

A military uniform is a kind of compulsory clothing. The general rules about the Brazilian military uniforms are strict. The uses, functions and symbolic meanings related to the Brazilian Army historic uniforms have bonds with the personal appearance and the established rules. However, the Independence Dragons' historic uniform usually disconnects those bonds. Personal experiences regarding the use of uniforms, especially school uniforms, have a lot to do with the un-friendly relationships we have with this kind of clothing. Uniforms camouflage differences, so the population misperceives those bonds and disconnections due to the lack of knowledge on their mechanisms. This may lead to the invisibility of the citizen, too. The visual education could be a way to teach citizens how to overcome this misperception and learn to identify themselves with the clothing in order to be able to understand the feeling of belonging and participate more actively in the social, political and cultural scenarios to demand for changes and social rights.

Keywords:

Visual Culture

Military uniforms

Independence Dragons

In order to provide a proper personal identification, cavalry regiments tend to concentrate the badges and other distinguishing emblems – diacritical elements (Almeida, 2002) – on the helmets and jackets of their uniforms. These elements contain different colors, formats, textures, details and materials that refer to each category or level in a military institution. The Dragon's helmet – Figure 1 and Figure 3 – and the white jacket – Figure 2 – are the most symbolic and well-known pieces of the Independence Dragons' historic uniform.

The Independence Dragons' historic uniform is usually associated with the image created by the Pedro Américo's painting "Independence or Death!" (Oliveira and Mattos, 1999): the garb is white, the helmet is gold – with a dragon on its top, a long black mane on its back and red plumes on the left –, and the boots are long and black with spurs – Figure 3. According to Hernández (2011), this association happens because we tend to see things in a mirror, according to the eye forged by our cultural and biographical backgrounds.

Figure 1 Inside out. (Andréa Karla da Cunha, 2013).





Figure 2 Buttons and clips. (Andréa Karla da Cunha, 2013).



Figure 3 A Dragon's helmet. (Andréa Karla da Cunha, 2013).

The helmet in Figure 1, however, helps us to see from a different perspective. It shows the inside part of one out of many helmets of the Independence Dragons or the First Guard Cavalry Regiment – 1RCG. We can observe that there are some traces of adaptations, previous uses, and the presence of some items that are not allowed by the Army Uniforms Regulation – RUE. Soldiers have added different sizes and shapes of sponges and some rubber bands to protect their heads because the helmet is made of plastic and it gets hot in the sun, and to provide the right size for the head of each user in order to prevent the helmet from falling during the work journey.



These hidden articles can point at specific subversive characteristics that are different from the stated rules on other Army uniforms and at how much we are not aware of the influence that images have in what we see and in how we see. Jennifer Craik (2003) says that these features are the public and private dimensions in uniforms and she relates them to the ways effective uses of uniforms can create, change and break established norms. The general rules about military uniforms are strict, but if the Independence Dragons want to continue wearing their apparel and keep it alive in contemporary times, they need to find creative ways to be subversive.

Uniforms: Concepts, Rules and Standards

A uniform is a kind of clothing that has pre-defined uses and functions – pragmatic functions – (Almeida, 2002). People wear uniforms for specific reasons: identification, adaptation to a certain environment or temperature, protection, mobility, appearance, cleanliness, neatness, etc. Uniforms are mandatory clothes and they are subject to more or less strict rules, according to the group who will wear them. The strict rules establish punishment for non-appropriate uses and deviant behavior. The Brazilian Army uniforms, for example, are subject to the rules stated in the RUE, and the article 162 of the Brazilian Military Penal Code considers its misuse as a crime.

A military uniform can provide its users with discipline, respect and commitment as well as professional identification and the feeling of belonging. Bodies in uniforms are usually subject to a unique and identical interpretation. The value granted to an appropriate individual and collective military image can suggest that there is a regime of a Military Visual Culture – symbolic function – (Almeida, 2002). When someone wears an Army uniform, other people can identify this person as a member of a group who wears the same uniform, and it is often possible to know this person's position and in which Force – Army, Navy or Aeronautics – the serviceman works by means of the characteristics, colors and the diacritical and visual elements that uniform has.

Although the symbolic functions are present in the Independence Dragons' historic uniform, the proper identification demands more knowledge and information from who sees it because the Dragons wear colors or elements that are not common in other contemporary Brazilian Army garbs.

The RUE establishes the rules about male, female and special uniforms, uniforms that students wear at military schools and the historic uniforms. It divides each of these categories into subcategories, numbers different kinds of pieces for each one and teaches how to compose them in many different ways, according to their specific uses. The Army published the last version of the RUE in October 2016 and it is available online. In order to set more accessible and clearer rules for men and women on how to wear their uniforms and authorized badges and compose them in the possible versions properly, the Regulation provides images, details and an app.

There are eighteen historic uniforms in the RUE currently. We can define a historical uniform as the garb that soldiers from a certain regiment wore at a specific time in the past and, because of the historic or cultural value associated with the image of the clothing, and in order to bring some kind of tradition back, this garb becomes part of the present army wardrobe. The production of historic uniforms takes into consideration the preservation of the visual elements of the original uniform that inspired them. Historic uniforms have specific uses and the soldiers wear them in certain places.

The Independence Dragons' historic uniform, whose designed is attributed to Jean Debret, is one of these historic uniforms. Gustavo Barroso, a Brazilian politician, proposed its contemporary use by the Brazilian Army (Aquino-Filho, 2006) as a way to rescue the Brazilian and the 1RCG traditions. The Portuguese Royal Family arrived in Brazil in March 1808, and the government created the First Guard Cavalry Regiment as its official cavalry body and called it First Army Cavalry Regiment. The Dragons were responsible for the guard of the Court and the public buildings. Today, the 1RCG is located in Brasília/DF.



BONDS AND DISCONNECTIONS IN UNIFORMS

The symbolic functions in uniforms refer to the military visual culture or the senses and meanings they produce and communicate as a tool for institutional standardization. The military uniform is one of the bonds that connects its users to their group, the military institution and the nation. The Brazilian Army considers its uniforms as the soldier's second skin. When a soldier wears his uniform, he or she is responsible for representing the Brazilian nation.

When Brazilian Army soldiers wear their working clothes, they need to follow not only the norms that the RUE establishes on how to wear the uniform properly – descriptions, technical instructions, component pieces, materials, usages, possessions, changes, distribution and production –, but also the rules on how to keep the good personal appearance during different kinds of missions. These uniforms are working tools, so the RUE prescribes the norms and demands extreme care from militaries in order to keep the institutional bonds and patterns alive.

Despite the importance of the symbolic functions of the Army uniforms, the Independence Dragons' uniform has some disconnections. The first disconnection refers to the public and collective characteristics of this uniform: male and female Dragons share it. The Dragons borrow the historic uniform every day in order to realize their institutional functions and they give it back at the end of the day. The Army is its original owner and it has the responsibility for distributing, maintaining, washing and repairing it. Soldiers from different posts, genders and bodies need to keep a good appearance in a collective uniform and the adaptation of the uniform is necessary – Figure 1 and Figure 2.

The relative invisibility of this uniform is the second disconnection. The white uniform is a kind of a camo uniform in the white scenery of public buildings in Brasília. The population cannot access most of these bonds and disconnections due to the lack of knowledge about their origin and roles and there is no proper information about the vestment, and it is usually misunderstood or criticized. The uniform starts to make no sense because the population cannot see it properly or relate its image to their own images. When a historic uniform is invisible, the citizen seems to be, too.

Teaching and Learning to See

Social practices determine the existence and destiny of rules. The rules on a military uniform have a close relationship with the needs, demands and challenges that come with its effective use. The norms on Brazilian historic uniforms, for example, were an Annex to the RUE until its inclusion as a Chapter by the current and updated Regulation. Historic uniforms are a special and specific category of garbs and they follow both general rules on the Brazilian Army uniforms and their proper rules that are different and more permissive.

The images in Figures 1 and 2 show some changes that soldiers have made in a Dragons' shared helmet and jacket in order to wear them appropriately. When the Independence Dragons wear their collective uniform, they receive the signals of previous uses and bodies that imprint each piece of the garb, and they add their own traces to it.



This interchangeable process of bodies wearing uniforms and uniforms wearing bodies gives the uniform new perspectives, establishes new meanings, uses and functions, disconnects bonds, and breaks and subverts strict rules and visual regimes. The visualities the Independence Dragons' historic uniform take on every day are as temporary as knowledge, they are subject to different moments and circumstances of articulation, and they are as ethereal as the time and as fragile as the senses in various dialogs (Martins, 2012).

The naturalized and contextualized ideas, values and images that make sense to us depend on the visual order to which we belong – our personal, social and cultural realities, regimes of truth or tacit vision –, the rules or the filters that influences and transforms how we see and what we see. The images in Figure 1 and Figure 2 show the need for suspecting the supposed neutrality of images and for proposing a critical thinking on the instituted ways of how we should see and who can see, because seeing “is – must be – an active and creative process” (Martins and Tourinho, 2011). It can also be an opportunity to open new spaces for learning, teaching and establishing an arena for a transdisciplinary dialog supported by the Visual Culture Studies.

The promotion of a dialogic education of the eye can create opportunities for an active and conscious involvement of the citizens in the processes of seeing. By understanding that bonds and disconnections are part of our imagery and that seeing what is not present in an image can be more complex than what is, the population can learn, question, participate more actively in the social, political and cultural scenarios and make demands and choices consciously.

The Brazilian Army has been trying to communicate about its uniforms through a more dynamic an open website, but many people still do not have access to Internet in Brazil, so schools and the academy are the places that should provide with this kind of information to make the uniform and citizens more visible and conscious. Drawing an analogy between Pedro Américo's words about how he produced the painting “Independence or Death!” (Oliveira, 1999), sixty-six years after the Brazilian independence, conscious citizens should relate to an art that inspires rather than one that enslaves.

IN CONCLUSION

The first experiences we have with the use of uniforms happen at school. Our personal relationships with our first uniforms are responsible for what kind of feelings we establish with this kind of clothing. Because uniforms camouflage differences, it can be difficult to think and discuss about them, so they become invisible and we tend to keep them like that.

Military uniforms are a coercive kind of clothing. They are subject to specific and strict rules about possessions and use, and the maintenance of the clothing and good personal appearance are required. The Independence Dragons' historic uniform, however, follows a specific code. The elegant uniform inherited from the Imperial Period, whose drawing is attributed to Jean Baptiste Debret, is a collective clothing. All the pieces that form the uniform belong to the Brazilian Army and they are shared by men and women.

The Army Uniforms Regulation determines a pattern for clothes sizes and shoe numbers. However, many pieces of the Independence Dragons' uniform have to be adapted before use because the bodies of the soldiers are different, and they become different as time passes by, and due to the physical training and other reasons like ageing and pregnancy, for example. Therefore, these characteristics can bring an authorized subversion to the general rules that becomes a new norm because law is born from a repeated social practice. The helmet and the jacket are the most important visual pieces of the Independence Dragons' historic uniform and they are the ones who suffer the biggest subversions: the soldiers need to adapt this clothing in order to make it alive.



The objective of the Visual Culture Studies is to help to overcome the misconception related to the invisibility of the Brazilian Army uniforms. Through an inclusive visual education provided by schools and the academy, it will be possible to create an environment for all the citizens to become visible and to learn to see themselves in their country's uniforms. The Brazilian Army uniforms represent the Nation. The Independence Dragons' historic uniform represent the Country's history and the efforts that the citizens have made throughout the time to bring it back as an alive memory.

Almeida, A. (2002). *A indumentária nas associações armadas: o uniforme da guarda nacional*. V.1, n.1. Florianópolis: ModaPalavra.

Filho, A., Tomaz, A. (2006). *Dragões da Independência: Tradição e História*. EGGCF Brasília: Gráfica do Exército.

Craik, J. (2003). *A Política Cultural do Uniforme*. Fashion Theory, V. 2, n. 2, pp. 5 – 25.

Código Penal Brasileiro. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del1001Compilado.htm. (accessed 15.04.2017).

Hernández, F. (2011). A Cultura Visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In R. Martins, I. Tourinho (Eds.), *Educação da cultura visual: conceitos e contextos* (pp. 31– 49). Santa Maria: Ed. UFSM.

Independence or Death!. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Independence_of_Brazil_1888.jpg. (accessed 15.04.2017).

Martins, A. (2012). Arena Aberta de Combates, Também Alcinhada de Cultura Visual...: Anotações para uma aula de metodologia de pesquisa. In R. Martins, I. Tourinho (Eds.), *Culturas das imagens: desafios para a arte e para a educação* (pp. 207 – 229). Santa Maria: Ed. UFSM.

Martins, R., Tourinho, I. (2011). Circunstâncias e Ingerências da Cultura Visual. In R. Martins, I. Tourinho (Eds.), *Educação da cultura visual: conceitos e contextos* (pp.51 – 68). Santa Maria: Ed. da UFSM.

Oliveira, C., Mattos, C. (1999). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Primeiro Regimento de Cavalaria de Guardas - 1RCG. <http://www.1rcg.eb.mil.br/>. (accessed 15.04.2017).

Regulamento de Uniformes do Exército – RUE. <http://pt.calameo.com/read/00123820631730600fea9>. (accessed 15.04.2017).



PRACTICING CITIZENRY THROUGH PLACE-MAKING:

**A Pedagogical Account of Friendship
for Artistic Collaboration**

Renata Cernadas Gaspar
contact@renatagaspar.com

Department of Drama, Theatre and
Performance, University of Roehampton,
London, UK

ABSTRACT

This investigation addresses the role of friendship in artistic practices of 'place-making'. Specifically, the potential of friendship as both catalyst and means to create artwork that aims to contribute to counter-hegemonic notions of citizenship and cultural practices. The concept of place-making that I advance here conveys an anti-essentialist spatial understanding, where place is seen as both input and output of mutable social, cultural, and material relations (Massey, 2005; Cresswell, 2015; Urry, 2007). Such anti-static and practice-oriented conception of space, seeks to uphold place-making's concerns with issues of democratic and critical citizenship analysed here through a particular instance of collaborative art-making. The exercise of overlapping collaborative artistic practice with strategies for societal transformation asks, I propose, for an inclusive kind of inter-personal relationship that can act as bridge between art-making and participation in civil society. As such, my exploration of artistic collaboration focuses on a relational model that involves friendship. My suggestion is that relations of friendship productively mobilise sites of artistic production, connecting them to wider sites of everyday democratic participation. By sustaining an explicit link between learning with others and participation in the public sphere, relations of friendship highlight the processes by which art-practice can have a direct bearing on public space and society in general. Based on friendship's main characteristics and their connection with ideas of democratic participation (Friedman, 1993; Nixon, 2015), together with perspectives on artistic collaboration (MacDonald, 2012) and feminist pedagogy (Crabtree et al., 2009), I illustrate this investigation by referring to an example of my own collaborative work – *Interludes – a ride in 4.5 parts* (2014) – in order to stimulate a critical discussion about friendship's role in artistic collaboration as potential strategy towards a pluralistic practice of citizenry.

Keywords:

Place-making
Artistic collaboration
Friendship
Feminist pedagogy
Citizenship

Predicated on a relational and mobile conception of place, this research aims to identify some of the ways in which place-making's approach to artistic collaboration can directly contribute to the production of counter-hegemonic spatial relations. The notion of place-making that I want to put forward postulates that places are built by endlessly shifting social, cultural, economic, political, and material processes, as opposed to essentialist and positivist-inspired ideologies that consider the identity of places to be firmly stable, rooted, and 'authentic' (Massey, 2005; Cresswell, 2015; Urry, 2007). In this way, the artistic practice of place-making addressed here is concerned with the making of places from which to articulate a pluri-vocal sense of being in the world.

I propose analysing collaboration as a place of connections, as a place in connection with other places. Specifically, to look at artistic collaboration as a continuously changing set of artistic and socio-political relations – a fluid territory where cultural and political practices overlap. Similarly, theatre maker and scholar Claire MacDonald affirms that 'Within the context of creative practice, collaboration is both a transformative method for making art and a space of inter-connection between art and society' (2012: 149). These connections, between artistic and socio-political practices are, I contend, the primary concern of pedagogically responsible forms of artistic collaboration.

In positioning critical pedagogy in relation to collaborative art-making, I want to assert pedagogy's crucial function as a nexus where theory and practice productively meet, and epistemological and ethical principles are clearly manifested. Through processes of self-reflexive questioning and dialogical exchange, pedagogy (and by pedagogy I mean the politics of knowledge formation involved in any form of education or educational context) becomes a suggestive conceptual and practical tool with which to co-produce the joint space of art-making and democratic participation. Cultural critic and pedagogy theorist Henry Giroux speaks of the significance of education (both formal and informal) and pedagogy 'as a crucial cultural, political, and moral practice for connecting politics, power, and social agency to the broader formative processes of democratic public life' (2000: 11). Place-making, as advocated here, is a practice that seeks to generate a pluralistic spatiality by exploring alternative approaches to patriarchal ways of knowing. Practical, empirical, informal, and embodied forms of knowledge are all decisive for place-making's invested interest in collaborative art-making as tool to counteract hegemonic socio-cultural relations.

Feminist pedagogy, like critical pedagogy, is concerned with issues of power, consciousness-raising, and social transformation; it primarily deals however with a gender-based analysis of how these questions are further complicated (and transformed) by the multiplicity of identities and forms of oppression (Crabtree et al., 2009). In my view, such vigilant attitude is crucial for collaborative place-making's intention to explore and question the processes by which assumptions about, and practices of, citizenry are created and maintained. A feminist perspective on epistemologies for collaborative practices – or collaborative epistemologies – invigorates the awareness that 'Transformations in citizenship and those in gender are mutually relevant in a variety of ways [...] Citizenship is one of many sets of social practices in which differentiation by gender is ancient and stubbornly persistent' (Friedman, 2005: 4). Concurrently, models of citizenship both produce and result from individual moral values; and issues of political membership, agency, and belonging are exercised, foremost, in the immediacy of everyday social relations. For this reason, this investigation proposes analysing the role of friendship in artistic collaboration as a direct contribution to a pluralistic practice of citizenship.

COLLABORATIVE PLACE-MAKING:

Practicing Friendship Through Artistic Collaboration

Through relations of friendship, collaborative place-making enhances its spatial mobility across diverse sites of cultural production (between the public and private spheres of live, institutional and non-institutional forms of knowledge); thus following Arendt's view that:

Our everyday friendships provide a vital link to the world which is part of us and of which we are a part. To lose that link is to lose the common ground between us – and to lose that common ground is to lose our potential for collective action.

(Nixon, 2015: 189).



Therefore, I propose a feminist-inspired reading of friendship, as it is found in the writings of philosopher Marilyn Friedman (1993) on friendship and moral theory, in conjunction with those of Jon Nixon (2015) on the politics of friendship – based on the life and work of Hannah Arendt, as well as on her correspondence with her friends – which can serve a pedagogically-driven notion of artistic collaboration. I start by addressing the characteristics of friendship, which in John von Heyking & Richard Avramenko's (2008) account of Western political philosophy, presuppose that all aspects of each person/friend – her rational, moral, and spiritual components – not only shape the relation at stake but, for this same reason, have a bearing on the individual's sense of belonging in civil and political society. As such, individual civic and political participation is deeply informed by relations of friendship; and, it is 'the persistence of the connection between personal friendships and the political society they sustain and that in turn sustains and protects them' (Heyking and Avramenko, 2008) which, attests to the relevance of my analysis of the role of friendship in artistic collaboration.

Friendship is largely conceived as a voluntary relationship that has mutuality and equality as pillars around which the uniqueness of each individual is actively negotiated through affection and interest in the other's perspectives (Nixon, 2015; Friedman, 1993; Gandhi, 2006; Badhwar, 1987). Importantly, this commitment to a person is distinct, although potentially complementary, to the commitment to general moral values and guidelines (Friedman, 1993). Despite moral principles critically conducting most of one's daily life decisions and actions, the commitment to a person takes, in Friedman's words:

as its primary focus the unique concatenation of wants, desires, identity, history, and so on of a particular person. It is specific to that person and is not generalizable to others. It acknowledges the uniqueness of the friend and can be said to honor or celebrate that uniqueness

(1993: 190-191).

Such understanding is, I argue, particularly significant for a feminist perspective on friendship's role in artistic collaboration because it emphasises the idiosyncrasy of its epistemological approach to knowledge production. I want to note that most Western theories of friendship are based on the binary sameness/difference, which circles around notions of brotherhood and fraternity, and their implications for theories of political belonging (Haddad, 2015).

Such perspectives entail potential challenges to the idea of friendship as an anti-hegemonic approach to artistic collaboration; thus it is crucial for my purpose here to highlight the counter-hegemonic value of uniqueness beyond the dichotomy of same/other. Hence, in Samir Haddad's examination of Jacques Derrida's (2005) politics of friendship, it is suggested that such traditional dualistic theoretical positions 'operate to reinforce the exclusion of women, and thus dramatically reduce the emancipatory potential of these theories' (2015: 68). And despite Derrida's (2005) intention to develop a notion of friendship and democratic belonging that is dissociated from the hegemonic figure of the fraternal, he does not however, according to Haddad (2015), provide such a model. On the other hand, Friedman's (1993) view on the function assumed by the idea of uniqueness (across sexual difference) in friendship significantly underlines the question of each friend's particular knowledge, experience, ability, and motivation becoming 'equally' crucial to determine the ways in which the practice of artistic collaboration among friends is carried out.

Adopting friendship as the relational material upon which artistic collaboration takes place requires, then, addressing each other's distinct moral values and principles, which raises in turn, the politically-charged question of plurality. Moreover, since each unique individual stimulates an equally distinct relation of friendship, the importance of having a particular friend as the focus of a relation of artistic collaboration (instead of having a friend purely as means to create artistic work) suggests that the other's own goals and interests become tangible alternative sources for exploring and experiencing collaborative place-making, as I now try to illustrate.



Interludes - A ride in 4.5 parts (2014) is a video installation created for two TV monitors by my artist friend För Künkel and myself (Figure 1). The video piece (25 min.) explores narrative possibilities between two TV's by conveying a dialogue between them. Together, both TVs depict places in four main locations – the ride starts in rural Gerês (Portugal, 2011), then moves to the Funkhaus, the former GDR radio building on the outskirts of Berlin (Germany, 2012), after to the touristic sea coast town of Omiš (Croatia, 2013), and finally to the housing complex of High Deck Siedlung in Berlin (Germany, 2014). Each place offers a particular story of mobility, introduced as a dialogue between two fictional characters and their accounts of migration and commuting, both urban and rural. Importantly, this piece was born of the motivation to foster our friendship by engaging in a different kind of communication – a creative and artistic expression of our extensive conversations about place, belonging, travel, identity, site-specific work, and so on.

We started by looking at footage that we had individually recorded over the past recent years. Video recordings that had been captured without a pre-determined goal, or without anticipating any possible future usage. Except for the last location in Berlin (where we both travelled to and intentionally filmed), all the other recordings were waiting for a purpose, a reason to be re-discovered. The long sessions of watching a whole array of video clips from different times and places were accompanied by detailed accounts of the contexts in which they had been recorded.

Figure 1: Interludes - a ride in 4.5 parts, installation view, Roehampton University, London (Gaspar and Künkel, 2014).

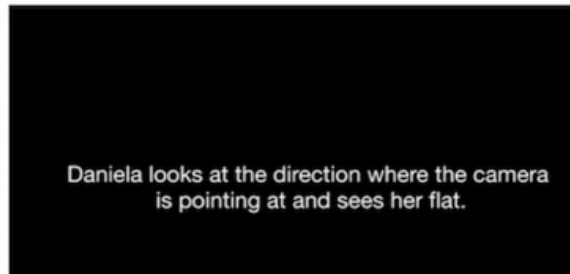
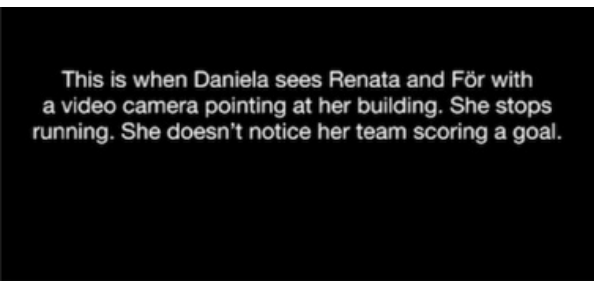


In this informal, spontaneous, and intuitive way of exchanging experiences and ideas, not only did we learn a lot more about each other's lives but, crucially, we understood how to devise a methodology for selecting and composing the audio-visual material. Our intention was to develop a way of working together that would reflect the movements of our collaborative journey, and chart our commitment to a feminist epistemology. Such approach resonates with MacDonald's considerations about the significance of the historic relation between feminism and collaborative performances:

For women, performance collaboration, and in some ways the performance of collaboration, provided a space in which to investigate the possibilities outside the hegemonic relationships produced and reproduced in patriarchy [including] the repetitive hierarchies produced in almost all work situations [...] Feminism implies community. It is built through dialogue and has explored how dialogue and self-reflection might create new kinds of subjects (2012: 164; original emphasis).

In our case, the distinct experiences in each one of the places depicted (altered in the course of the dialogic processes of remembering and communicating them to one another) are the referential elements of our epistemology. By acknowledging our presence with a video camera in each location – which is what conceptually triggers every dialogue throughout the piece – we place ourselves in the 'then' and 'there' of our personal experiences and, concurrently, in relation to those of the friend. Moreover, in positioning ourselves in loco we account for the ways in which our actions are manifested (Figure 2).

Figure 2: Interludes – a ride in 4.5 parts, video stills (Gaspar and Künkel, 2014).



In the course of creating this piece our friendship became the locus of spatial interconnections, a socio-cultural gathering of different places. Attempting to articulate our particular interests in spatial relations and ways of addressing them (based on our personal life experiences in various places in several countries, and our different educational backgrounds and artistic practices), meant supporting the growth of our friendship by critically and creatively engaging with each other's distinct perspectives. In this way, the relational and explorative process through which methodologies are devised and applied openly follows the intertwined connection between friendship and the creative validation of the relationship. Similarly, for MacDonald (2010), friendship importantly contributes to engender alternative approaches to art-making: 'the way in which artistic connection interconnection and friendship works provides a model for an alternate way of generating material and stories and of passing things on' (2010: 5). As such, collaborative art practice becomes, I suggest, an epistemological translation of a particular relation of friendship.

With the personal relationship of friendship ascertaining the critical and creative transformation of dialogues into artistic outputs, and vice-versa, collaborative place-making fosters the development and reflective analysis of friendship's potential for both personal and artistic transformation.

I will now briefly report on two fundamental ways in which friendship can effectively bring across such transformative potential. Specifically, the opportunity for moral growth – put forward by Friedman (1993) – and the intersubjective link between private and public that, following Nixon (2015), friendship provides.

Practicing Friendship and Practicing Critical Citizenship

In starting by addressing the issue of moral growth, it is my intention to underline the importance of mutual trust between friends, which is at the core of the motivation for adopting friendship as basis for artistic collaboration. Motivation based on shared trust however, carries no less politically-charged outcomes than any other professionally-inspired decision; on the contrary, the moral growth that trust inspires, and here at stake:

is the profound sort that occurs when we learn to grasp our experiences in a new light or in radically different terms. It is the kind that involves a shift in moral paradigms, in the basic values, rules, or principles which shape moral thought and behavior'

(Friedman, 1993: 196).

Through mutual trust, friendship affords an accessible range of 'new standpoints from which we can explore the significance and worth of moral values and standards' (Friedman, 1993: 197). In this way, then, friendship directly contributes to widen one's scope of experiential resources, which serve as ground for the exercise of assessing and updating one's moral parameters. Moreover, the accessibility to experiences beyond our own that friendship sustains through mutuality also promotes, according to Friedman, 'vicarious participation in the very experience of moral alternatives' (1993: 199). Hence, underlying one's very process of moral interpretation and assessment, which friendship stimulates, there is the latent possibility of adopting alternative, potentially divergent values.

Such potential for moral transfusion allows for a deeper articulation of one's moral guidelines, and fosters one's moral growth and transformation – processes which hold crucial implications for practices of citizenry.

Friendship encourages the negotiation of different standpoints through the activity of sharing stories; based on mutual trust, the dialogue that friends engage in is full of details and specificity (Friedman, 1993). Such process of extensive disclosure favours yet another transformative potential. Specifically, this possibility for transformation lies in the intersubjective space that friendship stimulates, and which triggers the fundamental power that is inherent to relationality (Nixon, 2015). The democratic potential that such power holds is, for Arendt, directly linked with the exercise of thinking – including both the inner dialogical component of solitary thinking and the outer practice of dialogue; according to her understanding, 'Friendship is a space within which we mediate and negotiate these different modes of thinking: a space within which people can be both self-reflective and reflectively expansive' (Nixon, 2015: 163).



In this way, the conversational movement between the dialogue with oneself and with the friend is, following Arendt, the crucial connection between the private and the public (Nixon, 2015). Dialogue appears as a fundamental process for animating friendship's dialogical properties, specifically the critical link between self, other, and the world. Hence, as Nixon states: 'Our friendships provide a private space within which to explore the plurality inherent in the friendship itself and from which to re-enter the public space of plurality. They connect us to the world, while enabling us to cope with its complexity' (2015: 188). The mobility between private and public spheres of life, which friendship sustains is key for an artistic practice of counter-hegemonic spatial relations; it displaces rigid borders between formal and informal sites of learning and, in doing so, it fosters the potential for both individual and collective change.

By merging a critical and artistic practice with relations of friendship, works like *Interludes* – a ride in 4.5 parts can allude to art-making's pedagogical potential, specifically to the processes by which art-making can have a transformative bearing on practices of citizenry.

- Badhwar, N.** (1987). Friends as Ends. In *Themselves. Philosophy and Phenomenological Research*, 48 (1), 1-23.
- Crabtree, R., Sapp, D. & Licona, A.** (2009). Introduction: The Passion and the Praxis of Feminist Pedagogy. In R. Crabtree, D. Sapp, &, A. Licona (Eds.), *Feminist Pedagogy: Looking Back to Move Forward*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Cresswell, T.**, 2015. *Place: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Derrida, J.** (2005). *Politics of Friendship*. London: Verso.
- Friedman, M.** (2005). Introduction. In M. Friedman (Ed.), *Women and Citizenship*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Friedman, M.** (1993). *What are friends for?: feminist perspectives on personal relationships and moral theory*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gandhi, L.** (2006). *Affective Communities: Anticolonial Thought, Fin-de-Siècle Radicalism, and the Politics of Friendship*. Durham: Duke University Press.
- Giroux, H.A.** (2000). *Impure Acts: The Practical Politics of Cultural Studies*. New York: Routledge.
- Haddad, S.** (2015). Friendship. In C. Colebrook, (Ed.) *Jacques Derrida: Key Concepts*. London: Routledge.
- Heyking, J. von & Avramenko, R.** (Eds.) (2008). *Friendship & Politics: Essays in Political Thought, Notre Dame*. Indiana: University of Notre Dame Press.
- MacDonald, C.** (2010). Back and Forth. Academia. http://www.academia.edu/9778693/Back_and_Forth (accessed 17.09.2016).
- MacDonald, C.** (2012). All Together Now: Performance and Collaboration. In D. Heddon, & J. Klein, (Eds.) *Histories and Practices of Live Art*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Massey, D.** (2005). *For Space*. London: Sage Publications.
- Nixon, J.** (2015). *Hannah Arendt and the Politics of Friendship*. London: Bloomsbury Publishing.
- Urry, J.** (2007). *Mobilities. Polity*. UK: Cambridge.



**SO(E)WING
CITIZENSHIP**
**Through a Socially Engaged
Transmedia Practice**

Case Studies With Portuguese Communities.

António Gorgel Pinto
gorgelpinto@gmail.com

CIAUD / FAUL

ABSTRACT

This communication results from both a transdisciplinary research and a socially engaged transmedia practice. It is a theoretical and experimental study around three case studies - Netskola and Kowork projects, which were developed in two disadvantaged neighbourhoods of the city of Amadora, and Creative Practices Around Cork Labour Activity, which is being developed in a semi-rural village on the outskirts of the city of Évora. The interventions are characterised by a collaborative and co-creative process that is present in all the project phases: the interaction with local entities, the collaboration with other artists and designers, as well as the promotion of a participatory context with groups of local people. Equally relevant is the production of audiovisual symbolic footage resulting from the engagement with all the stakeholders in the initiatives and the context in which everything unfolds. In this context, the essay relies on some key concepts that inform this visual arts research, namely the notion of transdisciplinarity, the hypothesis of a social axis between the arts and the Creativity Emancipation Atlas concept. This logic of social intervention and the subsequent communities' engagement as reproduced through audiovisual media, is a transdisciplinary model which aims, firstly, at the development of citizenship, and secondly to demonstrate that the arts have potential to be useful and symbolic at the same time.

Keywords:

Social Art
Social Design
Transmedia Practice
Audiovisual Communication

The research focuses on the theme of citizenship. The main objective is the definition of a hybrid visual artistic practice that uses socially engaged art, social design, as well as other disciplines according to the social intent initially traced. It is a transdisciplinary and transmedia project that has been tried out in localities on the outskirts of the cities of Lisbon and Évora.

Thus, the communication begins by detailing each one of the interventions, followed by an analysis of the developed practice, namely through the deepening of the transmedia and transdisciplinarity concepts, as well as the hypothesis of a social axis for the various art forms characterization. At the same time, the way in which each project is communicated through an audiovisual archive is described. In this context, the concept of the Creativity Emancipation Atlas is presented, which represents the way in which the social events are reproduced and signified.

CASE STUDIES WITH PORTUGUESE COMMUNITIES

The research has as its main objective the definition of an hybrid artistic practice oriented to a certain social problematic. The driving force that defines the artistic expression content is, in the foreground, a specific social objective, and, consequently, the selection of media for the desired effect. It is a form of expression and activism aiming the society development and innovation, which is developed in a transdisciplinary way, namely through the influence of various art fields, such as the visual arts, social design and communication design, as well as other areas of knowledge, such as anthropology and pedagogy.

In this context, a series of interventions are underway in different disadvantaged areas of the Portuguese territory, which represent the three case studies. Together with the theoretical research, the first interventions began in 2013 in the city of Amadora, on the outskirts of Lisbon, namely in the neighborhoods of Bairro da Estrada Militar do Alto da Damaia and Bairro do Alto da Cova da Moura.

The most recent action began in 2014, in the village of Azaruja, belonging to the municipality of Évora. A common characteristic concerning the three projects is that they are participatory, both in terms of the different collaborations between those responsible for the initiatives and the way in which their communities participated in the various events.

Another particular issue of the present research, which represents a branch that the author develops independently from the collaboration platforms created in the three artistic projects of social innovation, is their audiovisual communication. This is a way of communicating the interventions carried out in each one of the sites, which results from a video archive produced in the course of each project sessions. From this archive, some excerpts of video are selected, as well as the most significant frames, which are combined in the form of an atlas of images.

This way of communicating the dynamics of social innovation, entitled the Creativity Emancipation Atlas, aims to: recognize and honour the citizens who live in these disadvantaged places; confront the remaining urban community about the common interest in developing such spaces, as well as governmental entities because of their responsibility in dealing with problems such as social and cultural inclusion; and finally, questioning the visual arts and the arts in general about their vocation to alert to this and other social issues.

Amadora Neighborhoods

The Amadora neighborhoods are mostly inhabited by families from the Portuguese former colonies on the African continent, such as Cape Verde, São Tomé and Príncipe, Angola, Mozambique and Guinea Bissau. Although there are innumerable positive multiculture manifestations originating from these countries, as well as good examples of integration in Portuguese culture, the territory is characterized by clandestine construction, illicit businesses and, consequently, by police violence.

The project developed in Bairro da Estrada Militar do Alto da Damaia, titled Netskola, was from the author's initiative, who established a partnership with the Social Solidarity Association Pressley Ridge, responsible for a social shop operating within the neighborhood.



Taking into account the characteristics of the place and the people who attend it, two workshops have been set up, the first dedicated to the adult population in the field of information and communication technologies, and the following for young people about analogue and digital photography (Figure 1).

The second initiative, which took place in Bairro do Alto da Cova da Moura, called Kowork, was promoted by the Cultural Association Moinho da Juventude - Office of Professional Insertion (GIP). It was through this local association, recognized locally and abroad by its social and cultural dynamics within the neighbourhood, that was established an action platform, from which the project was developed. In this context, the mentioned organisms contacted and added to their professional support initiative the Faculty of Architecture of the University of Lisbon and the research group GESTUAL. In practice, this collaborative body was interpreted by four designers and PhD researchers (including the author), who together with the GIP technicians stimulated a co-design training, whose objective was to transmit professional skills in the field of design, specifically in the field of wood technologies (Figure 2).

Figure 1 (Top) ICT sessions at Netskola. Video frame (Gorgel Pinto, 2015);
Figure 2 Co-design sessions at Kowork. Video frame (Gorgel Pinto, 2015).



Alentejo Village of Azaruja

The most recent project, entitled Co-creative Practices around the Production of Cork, was developed from the previous work of the author Paula Reaes Pinto, whose main focus has been the development of an artistic practice based on the relationship between labour activities and the natural resources of certain Portuguese localities. In this context, a collaboration was started between the artist, who identified the intervention site as being the locality of Azaruja, and two other authors, the Turkish designer Solen Kipoz and the visual artist / designer António Gorgel Pinto.

Azaruja, also known as the parish of S. Bento do Mato, is a region located in Alentejo and belonging to the Évora district. Its foundation, in the second half of the 18th century, is associated with the establishment of cork factories created by companies from Catalonia and Great Britain, which have made the region the main cork centre of the Alentejo. Later, in the 60s of the twentieth century, with the cork sector crisis and emigration, Azaruja lost a significant part of its population and importance in the cork industry. Currently, the region continues to be one of the places where part of the best cork produced in Portugal comes from, and a place where some small and medium-sized industrial units are located. On the cultural level, cork had and continues to have a fundamental value as one of the factors that mark the identity of the place and the local inhabitants.

The main objective of the Co-creative Practices around the Production of Cork project is the creation and development of conditions for the promotion of sustainability and social innovation. This purpose is developed through a transdisciplinary methodology in the field of visual arts and design with a view to promote resilience within the Azaruja community. In this sense, the active research began with travels to the sites where cork is extracted, visits to the local industrial units, as well as various personal contacts with the people involved in these activities. Subsequently, several workshops were organized, namely activities with the younger population on pinhole photography, aiming at the representation of the local landscape, and on assemblage with several cork fragments. This was followed by a workshop in the field of co-design with the aim of creating some objects in cork (Figure 3, next page).



CITIZENSHIP DEVELOPMENT

Through Hybrid Practices

As mentioned above, the socially engaged art practice in question aims the development of citizenship and social innovation in specific contexts, using, for this purpose, pertinent media for the intended effect. It is not only a transdisciplinary model that uses the visual arts and design, among other areas of knowledge in function of the intended objectives, but also a transmedia one, since it explores several media sequentially. That is, the practice in question begins by being dialogical and participatory, and gradually adds other forms of expression, becoming also performative and object of reproduction through an audiovisual archive.

It should be noted that the transmedia concept was initially suggested by Shiomie Miekko as a way of demonstrating the nature of her conceptual artistic projects. Miekko's pieces, which she developed within the Fluxus group, are conceived for one specific media for later assume other interpretations and media, by the artist herself and other Fluxus members. These works focus on a concept that is initially presented in the context of an event and later become objects, musical pieces, photographs, videos, among others. Although the means of expression and the resulting forms are variable, the concept persists as a constant element. According to Miekko, "just as people continue their journeys by transferring from one type of transportation to another, an artwork can continue its creative evolution by transferring from one medium to the next" (Miekko 2013: 1-2).

SOCIAL AXIS BETWEEN THE ARTS

According to Bulat Galejev, it is possible to perceive the difference between the various art forms through an open system created by the author himself, in which can be included new practices, namely hybrid artistic expressions or the use of new techniques and technologies. Galejev proposes a method of organizing new artistic expressions, whose objective is to verify the unity of the evolutionary system of the arts, to understand the inherent specificities, as well as to determine the way in which they position themselves within the artistic culture. It should be noted that this “system of art forms” takes as its starting point the principle of opposition between regressive and progressive dynamics defended by Sergei Eisenstein. It is a graphic scheme that identifies and positions, within a precise structure, a set of main forces of the “creative individual” (C1), which is an entity that serves as a reference between three different axis - the figurative arts, the expressive arts and the audiovisual arts¹ (Galejev, 1991: 453-454).

Therefore, in order to better reveal the social arts circumstances, one takes as reference the systematization created by Galejev to represent all forms of art, on which a new parameter is introduced - a social axis. It is a way of characterizing the various artistic expressions that are based on social innovation as one of the main objectives, as well as demonstrating that the social dimension is a quality that exists in the arts more generally. In this perspective, any form of art is situated between two opposing points - the self-centred arts and the social arts (Figure 4).



¹ Confront with http://prometheus.kai.ru/sis_e.htm.

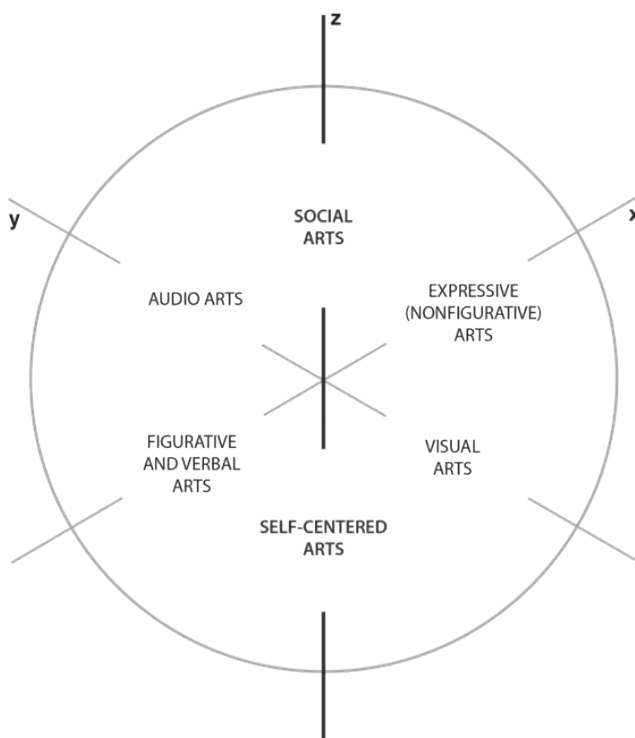


Figure 4 Apropiation of Galeev's graphic scheme with the inclusion of a social axis (red).

The inclusion of a social axis in the characterization and relative positioning of the various artistic expressions that marked the history of art in the West is a possibility that expands the framework between the main artistic creativity forces. In this context, it is added to the two-dimensional logic present in Galejev's schemes a third dimension that also places each practice on a scale between two possible situations, namely the possibility of any form of art being more self-centred, focusing more on the medium itself, or being more social, that is, having a more functional and fruitful strand for society.

TRANSDISCIPLINARITY

The philosopher and theoretical physicist Basarab Nicolescu, from his area of knowledge, deepens the transdisciplinarity concept and clarifies the notion of boundary, as well as the restrictions of disciplinary knowledge. This author indicates the incapacities of disciplinary knowledge, pointing out that it is harmful to the development of science, culture and society. The origin of the problem lies in the rupture between modern science and the logic that preceded it, namely the profound change that instituted the "total separation between the knowing subject and Reality, which was assumed to be completely independent from the subject who observed it". As a consequence of the new paradigm, the various knowledge areas, such as science, theology, philosophy and culture, developed autonomously.

According to this understanding, objectivity, which represents the "supreme criterion of Truth", results in the subject modification as a function of the object, that is, the annulment of the subject as a result of the objective knowledge development. In this context, the human being becomes a motive for scientific investigation, in which it is "dissected, formalized, and manipulated", regardless of the harmful consequences for the development itself (Nicolescu 2010: 21).

The quantum physics discovery has altered the Cartesian understanding of the various areas of scientific knowledge. The new scientific and philosophical paradigm results from the overlapping principle enunciated in "quantum yes and no states, discontinuity, non- separability, global causality, quantum indeterminism", which was determinant for the emergence of divergent thinking in the relation between object and subject.



In Nicolescu's perspective, "beyond disciplines" is where the meaning of the subject is, namely the relation between the subject and the object. "The transcendence inherent in transdisciplinarity is the transcendence of the Subject. The Subject cannot be captured in a disciplinary camp". This alternative logic that expands the disciplinary knowledge "beyond" their respective territory is a possibility that expands the capacity to generate knowledge (Nicolescu 2010: 22).

According to Nicolescu the disciplinary boundaries are comparable with the spatial relationship between galaxies, solar systems, stars and planets, specifically the fact that celestial bodies movement is the main reference for the formation of boundaries. In this particular case, there is no intersection of galaxies, what happens is that the outer space between the galaxies, the interplanetary and intergalactic void, remains full of invisible matter and energy. It is a principle of discontinuity between territories of galaxies, solar systems, stars and planets, whose role is fundamental to the Universe existence (Nicolescu 2010: 23).

IN CONCLUSION

This study purpose is to develop a transmedia and transdisciplinary artistic practice whose materialization results in an audiovisual archive. This documentary set entitled Creativity Emancipation Atlas is a way of reproducing every project of social art, so that these become objects of contemplation that confront the viewer to a certain meaning in an unlimited universe of referents. The autonomous character of each element of the atlas and its capacity to expand thought beyond what is established allows the creation of a renewed and auspicious image of these degraded social contexts.

The Creativity Emancipation Atlas audiovisual form derives from a specific social project, with methodologies and objectives very focused on the socio-cultural orientation of the community concerned. According to Rancière (2014: 71), this type of artistic practice is between art and politics, since the central objective is to alert to the existence of "domination mechanisms" and, consequently, to promote active participation of citizens in matters relating to the common good.

Galeyev, B. M. (1991). The New "Laokoon": A Periodic System of the Arts. *Leonardo*, 24(4), 453–456.

Mieko, Shiomi (2013). Intermedia/ Transmedia. http://post.at.moma.org/content_items/241-intermedia-transmedia (accessed 31.01.2017).

Nicolescu, B. (2010). Methodology of Transdisciplinarity – Levels of Reality, Logic of the Included Middle and Complexity. *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*, 1 1, December. TheAtlas, Texas, 19-38.

Rancière, J. (2014). *Nas Margens do Político*. Lisboa: KKYM.



TERRAÇOS COLECTIVOS

**Reactivando
Espaços em Desuso**

Inês Lima Rodrigues
rodrigues.ineslima@gmail.com

ARCA-EUAC
Escola Universitária das Artes
de Coimbra

RESUMO

O projecto “Terraços colectivos” surge com a ideia de reivindicar e reactivar o estrato superior das cidades, os terraços, como espaços habitáveis colectivamente. “Terraços colectivos” entra em rede com outras pessoas e colectivos com o objectivo de continuar investigando e colaborando para incorporar alguns dos espaços esquecidos das cidades. Com este projecto aberto, pretendemos estimular uma reflexão sobre o uso dos terraços urbanos, equacionar considerações sobre as possibilidades de recuperar a sua identidade e reintroduzi-las nos binómios homem/espço – privado/público. A aparente relevância deste projecto ganhou consistência com o interesse do público em geral, tornando-se uma das linhas de trabalho principais do colectivo Encajes Urbanos (Barcelona). No entanto, e como qualquer processo em aberto, pode ser continuado por outros colectivos, associações privadas ou simplesmente por um cidadão interessado no tema.

Palavras-Chave:

Terraços Colectivos
Urbanismo Participativo
Identidade, Cidades
Projecto em Aberto

Terraços Colectivos é um projecto vivo, em constante desenvolvimento, ao qual se vão somando novas experiências. É um trabalho artesanal no qual importa o objecto acabado, mas também o seu processo de realização: criativo e participativo.

No entanto, para fomentar a coesão e compromisso social, e garantir a continuidade tanto de estes processos informais como daqueles gerados por parte da administração local, será fundamental que os primeiros contem com o apoio das instituições e os segundos com a participação da cidadania. Devem-se criar espaços de diálogo capazes de reunir “tanto aos habitantes das cidades como aos que a gerem e desenham” (Márquez, 2014:75).

O projecto, iniciado em 2011 com o colectivo de arquitectura Encajes Urbanos¹, partiu da ideia directamente para a experiência e foi-se revelando ao longo do tempo em diversas acções, em diferentes cidades, quer em contextos privados como públicos (Figura 1). Valoriza-se a ideia há muito tempo lançada e cada vez mais esquecida, como dizia Le Corbusier “desde os tempos imemoriáveis que o homem quis subir aos telhados” (1927).

Figura 1 Revitalización de las Azoteas de Valencia, Fotomontagem (encajes urbanos, 2012).



¹ Encajes Urbanos é uma associação de arquitectas que trabalha entre Valencia e Barcelona em torno da regeneração de espaços desde uma perspectiva social e mediante ferramentas de participação cidadã.

O Projecto

Azoteas Colectivas

A primeira acção de Azoteas Colectivas realizou-se no âmbito do IV Encontro de Arquitecturas Colectivas, Comboi a la Fresca, realizado em Valencia, em julho de 2011. Neste processo levou-se a cabo uma acção prévia: um inquérito que reunisse, entre outros aspectos, o uso que a população dá ao seu terraço comunitário, ou aquele que gostaria de dar, se lhe fosse permitido. Deste modo, identificar-se-iam os usos reais, mas também as limitações existentes. A maioria das respostas estabelecia um ponto de partida: consciencializar socialmente sobre as possibilidades de expandir o espaço privado da habitação, ao espaço colectivo do terraço.

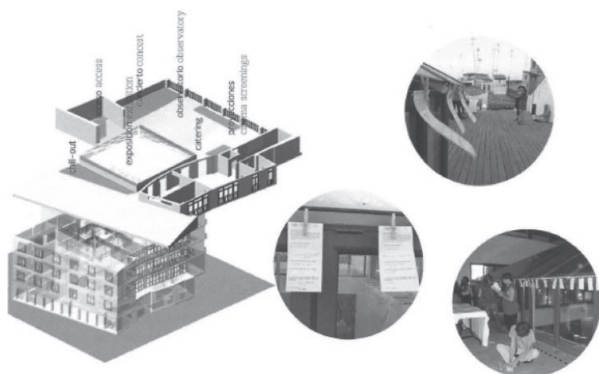


Figura 2 Inquérito prévio realizado e exposto à moda de roupa estendida no terraço do edifício Octubre CCC, 21 de julho 2011. Fotomontagem (encajes urbanos, 2012).

Paralelamente, o inquérito pretendia abrir um debate sobre possíveis usos para as coberturas de edifícios de carácter público, sendo que as coberturas verdes e os usos culturais e sociais foram maioritariamente os mais solicitados.



Os inquéritos recolhidos foram apresentados ao público, com a metáfora de roupa estendida, gerando uma nova função no terraço: espaço expositivo e de discussão (Figura 2). Uma série de outras actividades completavam a iniciativa: apresentação do projecto para cerca de 200 pessoas (aforo máximo), jantar com sequências de diferentes filmes que põem em evidência o uso destes espaços, ao qual se seguiu um concerto de música ao vivo. Esta acção supôs uma importante reflexão para os assistentes sobre os possíveis aproveitamentos do espaço aberto do terraço, os quais começaram a ver-se como lugares cheios de possibilidades (Figura 3). Azoteas Colectivas, foi finalista na 3ª edição dos prémios Arquia Proxima 2012 Nuevos Formatos².

Com a ideia de dar continuidade ao projecto, em colaboração com El Globus Vermell³, realizou-se "Azotea como puedes"⁴; uma intervenção temporária no terraço da Nau Ivanow de Barcelona. O objectivo desta acção pretendia equacionar o estado da arte e conformar uma rede de pessoas e colectivos de modo a conseguir gerar sinergias para futuros projectos em torno da revitalização dos terraços como espaços colectivos e cheios de possibilidades (Figura 4).

Figura 3 Apresentação do projecto: Azoteas Colectivas, Comboi a la fresca, IV Encuentro de Arquitecturas Colectivas. Centre Cultural Octubre. Valencia, (encajes urbanos, 2011).



2 Encajes Urbanos, "Azoteas Colectivas", em Nuevos Formatos. 3ª Edição Prémios ARQUIA/Próxima 2012. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, Espanha.

3 Globus Vermeil, Colectivo que tem como objetivo fomentar o conhecimento da cidade e da arquitectura entre os não-arquitectos mediante a imaginação, a reflexão e o debate.
<http://elglobusvermell.wordpress.com>.

4 A experiência, ficou grava no video 'Azotea como Puedes. Azoteas Colectivas en la Nau Ivanow' Encajes Urbanos eAnna Garcia. <http://encajesurbanos.com/difusion/audiovisua/>

Encajes Urbanos apresentou “Azoteas Enredadas”, uma rede que ganhava forma na altura e que continua aberta a novos enlases e incorporações (Figura 5). Em conjunto, apresentaram-se os resultados obtidos do processo de investigação social, mediante os inquéritos realizados ao longo de 5 meses.

De quase 300 respostas recebidas, 90% declaram não usar o seu terraço e 5% raras vezes. No entanto, 95% afirmaram que gostariam de ter a oportunidade de usá-los como espaços colectivos e sociais. No caso dos terraços de edifícios públicos, quase 100% dos inquiridos expressaram o desejo de poder usá-los, sendo o uso cultural o mais solicitado.

O espaço de discussão completou-se com as intervenções de uma série de colectivos, que têm vindo a trabalhar nestes espaços com diferentes focos de intervenção, como os de Rotorrr⁵, Recooperar e Lacol⁶. As apresentações foram animadas com intervenções musicais e teatrais, monólogos e a ante estreia do filme “Alt-Terrats” (2004).

Em novembro de 2012, “Azoteas Colectivas” foi apresentado no Seminário 10x10 Pública⁷, onde resultou finalista.



Figura 4 Cartaz publicitário de “Azotea como puedes”, Azoteas Colectivas na Nau Ivanow. Barcelona, outubro 2012 (Encajes Urbanos, 2012).

5 O colectivo Rotorrr apresentou o filme Alt-Terrats (2004) um projecto de mapeamento, exploração e reivindicação dos terraços e Festival Autonomia Aérea (2005), ambos realizados nos bairros Raval e Gótico, Barcelona, Espanha. <http://rotorrr.org/>.

6 Os colectivos Recooperar e La Col explicaram “Espais Comuns” (2012), workshop realizado com os alunos de arquitectura da escola superior La Salle, com a finalidade de desenhar e construir mobiliário específico para terraços, que culminou com a intervenção em diferentes terraços de Barcelona. <http://recooperar.blogspot.com.es/>.

7 The10x10 pública. Plataforma de Empreendedores Culturais da Fundación Contemporánea. <http://www.fundacioncontemporanea.com/10x10-publica-a-coruna/>



Figura 6 Claustro Principal do edifício La Nau, Valencia (Encajes Urbanos, 2012).

ANTECEDENTES

Em meados do século XVIII as correntes constructivas do meio urbano substituíram progressivamente a configuração dos telhados realizados com duas águas a favor de uma técnica de cobertura plana transitável, muito mais económica e rápida de construir. Esta mudança definiu a conformação de um novo espaço urbano: o terraço.

Estes novos espaços por explorar nas cidades, articularam aproveitamentos complementares no âmbito privado no interior das comunidades e das actividades diárias: estender roupa, espaço de lazer, armazenamento, oficinas, pombais...

Ao longo da história contemporânea, o espaço das coberturas foram objecto de numerosos estudos e análises formulados por diferentes correntes arquitectónicas; desde as propostas racionais de Le Corbusier para a cobertura da Unité d'Habitation de Marselha⁹, uma versão tropical com os jardins suspensos do edifício icónico do Movimento Moderno do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro¹⁰ (Figura 7), passando pela volumetria e plasticidade dos terraços de Gaudí na capital catalã. Os exemplos são inúmeros.

⁹ Bloco de Habitação, Unité d'Habitation de Marselha, le Corbusier, 1952.

¹⁰ Edifício do MES no Rio de Janeiro, foi projectado pela equipa de arquitectos: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcellos, arquitecto consultor: Le Corbusier, Arquitecto Paisagístico: Roberto Burle Marx, 1945.

Em Espanha, assim como em Portugal, os terraços são espaços urbanos intrínsecos à nossa cultura, e são hoje símbolos importantes da nossa identidade. Na arquitectura portuguesa, assistimos a estes processos desde a arquitectura tradicional do Algarve, onde no litoral, “são construídos terraços sobrepostos, com escadas exteriores, terminando com um mirante no ponto mais alto, para observar o regresso do barco da faina. Também características do litoral, de influência muçulmana, surgem as açoteias, terraços onde se procura o fresco e o descanso, e onde se secam figos, amêndoas e milho” (Fernandes, 2008) até à sua evolução na actualidade.

O Movimento Moderno português, é certo que tardio em relação às revelações da Europa Central, revelou casos paradigmáticos das coberturas como espaços colectivos e sociais integrados no bloco de habitações. O Bloco das Águas Livres de Teotónio Pereira e Bartolomeu Cabral¹¹, ou as 4 Unités de Segurado e Figueiredo¹² na Av. EUA em Lisboa; o Edifício Ouro de Mário Bonito e Rui Pimentel¹³ ou o Edifício Costa Cabral de Viana de Lima¹⁴ no Porto, são exemplos entre muitos onde o uso da cobertura foi pensado como um espaço colectivo inerente ao sistema privado do bloco moderno de habitações.

No entanto, as grandes transformações sociais da última metade do século XX levaram muitas vezes ao esquecimento generalizado dos terraços, tornando-os espaços marginais e obsoletos. Na maioria dos casos, assistiu-se ao seu aproveitamento económico, transformando o colectivo em privado. Transformações que alteram o rumo das vivências realizadas durante séculos que tinham consolidado os terraços urbanos como espaços altamente vividos. Nos últimos anos, assiste-se ao crescente interesse -a nível global- por estudar e potencializar as características dos terraços. São inúmeros os casos que poderíamos citar, de valorização e novas utilizações que foram realizadas recentemente por todo o mundo, como a inserção e exploração das potencialidades das coberturas vegetais, p.e. o projecto realizado por Ken Smith para o MoMa em Nova Iorque¹⁵,

11 Bloco das Águas Livres, de Teotónio Pereira e Bartolomeu Cabral.

12 Conjunto Residencial, 4 torres Av. EUA, de Filipe Figueiredo e José Segurado, 1951-1955.

13 Edifício Ouro, de Mário Bonito e Rui Pimentel, Porto, 1951-1954.

14 Edifício Costa Cabral de Viana de Lima, Porto, 1953.

15 Projecto para a Cobertura Vegetal do MoMa, Ken Smith, Arquitectura Paisagística, 2005.



Figura 7 Terraço jardim suspenso do MES, Rio de Janeiro (Inês Lima, 2012).

ou a uma escala urbana as coberturas verdes na Estação de Tratamento de Águas Residuais em Alcântara (Lisboa), que intervém sobre uma série de signos estratificados na construção da paisagem urbana de Lisboa¹⁶. Exemplos que têm em comum uma enorme admiração e recuperação do espaço do estrato superior das cidades ao longo dos tempos, enaltecendo e dando a conhecer as suas potencialidades como espaço urbano e colectivo.

As acções concretas de revitalização de terraços apresentadas inserem-se num âmbito mais amplo da rede de arquitecturas colectivas, promovendo a necessidade de entender a arquitectura e a configuração das cidades como factos essencialmente colectivos. Reformulando o carácter propositivo do projecto, incentiva-se à participação de todos os actores envolvidos. Tem-se por objectivo revitalizar a envolvente urbana a partir da utilização de conceito "RE": REpensar, REciclar, REactivar, REabilitar. Parte-se do princípio que não é necessário construir nada novo, é só uma questão de transformar, saber colocar, pôr no sítio; de trabalhar sobre o "já" construído, de modo a melhorar a vida quotidiana em toda a sua diversidade e escalas.



¹⁶ Projecto para a Estação de Tratamento de Águas Residuais em Alcântara, PRO-AP arquitectura paisagística, Lisboa, 2011.

Promove-se a reactivação e revitalização do espaço público através de acções, cursos, debates e outras propostas formadas de maneira participativa construindo rede de pessoas, promovendo o intercâmbio de informação e experiências, gerando os elementos primordiais do processo criativo. Trata-se de promover encontros entre a cidadania, profissionais e agentes sociais de diferentes campos, nos quais utilizam-se conceitos como a arquitectura e arte como um recurso para pensar e debater a construção e a gestão participativa da envolvente urbana. Outra característica destas acções é a oportunidade para construir e ensaiar protótipos de equipamento de espaço público ou de novas tipologias de habitação ou como neste caso, para reciclar espaços em desuso. Um sistema que, aplicado segundo estes parâmetros, consiga com as suas intervenções persistir através do tempo.

A vinculação do espaço público com a criação colectiva é fundamentada por outras investigações, p.e. Karen Andersen que afirma: “naquelas situações em que a planificação não é suficiente para satisfazer as necessidades, é o trabalho associativo que permite guiar o curso de possíveis soluções, inclusive a partir da espontaneidade, convertendo o âmbito público em espaços de resistência”¹⁷. Entender que, por exemplo, reabilitar uma rua pode significar afastá-la da sua configuração de infraestruturas e aproximá-la, através de elementos e actividades, à sua condição de lugar, reconhecendo toda a complexidade que não pode ser reduzida a uma simples fórmula de pedonalização. Alguns casos, como uma rua coberta de relva por um dia (Leeds, Gran Bretaña) ou alternar os usos em horários e dias distintos como um mercado matinal e esplanadas de tarde num mesmo dia (Blanes, Girona, 2010) dão consistência ao facto de que a transformação efémera permite redescobrir as possibilidades do espaço público.

Independentemente da escala ou da cota de elevação do lugar de intervenção existe sempre uma questão intrínseca ao objectivo de vincular arquitectura, cultura e cidadania.

17 Cirera, Karen Andersen. “Una reflexión desde los espacios públicos a la creación colectiva del espacio”, Revista Arquitectura, Vol. 21, Nº 31 · novembro 2016, pp. 6-13.

Promovem-se novas práticas sociais no sentido de desenvolver uma cultura arquitectónica emergente, recuperando a cultura como um caminho à colectividade. Entende-se a arquitectura como um instrumento de mudança social, que neste caso concreto, transforma os terraços como lugares de emergência cultural. (Figuras 8, 9).

Sem dúvida o pioneiro neste tipo de activismo foi o sevilhano Santiago Cirugeda, com o grupo Recetas Urbanas (<http://www.recetasurbanas.net>) teve um papel de destaque como estímulo e referência para o desenvolvimento de colectivos em Espanha e na América Latina. Hoje, em muitas capitais europeias, como Paris, com o atelier d'architecture autogérée (aaa), uma plataforma de arquitectos seguidores do pos-estruturalismo, que trabalha com grupos interdisciplinares para fazer emergir lugares de interacção, como hortas comunitárias. Este tipo de acções, cada vez mais comuns, é desenvolvido como uma tradição alternativa ao trabalho convencional que já existia e que a crise veio visibilizar e potencializar. A cidade de Lisboa é um exemplo, onde o programa "hortas urbanas" promovido pela CML continua a cativar o interesse e a ampliar o parque hortícola das várias freguesias.

Figura 8 Vista aérea de Barcelona (La Vanguardia, 2015).





Figura 9 Terraços verdes e colectivos? (Encajes Urbanos, 2015).

Deste modo, grupos de pessoas criativas e comprometidas com a sociedade (arquitectos, advogados, sociólogos, urbanistas, artistas, todos aqueles interessados) juntam-se com o objectivo de fazer coisas úteis e significativas com poucos meios e recursos, à medida que se vai consolidando uma outra cidade possível baseada em estratégias de urbanismo participativo, trabalhando em rede com profissionais, governantes e principalmente com os futuros usuários.

Ao ser um projecto em aberto, que funciona em rede, tem-se por objectivo dar continuidade as propostas e ideias básicas do projecto apresentado Terraços Colectivos e iniciar o mapeamento de terraços ou outros espaços em desuso susceptíveis de acolher actividades culturais e colectivas nas diversas cidades portuguesas. Algumas já existem como p.e. o cinema ao ar livre no terraço da Galeria Zé dos Bois, no Bairro Alto em Lisboa (Figura 10), outras poderão vir a existir... (Figura 11).



Figura 10 Cinema no Terraço Galeria Zé dos Bois (Lisboa).



Figura 11 Terraços verdes e colectivos? Terraços Panteão, Lisboa (IL, 2017).



Ao concretizar algumas destas intenções, ampliar-se-á a rede internacional de colectivos ([https:// arquitecturascolectivas.net/](https://arquitecturascolectivas.net/)) incorporando e entrelaçando novas equipas de trabalho, com o propósito de desenvolver processos de participação cidadã levando os usuários a pensar, propôr e questionar novos usos e vivências. Talvez, com a proliferação de este tipo de acções consigamos que a obsessão individualista pela autoria se dilua e se torne cada vez mais social e plural. A construção e a obra entregue exclusivamente à responsabilidade de arquitecto e profissionais, abre-se agora a novos itinerários, acções reivindicativas, reabilitações, exposições, vídeos, reivindicando a necessidade de mostrar e consolidar a arquitectura com novos caminhos e formatos.

Cirera, K. (2016). Una reflexión desde los espacios públicos a la creación colectiva del espacio. *Revista Arquitectura*. 21, (31), 6-13.

Encajes Urbanos (2006). *Azoteas Colectivas*. Paisea, Paisagismo, Landscape Architecture, 025, pp. 100-105.

Le Corbusier (1927). *Théorie du toit-jardin*”.

Fernandes, M., Janeiro, A. (2008). *A Casa Popular do Algarve*. Lisboa: Edições Afrontamento.

Márquez, M. (2014). Una metodología para pensar la ciudad, In R. Contreras, V. Vera, N. Salazar (coord.), *Pensar La Ciudad. Nuevas herramientas de regeneración urbana* (p.75). Málaga, Malakaton.

Montaner, J. (2013). *El País*, Cataluña, 7 de fevereiro.

Tapia, F. Arquitecturas colectivas, *Revista Arquitectura*, Vol. 21, N° 31, novembro 2016, 5.

<http://redetejas.org/que-es-redetejas/> (acesso em 22.12.2016).

<http://www.lavanguardia.com/mon-barcelona/20140924/54415364287/plaajuts-terrats-comunitaris.html> (acesso 15.04.2017).



MONUMENTO À MULTICULTURALIDADE

**Participação, Cidadania
e Mediação Artística**

Ana Isabel Ribeiro

airibeiro@cma.m-almada.pt

Casa da Cerca
Centro de Arte Contemporânea

Sérgio Vicente

s.vicente@belasartes.ulisboa.pt

Faculdade de Belas Artes
Universidade de Lisboa

ABSTRACT

The implementation of the project Monument to Multiculturality (2011-2013) has materialized and reflected a participatory project methodology, which, in an innovative way, has made it possible for a wide group of volunteers inserted in the educative and associative communities of two peripheral neighborhoods of the city of Almada – under the guidance of a trans- and interdisciplinary team (plastic arts, anthropology, sociology, art history, architecture, art education, visual arts) – the possibility of participating in a sculpture project intended for a new Urban Park at Monte de Caparica.

The place where the intervention took place is located in the western outskirts of the urban sprawl of the city of Almada, parallel to the Tagus River, a territory consisting mainly of habitational units for population rehousing. Its social and economic situation, mirrored in the degradation of the urban space, has demanded a multidimensional intervention from the City Council of Almada by means of an Integrated Programme of Urban Regeneration (2009-2015). In this research, we propose to enrich and contribute to the debate on the meaning of public art, focusing on the involvement of the community with the sculpture project; that is, analysing public art as a factor of mobilization and inclusion of local communities in the processes of urban regeneration and, consequently, to think of the artist as a mediator, as the central figure in the dialogue between the community, the local agents and the entities involved in these processes.

Keywords:

Monument
Participation
Citizenship
Municipality of Almada

A Encomenda da Arte Pública, um novo Campo de Investigação

Com o virar do século na cidade de Almada, situada na área metropolitana de Lisboa, acompanhando a introdução de medidas de 'governança participada', o governo local começou o ensaio de projetos de arte independentes dos processos consolidados de encomenda pública. Começavam, pois, a ser questionados os modelos normalizados de contratar a escultura pela administração pública, interrompendo as práticas habituais até então feitas por convite, por concurso público ou, ainda, embora com reduzida expressão, por subscrição pública. A esta nova realidade está associada a visão estratégica da direção da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, e do novo papel de coordenação das iniciativas no contexto da arte pública de Almada, então assumido por este equipamento municipal.

Assim, e com vista a esclarecer a sua posição em relação à possibilidade da discussão e participação pública em novas encomendas de escultura pela autarquia, que este Centro de Arte Contemporânea procurou, numa parceria com o Centro de Investigação em Belas Artes da Universidade de Lisboa e com a colaboração do Centro de Estudos de Arquitetura, Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa (CEACT-UAL), pesquisar e definir modelos de 'encomenda participada'.

Partia-se do pressuposto que a arte, e particularmente a prática escultórica, são uma experiência de base no processo de enraizamento da democracia que, por sua vez, ao nível concelhio, poderia potenciar o envolvimento da comunidade enquanto ferramenta de aproximação entre a estrutura administrativa e as populações para processos participativos locais de planeamento urbano.

O contacto institucional coincidiu com o momento programado pela autarquia para o início do processo para contratualizar um “Monumento à Multiculturalidade” naquele ano de 2011. Coincidentemente, a parceria entre autarquia e universidade criou as condições para que o novo Monumento se constituísse como um novo e arriscado desafio para a Vereação do Planeamento Urbanístico e Administração do Território: a vereação depositou a responsabilidade no Centro de Arte Contemporânea de ensaiar um modelo de ‘encomenda participativa’ que rompeu com décadas de uma prática vinculada aos interesses do Município e do artista, e forneceu os meios financeiros e técnicos no terreno para que uma componente da investigação fosse feita pela prática artística in loco.

A parceria institucional foi sendo delineada numa altura em que estava em fase de implementação um Programa Integrado de Regeneração Urbana (2008 – 2013), para uma área delimitada no Concelho, uma parcela no território do antigo Plano Integrado de Almada, agora denominado ‘Almada Poente’. Do programa integrado concretizaram-se, entre outras ações, a criação de um ‘centro cívico’ que regenerou e requalificou urbanisticamente um vazio urbano entre dois bairros vítimas de uma situação de abandono institucional, fruto do incumprimento do programa do Plano Integrado de Almada iniciado na década de 70.

Esta nova centralidade viria a ser constituída por um parque urbano no qual se instalariam dois equipamentos municipais, uma piscina e uma biblioteca, apontando-se a necessidade de criar novas vivências naquela vasta área urbanizada, um território maioritariamente formado por conjuntos habitacionais de realojamento com uma comunidade de cerca de 13,500 habitantes com baixos rendimentos, baixas qualificações escolares e baixos níveis de competências pessoais, sociais e profissionais, onde era evidente a degradação do espaço urbano. Por outro lado, este Programa pretendia também ir ao encontro da necessidade de abrir o bairro, contrariando a sua guetização espacial e social, através de ações que invertessem as características monofuncionais do território. Ou seja, aproveitar as potencialidades locais para criar diversidades de uso e apropriação dos espaços e garantindo, ainda, novas formas de diálogo com os territórios de proximidade.

De acordo com o estipulado entre parceiros, este projeto de monumento alicerçado num projeto mais vasto de requalificação do espaço urbano, seria o laboratório para desenvolver e ensaiar novos modelos de produção escultórica que fomentassem o envolvimento crítico e



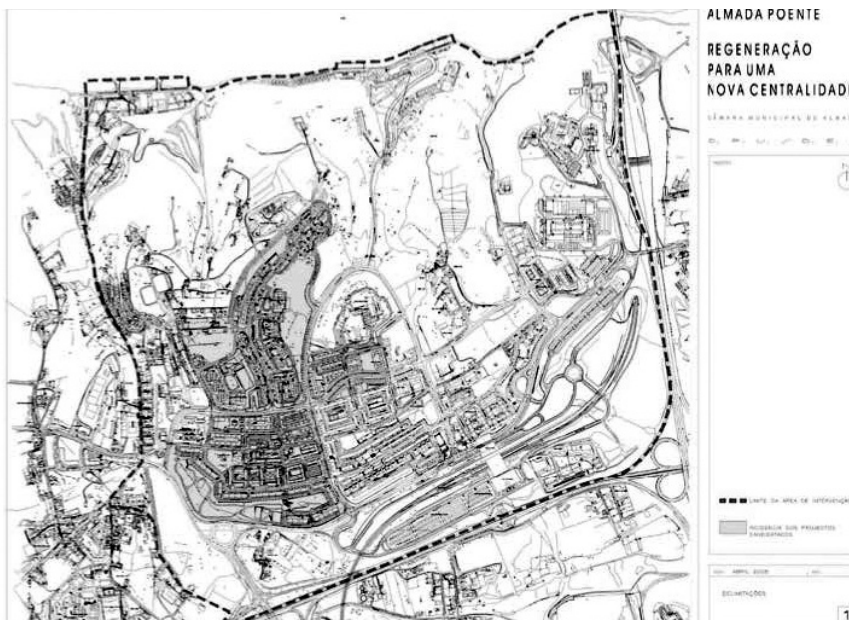


Figura 1 Plano de regeneração do antigo PIA (Almada Poente: Regeneração para uma nova Centralidade), delimitação das áreas de intervenção no antigo Plano Integrado de Almada (Cedência: Museu da Cidade de Almada/ Câmara Municipal de Almada).

empenhado dos cidadãos na tomada de consciência do que é a qualificação simbólica do espaço coletivo. Deste modo, a criação em escultura, foi para ali pensada como um ato estético de expressão pública da cidadania, e subentendeu que a estetização do ambiente urbano se dá a partir do efetivo controlo dos cidadãos sobre a criação simbólica da cidade.

O projeto do Monumento à Multiculturalidade foi estruturado de forma a que durante três anos (2011-2013) fosse possível desenvolver uma investigação e prática artística. Para tal, considerou-se fundamental o estudo do sistema¹ da promoção de escultura em Almada,

¹ A ideia de um 'sistema' de encomenda de arte pública foi pela primeira vez adotada por Helena Elias (2007; Elias & Marques, 2012) quando do estudo do sistema de encomenda do Estado Novo. Elias (2007: 474) considera que este é "(...) definido pelo conjunto de procedimentos administrativos, que, levados a cabo pelos organismos encomendadores, eram necessários à concretização da encomenda".

organizar e sistematizar um significativo conjunto de informações sobre a evolução sócio-territorial do Concelho² e da área de intervenção, que permitissem o enquadramento crítico indispensável para a correta aproximação ao objeto de estudo. O estudo da encomenda foi fundamental para estabelecer um sistema do objeto artístico em Almada, vinculado não somente à problemática da validação institucional da obra de arte, mas considerar igualmente a natureza da obra interdependente de uma série de fatores exteriores às dinâmicas artísticas que confluem para o esclarecimento da natureza do lugar a intervir. Deste modo ficou claro que é a partir das relações que se estabeleceram entre o crescimento físico e social da cidade com a forma administrativa e política que a gerem, que se relevam as hipóteses sobre novos processo de trabalho a desenvolver sobre o terreno.

Estabeleceu-se, então, um modelo de atuação a partir da complementaridade entre duas análises sobre a natureza do lugar: por um lado, a visão sincrónica e, por outro, a visão diacrónica da história do território. Deste modo foi possível cruzar os dados que compõem o todo da cidade com a informação específica do lugar e chegar a um modelo de trabalho e, ainda, posteriormente, à representação simbólica refletida na escultura como uma particular forma de preservação da memória social e urbana. E, de facto, com a concretização da obra, foi possível avaliar os efeitos e consequências ao nível do todo, problematizando o sistema geral de encomenda, e chegar a novas metodologias para a participação na arte pública no contexto da administração local que viabilizem o contínuo histórico do uso da escultura como projeto fundacional da significação do espaço público. Do ponto de vista do processo de produção, no contexto da administração local, este projeto foi profundamente inovador e deu continuidade à forma como o seu promotor largamente maioritário, o município, assumiu a Arte Pública como um instrumento de apoio e promoção de dinâmicas culturais, uma forma de preservar a memória da história contemporânea e, ainda, uma afirmação pública do projeto político de desenvolvimento local.



2 O enquadramento físico do Concelho de Almada permite observar que a norte a cidade acompanha a linha de água do rio Tejo ao longo de 10 km de escarpa sobre o encaixe do rio e debruça-se suavemente sobre o oceano a poente na foz do rio. Com 13km de frente marítima sobre o oceano, revela-se a vasta plataforma atlântica da qual se percebe a Arriba Fóssil da Costa de Caparica. A partir de um ponto situado na linha de praias, o Concelho tem a forma que equivale à de um triângulo com 71 km², com os seus vértices sobre as linhas de água. A partir do ponto que está mais a nascente na margem ribeirinha do Tejo, virado para o estuário do rio com a capital exposta a norte, sobressai uma orografia onde predominam vales que se estendem para sul ao longo da margem fluvial marcando a paisagem desde o rio. No interior do Concelho, a sucessão de vales que marca a paisagem, pode ser entendida a partir do momento em que se percebe a linha delimitadora da paisagem que é a Via Rápida da Costa da Caparica e estendesse até ao Concelho de Sesimbra e Seixal.

Neste sentido, o “Monumento à Multiculturalidade” foi pioneiro do ponto de vista conceptual já que resulta de experiência partilhada, sustentada no recurso à arte como fator de inclusão, coesão e envolvimento afetivo e efetivo da comunidade onde a obra iria ser colocada. Foi um processo integrado num outro mais vasto, o de regeneração urbana, nele participando através do seu contributo que configurou não um elemento escultórico, como inicialmente pensado, mas três que, no seu conjunto, são o próprio Monumento.

Cidadania, participação pública, voluntariado, memória, relação com o território, são algumas das palavras-chave a partir das quais esta obra pode ser abordada, procurando averiguar sobre a sua dimensão simbólica e a real apropriação do espaço público. A possibilidade da partilha de memórias e vivências individuais e coletivas a partir de um território comum, a liberdade de expressão no domínio criativo, o ponto de partida ter como ponto de chegada algo de muito claro e concreto, a valorização do contributo individual, são aspetos relevantes de todo o processo. Partindo de uma perspetiva multidimensional, o “Monumento à Multiculturalidade” permitiu uma intervenção ao nível das dimensões imateriais, culturais e sociais, contribuindo para o reforço da identidade e memória coletivas, gerando relações de confiança mútua entre os moradores do bairro e os artistas mediadores das sessões.

Figura 2 Os três elementos que constituem o Monumento à Multiculturalidade no parque urbano no Centro Cívico de Caparica, Almada.



Ao atuar deste modo no território, ao colocar o Monumento numa área onde outrora existia um vazio urbano que implicava uma polaridade entre dois bairros, é inevitável que esta intervenção tenha tido impacto na vida quotidiana dos moradores desse território de proximidade e que tenham sido geradas expectativas para esse mesmo coletivo. Importa, por isso, continuar a trabalhar no sentido de gerar e induzir novas e diferentes intervenções, potenciar os equipamentos municipais existentes no Parque – a piscina e a biblioteca – que desde a sua abertura ao público, se têm vindo a afirmar como espaços de inclusão e coesão social, contribuindo para a aproximação dos moradores a práticas culturais, desportivas e lúdicas até então distantes física e socialmente.

O “Monumento à Multiculturalidade” veio confirmar, enquanto experiência pioneira no Concelho de Almada que, para além da encomenda direta ou do concurso público, existe uma outra forma de concretizar projetos artísticos no espaço público sempre que se justifique, temática e territorialmente, o recurso a uma metodologia participativa.

Esta opção implicou mudanças estratégicas ao nível da autarquia de Almada que alterou o modelo de gestão da arte pública, ou seja, as questões relacionadas com a produção, gestão e difusão da ‘arte pública’³. A partir deste momento, para a estrutura técnica que gere e promove a escultura urbana em Almada, as escolhas fundamentam-se na ideia de que a participação na arte faz sentido, se for enquadrada numa política mais abrangente de vinculação das políticas urbanas à real afirmação da democracia participada, devendo a Administração sustentar nas suas políticas, princípios gerais de participação pública para as grandes questões de planeamento urbano.

Uma Metodologia Participativa para a Escultura

De que modo poderão os grupos comunitários participar de forma ativa e implicada na ideia de um projeto de escultura que transforme a imagem simbólica do espaço público? Trata-se de uma questão pertinente pois sabe-se, à partida, que não existe por parte dos cidadãos um domínio efetivo das ferramentas especializadas que as disciplinas artísticas dominam. Então, de que modo, entre atores de projeto, a partilha dos saberes disciplinares com um grupo de cidadãos leigos na matéria poderá contribuir, de forma eficaz, para uma correta apreensão e atuação ao nível criativo que contribua para uma visão positiva e de efetiva participação na construção do espaço comum?



³ Os princípios inerentes à ‘produção, gestão e difusão da arte pública’ haviam sido discutidos e aprovados em Almada na Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, a 5 maio de 2006 num seminário com o mesmo nome no âmbito do PAUDO – Public Art and Urban Design Observatory.

Atendendo às características socioculturais da população que reside na envolvente do Centro Cívico, no qual se incluem o Raposo de Cima e, principalmente, o Bairro Amarelo, é no confronto com uma realidade social complexa, sintetizada no antagonismo entre a cidade desenhada e a cidade vivida, entre a visão do desenho urbano no plano e as expectativas das pessoas que para 'ele' se transferiram (Costa, 2006: 42-46), que se definiram os objetivos que se pretendiam alcançar através deste projeto de escultura, e se procedeu à elaboração de uma metodologia que permitisse responder às questões referenciadas na análise do território de atuação.

A área delimitada urbanisticamente à qual o Monumento estava ligado tinha um claro enquadramento geográfico e, por isso, estava nitidamente definido o seu poder de influência. Os seus limites, a Norte, têm um vale que termina na escarpa sobre o rio Tejo, a Sul um alto muro que separa o parque urbano de instalações escolares, a Poente a barreira arquitetónica do Bairro do Raposo de Cima e do Raposo de Baixo e a Nascente o imponente Bairro Amarelo.

Este projeto procurou situar-se ao nível disciplinar no cruzamento entre a participação cidadã e a prática escultórica em territórios híbridos para a arte pública. Nesta perspetiva, é clara a convicção de que a exposição de processos, premissas e metodologias contribuiu para um debate mais alargado sobre as possibilidades e estratégias do uso da escultura como motor para o envolvimento efetivo da população nos processos de renovação urbanística que lhe dizem respeito. Subentenderam-se três eixos conceptuais:

Figura 3 Plano Integrado de Almada, o Bairro Amarelo em 1991 (Cedência: Museu da Cidade de Almada/ Câmara Municipal de Almada).



- a cidadania, quando contribui para que a população local tenha um papel ativo na construção simbólica do seu próprio espaço comunitário, fornecendo aos cidadãos as ferramentas necessárias para que eles próprios tenham um efetivo domínio sobre aquilo que é construído no seu espaço público;
- a inclusão, ao promover através da concretização de uma proposta artística coletiva, a responsabilização do comum e a dinamização do espaço público, no seio de uma comunidade heterogénea;
- a escultura, quando ensaia novas formas de abordagem à escultura na esfera urbana, através da aplicação de um enquadramento operativo que dá prioridade à intervenção dos habitantes no processo, procurando na co-produção criativa a legitimidade e efetivação estética do objeto escultórico. Assim sendo, o projeto alicerça-se numa componente científica e artística, alicerçado numa equipa multidisciplinar ligada a instituições universitárias, constituída por investigadores sociais e ligados ao conhecimento disciplinar do 'desenho', como sejam a escultura, a arquitetura e multimédia nas artes.



Figura 4 Planta de projeto do Parque Urbano no Centro Cívico de Caparica (Cedência: Museu da Cidade de Almada/ Câmara Municipal de Almada).

No intuito de adaptar um modelo de trabalho ao projeto de escultura pública, procuraram-se, em modelos e experiências feitas noutras áreas, as melhores soluções. Considerámos o 'participatory design' ou os chamados 'talleres de Projetes' (Remesar & Vidal, 2003), como um exemplo das melhores práticas de 'desenho' participativo. De acordo com Remesar e Vidal, trata-se de uma metodologia de projeto baseada na implementação de trabalho oficial realizado a partir de um conjunto de procedimentos técnicos e disciplinares, canalizando o trabalho para o desenvolvimento pelos cidadãos de capacidades

de análise e discussão de propostas que incidem no seu espaço vivencial, dotando-os de ferramentas e métodos que permitam o diagnóstico, a crítica e o desígnio do 'desenho' ou fazer cidade.

Com a experiência no Monte de Caparica, parece-nos sustentável conceber a participação dos cidadãos como uma metodologia de projeto artístico, apostando num método que procurou ir buscar a experiências



já testadas em outras áreas as melhores soluções e estruturá-las como modelo artístico, onde a Arte seja, de facto, uma ferramenta de integração, esclarecimento e valorização dos resultados sobre a qualidade do espaço urbano.

Estruturou-se o projeto de acordo com uma visão multidisciplinar da investigação. E, neste sentido, a investigação baseou-se na assunção do cruzamento do saber artístico e científico ao nível da escultura e do espaço público que, ao ser aplicada no âmbito da ação local numa perspetiva de participação pública, recorreu a ferramentas da arte e das ciências sociais e implicou o envolvimento de todos os agentes na discussão das propostas e na implementação destas no espaço urbano.

Foi assim possível confirmar o pressuposto de que a arte, como instrumento da qualificação simbólica do espaço urbano, deve promover o envolvimento (responsabilização) dos decisores autárquicos e das pessoas do lugar na conceção do seu espaço comum e, neste caso, em estreita articulação com os escassos recursos disponíveis para a concretização do projeto artístico.

Figura 5 6ª e 7ª sessões de trabalho, na sede Clube Recreativo União Raposense, no dia 14 de dezembro de 2011 e 26 de janeiro de 2012 (Fotografia: Mário Rainha Campos).



O processo adotado em Almada fundamentou-se em alguns objetivos genéricos ligados à noção de projeto participativo resumidos por Ricart⁴ (2009), em referência ao projeto Cartografias de la Mina e aos Talleres de Participación Ciudadana⁵:

- deveria estar orientado para a deteção de problemas resolúveis;
- incidir diretamente na melhoria da envolvente construída;
- e revalorizar a imagem do território, especialmente através do resgate da memória.

Definiu-se como metodologia o trabalho comunitário organizado em ‘sessões públicas de trabalho’, com realização espaçada no tempo⁶. Previamente, e sob mediação inicial de estruturas municipais de proximidade com a população da área de intervenção, foi estabelecido contacto com as comunidades educativa e associativa locais organizadas em estruturas formais. Num segundo momento e em diálogo permanente com estas comunidades, foram pensadas e testadas as possibilidades de um ‘modelo participativo’ que refletisse uma realidade multicultural. Esta opção justificou-se na perceção de que, ao longo de diferentes sessões de trabalho, a comunidade poderia gerar conteúdos de autorreconhecimento, com o objetivo de ir adquirindo elementos que a ajudassem a representar as especificidades do seu território. Mas, antes de chegar a essas respostas, existe todo um trabalho de parceria e cocriação entre todas as partes intervenientes no processo, de forma a garantir não só a horizontalidade na partilha e debate de ideias, mas também a identificação da comunidade com o resultado produzido coletivamente e, num outro patamar de importância, o interconhecimento comunitário e a identificação e apropriação coletiva do espaço (Gato et. al., 2013: 63).



4 As práticas sociais como ferramenta para a tomada de decisões sobre o desenho do espaço público aplicadas no projeto ‘Cartografias de la Mina’ desenvolvido no Concelho de Sant Adrià de Besòs, na área metropolitana de Barcelona, entre 2002 e 2006, demonstram a aplicabilidade de uma metodologia participativa e da forma como se pode desenvolver o projeto urbano com relevo no uso da arte.

5 O projeto Cartografias de la Mina (Ricart, 2009) foi desenvolvido no Concelho de Sant Adrià de Besòs, na área metropolitana de Barcelona, entre 2002 e 2005, pelo Centro de Investigação Polis da Universidade de Barcelona.

6 A 22 de outubro de 2011 teve lugar a 1ª Sessão Pública de Trabalho no Clube Recreativo União Raposense. A 27 de abril de 2013, o “Monumento à Multiculturalidade” foi inaugurado no Parque Urbano de Caparica, integrado nas Comemorações Municipais do 25 de abril.



Figura 6 5ª sessão de trabalho, no dia 10 de dezembro de 2011, na sede Clube Recreativo União Raposense (Fotografia: Mário Rainha Campos).

Uma das formas de trabalhar coletivamente a apropriação do espaço urbano passou por promover a discussão, comunicação e expressão visual a partir dos diversos olhares sobre a realidade ambiental e as memórias a ele associadas, a partir das quais foi possível estabelecer um programa, desenvolver diferentes propostas que viessem a refletir, de forma transversal, uma configuração para a escultura pública. A maquete que veio dar forma ao monumento foi desenvolvida pela equipa artística a partir de uma síntese plástica da variedade de propostas desenvolvidas pelo grupo de participantes. Sabendo-se que o conhecimento erudito estava nas mãos do escultor, a adequação da linguagem às condições de materialização pressupôs um conhecimento disciplinar capaz de agregar as diversas sugestões numa proposta final⁷. Esta, reafirmando o objetivo da partilha de soluções, foi posta à discussão e análise crítica dos envolvidos no processo.

Deste modo o processo para o monumento mobilizou os meios técnicos e humanos, possibilitou as condições materiais e imateriais para a concretização de uma obra que, acreditamos, contribuirá para a sinalização deste território ao nível simbólico. O ponto de partida adotado foi o de que a escultura tem a capacidade de fornecer aos cidadãos os meios de relacionamento ambiental necessários para que estes tenham o efetivo controle sobre a estética do seu próprio ambiente. Como tal, esta experiência constitui-se como Escultura efetivamente pública e num importante processo político de cidadania.

A pequena escala desta ação e a humanização dos resultados, tendem a perspetivar-se como uma aposta ganha no contributo dado para a plena integração da parcela de território do 'centro cívico' como uma nova centralidade urbana na cidade de Almada.

7 Os três elementos que constituem o Monumento à Multiculturalidade, tem as seguintes dimensões: 'casa': 6,1 x 4 x 4m; 'poço': 6,1 x 3 x 3m; 'observatório': 6,1 x 3 x 3m; construído em aço corte e betão armado; foi implantado no parque urbano que centralidade ao Centro Cívico de Caparica, no Monte de Caparica, Almada.

Câmara Municipal de Almada (2007). Estudo Estratégico de Almada Poente: diagnóstico, Vol. 1. *Almada*, Câmara Municipal de Almada.

Câmara Municipal de Almada (2008). *Almada Poente, regeneração para uma nova centralidade: Parcerias para a Regeneração Urbana, Bairros Críticos, Polis XXI*. Almada, Câmara Municipal de Almada.

Costa, A. (2006). O Espaço dos Outros, Representações Sociais e Fronteiras num Bairro do Plano Integrado de Almada. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 18, 37–57.

Elias, H. (2007). *Arte Pública e Instituições do Estado Novo. Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. Tese Doutoral, Universidade de Barcelona. <http://www.tdx.cat/handle/10803/96401> (Acedido 25.10.2016)

Elias, H., & Marques, I. (2012). As últimas encomendas de arte pública do Estado Novo (1965-1985). *On the w@terfront*, 23, 5–29.

<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/254755> (Acedido 25.10.2016)

Gato, M., Ramalhete, F., & Vicente, S. (2013). Hoje somos nós os escultores! Agencialidade e arte pública participada em Almada. *Cadernos de Arte E Antropologia*, 2(1), 53–71.

<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/cadernosaa/article/view/6723>
(Acedido 25.10.2016).

Remesar, A., & Vidal, T. (2003). Metodologias Creativas Para la Participación - documento de trabajo. Barcelona, Universidade Barcelona. <http://www.ub.edu/escult/editions/0particip.pdf> (Acedido 25.10.2016)

Ricart, N. (2009). *Cartografies de la Mina: Art, Espai Públic, Participació Ciutadana*. Douturamento Espai Públic i Regeneració Urbana: Art, Teoria i Conservació del Patrimoni, Barcelona, Universidade Barcelona. <http://www.tdx.cat/handle/10803/1549> (Acedido 25.10.2016).



02

SUSTENTABILIDADE
SUSTAINABILITY





**AUTORES
CONVIDADOS**

**INVITED
AUTHORS**



DISSONANT DESIGN

**Design as Re-relating
Through F(r)ictions**

Alastair Fuad-Luke
alastair.Luke@unibz.it

Free University of Bozen-Bolzano, Italy.

ABSTRACT

A key role of design(-ing) activism is to disturb existing systems to enable better 'presents' and 'futures'. This involves a re-directive set of practices aimed at enabling and empowering diverse actors while simultaneously changing what it means to design. These emergent practices encourage a healthy dissonance by applying design f(r)ictions to engage, activate and transform. This research briefly examines six design, art and/or interdisciplinary collectives who challenge hegemonic unsustainable activities – the ecological - and contest unjust power structures – the social-political. A tentative synthesis is made of dissonant design's potential for positive transition.

Keywords:

Dissonant design
Design activism
Friction
Fiction
Re-relating

DISSONANCE IN AN EXPANDING FIELD OF DESIGN ACTIVISM

Today, we can recognise that design is no longer just about the construction of artifacts or services through well recognised sub-fields or modes of inquiry and practice, such as product design, graphic design, furniture design, communications design, interaction design, architectural design, interior design and landscape design. While these approaches continue, the early 2000s revealed emergent forms of design responding to the challenges presented by our societal condition of complexity, impermanence and uncertainty, a condition the sociologist Zygmunt Bauman called 'liquid modernity' (Bauman, 2000). So, today design is concerned with activism, things and systems (Fuad-Luke, 2009), social innovation (Manzini, 2015), social structure, processes and forms of action (Koskinen, 2016), openness and democratization (van Abel et al., 2010), alternative realities and economies (Fuad-Luke et al. 2015a; Thackara, 2015).

In general, these approaches try to work with and ameliorate the negative aspects of contemporary, hegemonic, neo-liberal economic practices. These approaches resonate with gentle or provocative dissonance or foils to that which is unsustainable, unjust or both. Here dissonant is taken as not being in agreement with something, being incongruous or creating disharmony. These dissonant voices operate under a diverse range of monikers including adversarial design (di Salvo, 2012), altruistic or pro-bono design (Chick and Micklethwaite, 2013), critical and speculative design (Dunne, 2005, Dunne and Raby, 2013), design activism (Fuad-Luke, 2009; Thorpe, 2012), open design (van Abel et al., 2010), relational design (Fuad-Luke, 2014), slow design (Fuad-Luke, 2002; Strauss and Fuad-Luke, 2008), social design and design for social innovation (Margolin and Margolin, 2002; Miettinen, 2007; Manzini, 2015), 'new social design' (Koskinen, 2016), sustainist design (Schwarz and Krabbendam, 2013), transition design (Irwin 2015; Irwin et al., 2015) and transformation design (Burns et al. 2006).

While the depth of dissonant expression varies, these approaches flag up disagreements or inconsistencies between our beliefs and between our actions, between the 'haves' and the 'havenots', between the overconsumers and the underconsumers, between the majority and the marginalised. They contest the unsustainability of continuous economic growth under the neo-liberal mantra, its social unfairness and toxic and/or negative biodiversity impacts on ecosystems. They aim to gently, or aggressively, disturb the dominant socio-technical regime. These dissonant designers deploy re-directive practices whose aim is to engage, enable and/ empower social actors, groups and organisations to become part of the change themselves. Some of these practices also deeply challenge what it means to design. These modes of designing encourage or demand civic participation. They are no longer activities for the sole concern of professional, expert, authorized designers but involve participation and collaboration with diffuse, non- and amateur designers (Table 1). They create or generate narrative through design f(r)ictions.

Professional designers	Other designers (professionals, civil servants, citizens)	Source
Expert design(ers)	Diffuse design(ers)	Manzini, 2015
Authorised designers	Non-authorised designers	Fuad-Luke, 2015
Complimentary relational designers		Fuad-Luke, 2014
Designers	Non-designers	DiSalvo, 2012
Designers	Non- (intentional) designers	Fuad-Luke, 2009
Professional designers	Amateur designers	Leadbeater, 2009
Transformation design(ers)		Burns et. al., 2006

Table 1 Professional and other designers participating and collaborating today.

Design F(r)ictions

As design is a form-giving activity, raising tangible artifacts, services, interventions and events, which modify the present and project the future, it is capable of generating attractions, in the form of fictions, and irritations, in the form of frictions (Gaspar Mallol, 2011; Fuad-Luke, 2016). These f(r)ictions can be vehicles for dissonant expressions. How? Design fictions are seen as conversation pieces (Bleeker, 2009), involve speculations (Dunne and Raby, 2013), provide a discursive space (Hales, 2013), are projections (Gaspar Mallol, 2011) and are



posited in the present with the intention of latent potentiality i.e. they could be-come the near future (Fuad-Luke, 2016). Examples include Dunne and Raby's Big Bicycle, the Utrecht School of Arts' and Wageningen University and Research Centre's Pig Chase (Figures 1, 2). These design fictions respectively raise issues about future personal mobility scenarios, potential improved human: animal welfare through digital games, and the possibilities of having public restaurants or kitchens powered by the sun. These fictions are dissonant by the means of asking questions of the existing, normalized, everyday way of doing things. So these designs ask 'why not?' and 'what might this mean?' to drive discourse.

In contrast to design fictions which are projected stories about future possibilities, design frictions are deliberately positioned as irritations and a cultural form of dissent (Gaspar Mallol, 2011), as a means to express dissensus (diSalvo, 2012), and, are accessible to all by being open and orientated towards the commons (Fuad-Luke, 2016). That is they are open to participation, open to being changed, adapted and evolving, while contributing to our common pool resources. Their friction comes from their gentle or confrontational agonism. Exemplars include Santiago Cirugeda's Recetas Urbanas, and Jon Rubin and Dawn Weleski's Conflict Kitchen (Figures 3, 4). Natalie Jeremijenko's Robot Dogs, an ongoing project since 2002, is another good example (Jeremijenko, 2002 onwards).

Figure 1 Very Large Bike (VLB) from United Micro Kingdoms (Dunne and Raby, 2013). Photo: Luke Hayes, from the exhibition at the Design Museum, London, June 2013.

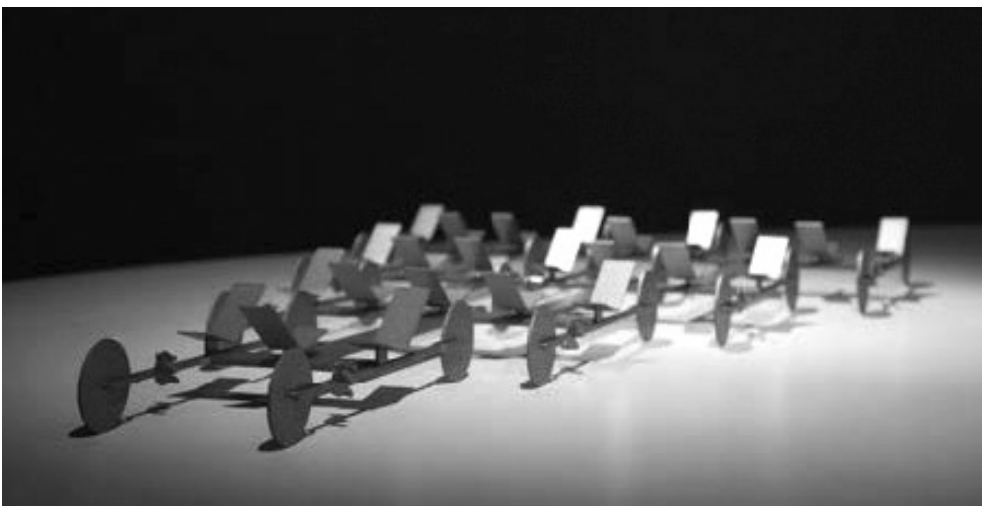




Figure 2 Pig Chase (Utrecht School of Art and Wageningen University and Research Centre, 2016). Photos: Hein Lagerweij.
<http://www.playingwithpigs.nl/>.

Jeremjenko reclaimed abandoned robotic dogs and equipped them with sensors that detect harmful gases being emitted by landfill sites. Cirugeda provided people with open source blueprints for spatial urban interventions that brings attention to the lack of playing spaces for children and provides a means to implement a (temporary) solution. Rubin and Dawn provide an opportunity for people to eat the food from the culture of a nation with whom the United States of America is or has been in conflict, politically or militarily.

Design frictions are underlain by agonistic pluralism¹, a concept developed by the political philosopher Chantal Mouffe who advocated that a healthy society is one in continual agonistic debate (Mouffe, 2000). Design frictions may also be paralogic, where paralogy is a 'move' which is often denied the minimum consensus because it changes the rules of the game upon which the consensus has been based (Lyotard, 1979, 1984).



Figure 3 Recetas Urbanas (Santiago Cirugeda, 1996 onwards).
Photo: Santiago Cirugeda.

¹ Agonistic pluralism...where conflictual adversaries with diverse voices negotiate democracy through agonism; in contrast to participatory democracy which tends to be underpinned with consensus and eradiation of difference' (Mouffe, 2000).



Figure 4 Conflict Kitchen, (Jon Rubin in collaboration with Dawn Weleski, 2010 onwards). Photo: Conflict Kitchen.

In summary, design f(r)ictions intend to engage, raise awareness, encourage debate, provoke, disturb the system and, often, invite social actors, groups and organisations to be-come the change. Strategically this might involve processes of consensus and dissensus between the authorized designers and non-authorized or other designers shifting between agreement, agonism and antagonism (Figure 5) (Fuad-Luke, 2015b).

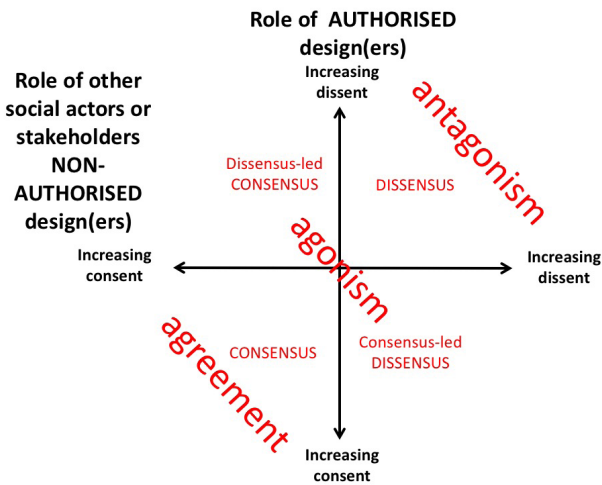


Figure 5 A framework for design approaches for agreement, agonism and antagonism, (Fuad-Luke, 2015b).

SIX DESIGN COLLECTIVES

Re-Relating the Unsustainable, the Unjust

Here I explore the practices of six design, art and/or interdisciplinary collectives (Table 2) which, in one way or another, have been knowingly or unknowingly deploying design f(r)ictions, applying consensus and dissensus, and engaging through agreement, agonism and antagonism. Briefly, these collectives are:

- 1** Aalto Mexico Lab: designers, engineers, artists, scientists, social scientists & economists, Mexico and Finland.
- 2** Assemble: artists, designers & architects, United Kingdom.
- 3** The Beach: designers, artists & other creatives, the Netherlands
- 4** Center for Genomic Gastronomy: artists, designers, makers, researchers, chefs, media technologists, cultural entrepreneurs, Ireland, the Netherlands and the USA.
- 5** Collectifetc: architects, France.
- 6** Futurefarmers: artists, researchers, designers, architects, scientists & farmers, USA.

Name of design collective	Disciplines or fields involved and nationalities	Description
Aalto Mexico Lab	<p>Designers, engineers, artists, scientists, social scientists & economists.</p> <p>MX, FIN</p>	<p>2012 onwards</p> <p>ALM is a collaboration between Aalto University, Finland and the Technological Institute of Monterrey and National Autonomous University of Mexico, Mexico</p> <p>ALM focuses on a Mayan community called "El 20 de Noviembre" in Calakmul, Campeche, Mexico</p> <p>Many disciplines collaborate – engineering, science, art, design, business, humanities and social sciences – with the aim of decreasing social injustice whilst raising awareness of cultural values and about the environmental sustainability of the community</p> <p>https://aaltolabmexico.wordpress.com</p>
Assemble	<p>Artists, designers & architects</p> <p>UK</p>	<p>2010 onwards</p> <p>A collective who work across the fields of art, architecture and design</p> <p>Our working practice seeks to address the typical disconnection between the public and the process by which places are made</p> <p>We champion a working practice that is interdependent and collaborative, with the public as participant and collaborator in the realisation of the work</p> <p>http://assemblestudio.co.uk</p>
The Beach	<p>Designers, artists & other creatives.</p> <p>NL</p>	<p>2007 onwards</p> <p>Designing for social and sustainable innovation (we call it sustainist design) is a new playing field for the designers</p> <p>At the core of The Beach' activities is designing situations that allow for the shaping of new meanings and new relationships</p> <p>Designers, creative thinkers & do-ers</p> <p>Aim to discover new routes by executing programmes that focus on media & crafts, food & landscape and redefining social design.</p> <p>www.thebeach.nu</p>

Table 2 Summary of six design, art and/or interdisciplinary collectives engaged in acts of dissonant design.



Center for Genomic Gastronomy	Artists, designers, makers, researchers, chefs, media technologists, cultural entrepreneurs. IRE, NL, USA	2010 onwards Is an artist-led think tank that examines the biotechnologies and biodiversity of human food systems We collaborate with scientists, chefs, hackers and farmers We present our research through public lectures, research publications, meals and exhibitions http://genomicgastronomy.com
Collectifetc	Architects. FR	2011 onwards A collective of architects with a shared dynamic questioning urban space Believe that different users (residents and professionals) can all be actors of their urban development at different scales Our projects are meant to be optimistic, open We integrate the local population in our creative processes www.collectifetc.com
Futurefarmers	Artists, researchers, designers, architects, scientists & farmers. USA	1995 onwards A design studio comprising artists, researchers, designers, architects, scientists and farmers Participatory projects to create frameworks for exchange that catalyse moments of "not knowing" and destabilise logics of "certainty" We deconstruct systems such as food policies, public transportation and rural farming networks. www.futurefarmers.com

Table 2 Continued summary of six design, art and/or interdisciplinary collectives engaged in acts of dissonant design.

These collectives share some common features: They work with communities of place and communities of practice, either in a distinct spatial locale or in a distributed network or both; they work with marginalized or minority communities; they often address local and/or global issues impacting on the local(e) and its community and/or global issues affecting everyone; they encourage participation and collaboration with actors and stakeholders; they give a voice to the voiceless or to unarticulated issues; and they materialize artifacts, services, experiences and platforms around specific socio-economic, socio-cultural, environmental or political issues.

In short, they challenge hegemonic unsustainable activities and unjust power structures by processes of re-relating i.e. they disturb existing relations and offer the means to constitute new relations that strive to positively change the present in the interests of those actors and stakeholders engaged. Their activities can be represented as a four-way matrix (Figure 6), with two axes. The vertical axis expresses how weakly or strongly they challenge hegemonic unsustainable ecological practices, that are underlain by certain economic and social practices. The horizontal axis expresses how weakly or strongly they challenge unjust power structures. The four cells of the matrix represent:

- Emergent, but weaker, design practices
- Systemic and eco-political design practices
- Systemic and socio-political design practices
- Re-directive and/or transformative design practices i.e. firmly challenging unsustainable ecological practices and unjust power structures.

A subjective analysis of the projects typically undertaken by these collectives reveals some potential interesting differences in terms of the degree to which these collectives challenge hegemonic unsustainable activities - the ecological -, and how they challenge unjust power structures - the social-political. (Figure 7).

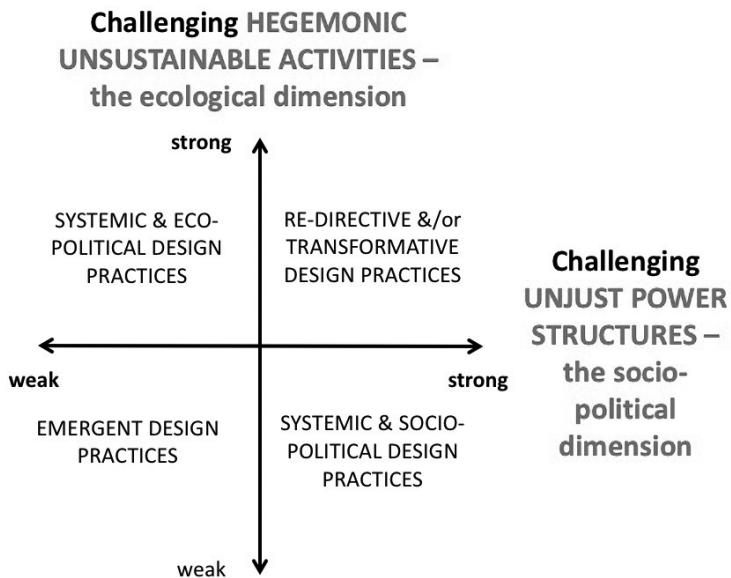


Figure 6 A framing towards re-directive and/or transformative design practices.

**Challenging HEGEMONIC
UNSUSTAINABLE ACTIVITIES –
the ecological dimension**

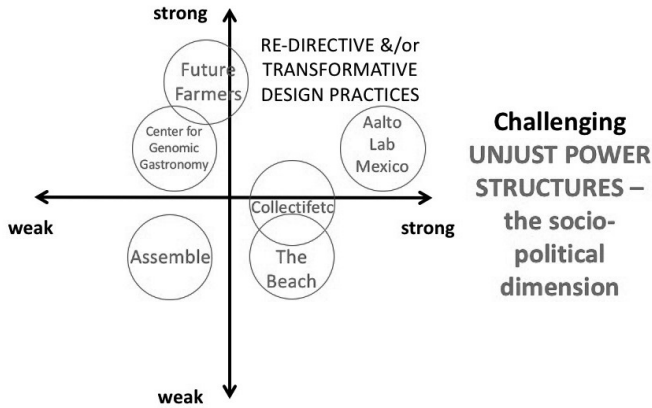


Figure 7 Towards re-directive and/or transformative design: Six design, art and/or interdisciplinary collectives and their practices.

The two collectives operating around food issues, FutureFarmers and the Center for Genomic Gastronomy strongly challenge on the ecological axis but, their projects tend towards raising awareness, highlighting issues, but only partial participation or direct actions. This limits the potential re-directive or transformative design practice for the actors, stakeholders and audiences involved. In contrast, Aalto Lab Mexico, Assemble, The Beach and Collectifetc, all work directly with local communities and encourage participation in order to challenge unjust power structures from the 'bottom-up'.

One of the key features of the collective Aalto Lab Mexico is that this is a longitudinal project, now in its fifth year, which has developed a mutually beneficial relationship between designers, experts and the local Mayan community, El 20 Noviembre.

Everyone is a co-designer and benefits from the shared knowledge, know-how and life experiences. The citizens of the village are seen as 'participant end-users' (Garduno, Noussala and Fuad-Luke, 2014).

Assemble made their name by self-initiating creative design and architectural projects with disadvantaged communities in poor, post-industrial, areas in Liverpool and other cities in the UK. Assemble won the prestigious Turner Art prize in 2015. Since then they have received diverse commissions from, predominantly, public sector organisations. Nowadays, While they retain their originality and creativity, working with existing governance structures and funders who often have vested interests in specific outcomes, seems to have constrained the more activist emergent design practices evident in Assemble's earlier self-initiated projects.

While it is recognized that the matrix is a rather simplified means to examine the complex practices of these design, art and interdisciplinary collectives, it does provide a means to think about the intentions of these collective design practices and their actual and potential impacts. This matrix can become a means of thinking strategically about future practice and the role which dissonant design f(r)ictions might play in challenging hegemonic unsustainable activities and unjust power structures. In addition, these collectives can think carefully about which type of funders or clients or actors or stakeholders or partners they work with and if they are conducive to their particular design approach.

NEAR-FUTURE THOUGHTS

A rich diversity of design practices are contributing to our understanding of our present socio-cultural, political and economic condition, its relations, and potential ways for future transitions. However, many of the activities of the collectives illustrated here exist as micro-level activities within the niche layer of what is known as the Multi-Level Perspective in transition theory (Figure 8). If they are successful, niche activities can disturb the meso-level socio-technical regime and even the macro-level socio-technical landscape. However, at present it seems that these niche challenges are having a minimal disturbance to the dominant socio-technical regime i.e. hegemonic neo-liberal economic growth.



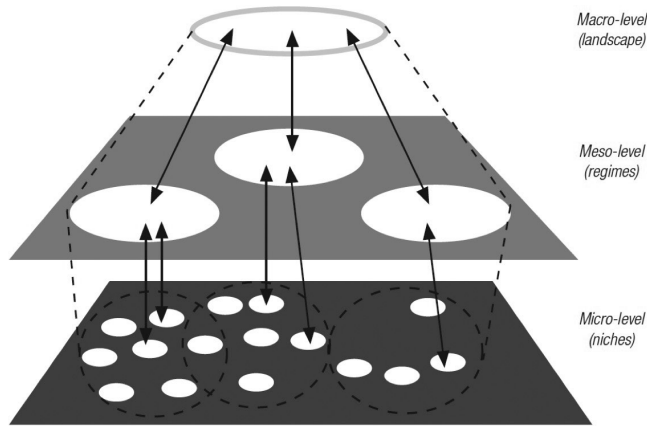


Figure 8 A Multi-Level Perspective, MLP, for transition management theory (diagram from Loorbach, D.A. (2007).

Perhaps, a re-configuring disturbance of relations between these layers, to reconfigure them, requires more than mere designing but, instead a fundamental shift in our ontology. Felix Guattari suggested that paradigmatic challenges could only come from a re-constituting of our mental, social and environmental registers, a phenomenon he named ecosophy (Guattari, 1989, 2000). Guattari saw ecosophy as a means to challenge Integrated World Capitalism, IWC – what we refer to today as neo-liberal global capitalism.

Can design(-ing) with more critically directed dissonance encourage us make more radical personal, social and political transformations? Presently, the potential is clear, but the practices are still emergent and we have to understand the actual positive impacts of these practices. Another challenge is that the word 'design' is so embedded in the semiotics of global brands, and the growth paradigm, that we, perhaps, need to invent new language to describe these design practices. I would propose that the aim of such designing is to create new relations, to re-relation, to disrupt existing power structures, and to strive for individual human, social, ecological and economic justice. I suggest that these constitute the underlying principles of 'dissonant design'.

Can design(-ing) with more critically directed dissonance encourage us to make more radical personal, social and political transformations?

We might further reflect as to where we can most effectively lever positive change by dissonant design in what Bruce Sterling calls the 'pace layers' (Sterling, 2014). The fastest pace layer is "fashion" which is hyperactive, fast and, usually of little lasting consequence. "Commerce" is below the pace layer of fashion. 'Fashion is the street' and 'commerce is the marketplace'. Underpinning the layer of commerce is "governance", whose regulatory and political everyday moves at a slower, more inertial pace than commerce. Below governance is "infrastructure" which only slowly changes beyond the short-termism of electoral cycles.

This infrastructure is controlled by powerful governmental and corporate organisations who tend to run the infrastructure for their agendas and, arguably, for their benefit. Perhaps surprisingly, infrastructure is a cultural phenomenon because "culture" is the base layer of values, beliefs and metaphysics.

Using a geological analogy Sterling notes that tremendous shear forces exist between the layers of fashion, commerce, governance, infrastructure and culture. Perhaps, dissonant design can target these shear layers?



Sterling suggests that we also need to think about the time-frame of the layer below where we are working if we wish to affect change in our own layer of activities. Finally, he highlights the primaeval layer of “nature” which underpins all other layers. When nature dramatically changes, activities in all layers may be forced to change too.

Designing in collaboration with nature, rather than against it, might be our most effective dissonant design activity because it has the potentiality to challenge the other layers before disaster strikes. Dissonant design may need to challenge by re-scaling activities and re-organising our commercial, social and governance *modus operandi*. Various alternative movements, including ‘transition’, ‘open’, ‘commons’, ‘maker’, ‘hacker’ and ‘peer-to-peer’ movements are already working on the shear zones and vertically disturbing the layers. How might dissonant design make an effective contribution to these examples of re-relating?

- Bauman, Z.** (2000). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Bleeker, J.** (2009). Design Fiction. A short essay on design, science, fact and fiction. Near Future Laboratory. http://drbfw5wflxon.cloudfront.net/writing/DesignFiction_WebEdition.pdf (accessed 03.02.2017).
- Burns, C., Cottam, H., Vanstone, C. and Winhall, J.** (2006). Transformation design. RED Paper 02, February 2006. *The Design Council*, London.
- Chick, A. and Micklethwaite, P.** (2013). *Design for Sustainable Change. How Design and Designers Can Drive the Sustainability Agenda*. Lausanne: AVA Publishing.
- Cirugeda, S.** (1996 onwards). Recetas Urbanas, Urban Recipes. <http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/en/> (accessed 03.02.2017).
- DiSalvo, Carl.** (2012). *Adversarial Design*. Cambridge, MA and London, UK: MIT Press.
- Dunne, A.** (2005). *Hertzian Tales*. Cambridge, MA and London, UK: MIT Press.
- Dunne, A. and Raby, F.** (2013). *Speculative Everything. Design, Fiction and Social Dreaming*. Cambridge, MA and London, UK: MIT Press.
- Fuad-Luke, A.** (2002). 'Slow Design: A Paradigm Shift in Design Philosophy. Development by Design conference, Shristi School of Art & Design, Bangalore, India, 1-2 December 2002.
- Garduño, C., Noussala, S., and Fuad-Luke, A.** (2014). *Aalto LAB Mexico: Exploring an Evolving Poly-Disciplinary Design Pedagogy for Community Well-Being and Empowerment Within a Mayan Community*. In Monto Mani and Prahbu Kandachar (Eds.), *Design for Sustainable Well-Being and Empowerment* (pp. 365 – 379). India: N.P., Bangalore.
- Fuad-Luke, A.** (2009). Design Activism. Beautiful strangeness for a sustainable world. Earthscan, London.
- Fuad-Luke, A.** (2014). Design(-ing) for Radical Relationality: 'Relational design' for confronting dangerous, concurrent, contingent realities, in: MA Jin and LOU Yongqi, (Eds.) *Emerging Practices in Design. Professions, Values and Approaches*. Tongji University Press, Shanghai. pp. 42 – 73.
- Fuad-Luke, A., Hirscher, A-L, and Moebus, K.,** (Eds.) (2015a). Agents of Alternatives: Re-designing Our Realities. AoA, Berlin.
- Fuad-Luke, A.** (2015b). Design activism's teleological freedoms as a means to transform our habitus, in: Fuad-Luke, A., Hirscher, A-L, and Moebus, K., (Eds.) *Agents of Alternatives: Re-designing Our Realities*. AoA, Berlin. pp. 281 - 294.



Fuad-Luke, A. (2016). Fictions, frictions and functions: Design as capability, adaptability and transition, in: *The Pearl Diver: Designers as Storytellers*. Elisa Bertolotti, Heather Daam, Francesca Piredda & Virginia Tasserini, (Eds.) DESIS Philosophy Talks, Milan. pp. 90 - 95.

Gaspar, M. (2011). F(r)ictions. Design as a Cultural Form of Dissent. Paper presented at Design Activism and Social Change conference, Design History Society, Barcelona, 8 - 10 September 2011.

Guattari, F. (1989, 2000). *The Three Ecologies*, this edition London: Bloomsbury Publishing based on The Athalone Press, 2000, from the English translation of the original in French, 1989, France: Editions Galilee.

Hales, D. (2013). Design fictions, an introduction and provisional taxonomy. *Digital Creativity*, 24(1), 1 - 10.

Irwin, T. (2015) Transition Design: A Proposal for a New Area of Design Practice, Study, and Research, *Design and Culture*, 7:2, 229 - 246.

Irwin, T., Koskoff, G., Tonkinwise, C. and Scupelli, P. (2015). Transition Design 2015. http://design.cmu.edu/sites/default/files/Transition_Design_Monograph_final.pdf (accessed 03.02.2017).

Jeremijenko, N. (2002 - present). Feral Robot Dogs. <https://www.nyu.edu/projects/xdesign/feralrobots/> (accessed 03.02.2017).

Koskinen, I. (2016). The Aesthetics of Action in New Social Design. Proceedings of DRS 2016, *Design Research Society 50th Anniversary Conference*. Brighton, UK, 27-30 June 2016. <http://www.drs2016.org/161/> (accessed 03.02.2017).

Leadbeater, C. (2009). *We-Think. Mass innovation, not mass production*. London: Profile Books.

Loorbach, D.A. (2007). A Multi-Level Perspective, MLP, for transition management theory. Transition Management: New mode of governance for sustainable development. Rotterdam: Erasmus University, Rotterdam.

Liotard, J-F. (1979. 1984). *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.

Manzini, E. (2015). *Design, When Everybody Designs. An Introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Margolin, V. and Margolin, S. (2002). A 'social model' of design: Issues of practice and research. *Design Issues*, 18(4), pp. 20-24.

Miettinen, S. ed. (2007). *Design Your Action. Social Design in Practice*. Helsinki: University of Art and Design Helsinki.

Mouffe, C. (2000). Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism. Reihe Politikwissenschaft, Political Science Series, Institut für Höhere Studien (HIS)/ Institute for Advanced Studies, Vienna, 15.

Rubin, J. and Weleski, D. (2010 onwards). Conflict Kitchen. <http://conflictkitchen.org/> (accessed 03.02.2017).

Schwarz, M. and Krabbendam, D. (2013). *Sustainist Design Guide. How sharing, localism, connectedness and proportionality are creating a new agenda for social design*. Amsterdam: BIS Publishers.

Sterling, B. (2014). Pace Layers. In, Yelavich, S. and Adams, B. (Eds.), *Design as FutureMaking* (pp. 214 – 224). London. Bloomsbury.

Strauss, C. and Fuad-Luke, A. (2008). The Slow Design Principles: A New Interrogative and Reflexive Tool for Design Research and Practice. In Peruccio, C. and Peruccio, P. (eds.), *Changing the Change Proceedings* (pp. 1440 – 1450). Italy: Turin.

Thackara, J. (2015). *How to Thrive in the Next Economy*. London: Thames and Hudson.

Thorpe, A. (2012). *Architecture & Design versus Consumerism. How design activism confronts growth*. London and New York: Routledge.

Van Abel, B., Evers, L., Klaassen, K. and Troxler, P. (2010.) *Open Design Now. Why Design Cannot Remain Exclusive*. Amsterdam: BIS Publishers.



TRANSGRESSIONS BETWEEN ART/ DESIGN/CRAFTS

**Through a Social Participatory
Approach: The Case of “The Legacy
in the Pocket”**

Şölen Kipöz
solenk6@gmail.com

Assoc.Prof.Dr. at Izmir University of Economics
Department of Fashion and Textile Design

ABSTRACT

Just as the definitions of art and design, and the identification of artist and designer have become blurred, the issue of the authorship of the artist / designer has also become more controversial. Also, simple binary oppositions in between art and design, design and crafts, arts and crafts etc., have been transformed, and these relationships are now conceived as being more socially constructed and multi-layered. By challenging the bias in regards to the specific gendered and cultural worldviews, and by proposing ecological and ethically sound responses to global problems, it has been possible to create a non-hierarchical social space for both artists/ designers, and viewers/users. The hierarchical differences existing between art/design and crafts also illustrate another level of gender specific bias in patriarchal understanding. The privileged status of arts and design professions in comparison to craft, coincides with the male-dominated character of the former, which refers to the legitimation of the creator creating an exchange value. Craft, on the other hand, conventionally associated with a non-professional, domestic site of female production, has adopted a character that is more activist, democratic, social, and genderless. In view of this difference, this investigation proposes that it is possible to create multiple layers, by transcending disciplinary practices, and experimenting with the merging of crafts with design by developing an appropriate artistic language. A paradigm of this relationship, is presented through an analysis and interpretation of a participatory design project, "Legacy in the Pocket" (2014-2016).

Keywords:

Participatory design
Authorship
Crossing disciplines
Social arts and design
Female wisdom

ACROSS THE BOUNDARIES

The definitions of art and design and the identification of artist and designer has been blurred by “the end of modernity” as referred by philosopher Gianni Vattimo. Krauss’s “An expanded field” crossing the boundaries, was a visual rebuttal of the modernist framework and categories, in which categories can be made almost malleable (Krauss 1979, 30). Interactions between and across disciplines enable the development of different methodologies of collaboration, as intradisciplinary, crossdisciplinary, interdisciplinary and transdisciplinary¹, which are necessary to solve problems related to global crisis.(Marshall, 2008: 33). Furthermore, postdisciplinarity, as a border-crossing between discrete disciplines, illustrates a situation in which such borders no longer really exist, eliminating the old «craft vs art» and craft vs design» debates (Adamson, 2010: 586).

It is important to transform the dialectical thinking within the binary oppositions ‘in between’ art and design, design and crafts, arts and crafts etc., into a triadic relation, with “a place between” the physical, temporal and social dimensions of these categories (Rendell 2010). In this process, the authorship of the artist / designer has also been challenged, in line with Beuys’s concept of social sculpture, through which “Every human being” was rendered as an artist. (Orta, 1994)².

¹ Intradisciplinary- working within a single discipline, crossdisciplinary-method of viewing one discipline from the perspective of another, multidisciplinary- a team of people from different disciplines working together, each drawing on their disciplinary knowledge, interdisciplinary- a process integrating knowledge and methods from different disciplines, using a real synthesis of approaches to create a new knowledge and transdisciplinary: creating a unity of intellectual frameworks beyond the disciplinary perspectives to address a common problem (edited from Alexander Refsum Jensenius link:<http://www.arj.no/2012/03/12/disciplinarity-2/>).

² Particularly in his co-creative work in The Documenta 7 work in 1982, which he planted oak trees together with the citizens in Kassel , Germany he acted as an agent rather than the artist.

Blurring the artist and beholder boundary not only challenged the hierarchies between the creator and the viewer, and the actors of an artefact, but also transformed creative methods and strategies of making art. Art work has become tangible, and can now be constructed, completed and identified by the participant viewer as a part of a social experience. This makes visible process of collective creation by the artist in collaboration with communities, in which participants develop their creating and making skills with a sense of involvement, rather than being merely passive observers.

Crafts play a vital role in actively involving non-artists /designers in the creative process, as well as being instrumental in the coalescence of community members through the meanings and symbols that it communicates (Atalay, 2015). Through collective knitting and other activist craft movements, crafting with textiles, conventionally within the domestic site of production, emerges into the public sphere.

DESIGN VS CRAFTS

Gender Specific Bias

Design originally evolved from craft (Hermann, Shelley 2008: 16), and reciprocally, craft is a design-directed action (Costin, 1998: 4). Historically craft involved the hand production of usable artefacts in a given material medium, preferably displaying great mastery (Cardoso, Rafael in Adamson, Glen 2010: 323). The major shift in the separation of the definition of crafts and art dated back to the dissociation between manual and intellectual labour during the XVI century Renaissance. The second phase was the rise of the factory system, which devalued manual labour relative to intellectual labour. Despite the Arts and Crafts Movement's elitist understanding of craft as a higher calling, in the Modernist view, craft was superseded by design (Cardoso, 2010 in Adamson: 326-327). The separation of craft from art and design led the separation of 'making objects' from 'having ideas', referring to the meaning of the objects, rendering 'creativity' divorced from the knowledge of how to make things (Dormer 1997, 18), and, in economic terms, devaluing craft relative to design.



The separation of arts into “high” and “low” (Dormer 1997: 18) also contributed to this distinction. The art/ craft hierarchy emphasized that art with paint was more significant than art with thread, related to the making place and the maker; craft was applied in the domestic sphere by women for “love”; art was produced in and for the public space for “money” (Parker, 2010 in Adamson: 494).

This separation has also affected gender views. Craft and design can be seen as polar opposites associated with femininity and masculinity respectively. Historically, craft is considered as a non-professional, traditional and anonymous field, framed in the domestic site of female production, which bears the feminine attributes of amateurishness, staticity, and repetition, with no exchange value (Baydar, 2015 in Kipöz, Buckley, 1989 in Margolin). Design, on the other hand, has been associated with the masculine realm of professionalism, intellect, technology, action and progress. Rendering design as an intellectual activity and creativity bestows authorship, which, in turn, validates its status. However, as craftwork production, is based on repetition rather than variation, no signature is needed (Baydar, 2015, in Kipöz: 90-97).

Gender bias can also be observed in the exclusion of women in documentation and theorizing design (Whiteley, 1995, Buckley, 1989 in Margolin). As designs by women within the domestic space represent merely a temporary use value rather than exchange value, these designs were devalued by the interaction between capitalism and patriarchy, which established a hierarchy of value and skill based on gender. From the perspective of capitalist value-making, craft was transformed into labour, where as product commoditization was associated with male-dominated production spaces. The capitalist expropriation of women’s skills and knowledge was even accompanied by the destruction of many women in ritual witch burnings (Bratich and Brush, 2011:250-252).

CRAFTS VS SOCIETY

CRAFTS VS NATURE

As craft is a slow activity which involves the actual doing, rather than merely the experience of being done (Fletcher and Grose, 2012), and craftsmanship requires a «desire to do a job for its own sake» (Senneth 2008: 145), crafting presents an inherent resistance to commodity-oriented capitalism.

The pollicisation of design and crafts allowed craft to challenge its lower status through the emergence of neo-craft, craftivism, DIY culture, microrevolt collective and subcultural craft (Adamson, 2010: 585). For Betsy Greer (2003), Craftivism is about more than 'craft', and 'activism,' more than just a hobby or 'women's work. Rather, it involves perceiving your own creativity as a force with cultural, historical and social value (Bratich and Brush 2011:248). Incorporating elements of anti-capitalism, environmentalism and third-wave feminism, craftivism is centered on practices of craft-needlework, knitting, crocheting, scrapbooking, quilting, embroidery, sewing, and doll-making, as defined as "fabriculture" by Bratich and Brush (2011: 234), to create a social process of collective empowerment, action, expression and negotiation. After the 2001 World Trade Center attack, the term "craftivism" became a collective response to political and social issues (Carpenter, 2010).

Through the social, performative and critical discourse around the work that is central to its production and dissemination, craftivists developed values and practices such as mentorship, community-building, connection with other DIY projects, and gender empowerment. The binary oppositions between nature/culture parallels those between the masculine/feminine. The statement "Female is to male as nature is to culture" (Ortner cited by Buckley, 1989) represents how the patriarchal view not only reduces women to their biological capacity, but also nature to the physical body.



The biological capacity to reproduce makes women close to “mother” nature. This separation of nature from culture is a consequence of the capitalist patriarchal system, which ignores women’s special connection to the environment through daily interactions, as pointed out by Vandana Shiva. For her, ecological degradation is closely linked to exclusion of everything natural and female in the patriarchal understanding, destroying feminine principle, which is vital to survival (2014).

Ecofeminism is an antidote to the oppression and domination of all subordinate and disadvantaged groups (women, people of color, children, the poor) and to that of nature (animals, land, water, air, etc.) (Warren, 2000). Ecofeminism seeks to regenerate the relation between human vs nature, as nature vs culture (Berkday, 2010 in Değirmenci:38).

It is essential to overturn the patriarchal oppression on women and nature, created by the “modern” world, and to revive the almost forgotten female wisdom as a part of feminine principle.

Craft grafted in to Design : Legacy in the Pocket

The book of tales “Women Who Run with the Wolves” by a Mexican psychiatrist Clarissa D.Estes (2012) reminds the female reader the importance of trusting her “wild woman”, and the need to pass on the almost forgotten “female wisdom” to future generations, to preserve all properties in her essence as her “legacy”, and thus to ensure her survival. The idea of designing a rag doll was inspired by one of these tales, in which Vasilisa narrates a story of a young girl who reaches maturity with the help of a rag doll inherited from her mother, carried with her at all times.

The author, also - the designer, created rag dolls as a productive tool to enable women to transfer their wisdom through production (Özgüner, 2015). The rag doll design was inspired by paper cut-out dolls, which evokes the author’s memories of her first design experience.

The aim was to design a reproducible, spreadable object for collective production and sharing, therefore, a template-like doll pattern was developed from a flat piece of fabric, shaped by folding and hand-stitching. A collaborative doll-dressing design process allowed users to create dolls that reflected their own identities and memories.



Figure 1, 2. Dolls created and dressed-up by the author/ designer.

Although the pattern of the object - the rag - is designed to be reproducible for a possible DIY experience of the potential users, a craft-oriented process was adopted to promote collective creativity. This not only challenged the secondary status of craft by grafting design with craft, but also incorporated female production into design's knowledge and profession.

An epistemological guide was tacit knowledge, which cannot "be specified in detail cannot be transmitted by prescription, since no prescription for it exists" according to Micheal Polanyi (1958 in Desrochers, 2001: 52). For Whiteley, tacit knowledge addresses the difference between 'knowing what' and 'knowing how' (1995:145). Craft skills, as one the archaic knowledge of female wisdom, has been developed throughout tacit knowing, described as "difficult to codify, standardise and transfer" (Howells, 2001).

A related form of tacit knowledge, connected knowing, developed in "Women's Way of Knowledge", is based on the subjective belief that the most credible knowledge comes from personal experience, rather than an established imposition (Belenky et al.1996 in Pinto, Pinto, Kipoz, 2016). This knowledge, transmitted across generations, is a vital means of intergenerational equity.



Creating a social participatory process

Various collaborative design methods, such as participatory design, co-design and DIY minimize the top-down mechanisms by involving a multiplicity of participants sharing practice, as far as possible on as equal terms (Von Busch ,2008).

The culture of DIY is applied to coding and knowledge production, as well as developing practical skills and resources. In contrast to consumerism, it allows the consumer freedom to choose, assemble and personalize products without professional expertise. Participatory design, on the other hand, was developed to promote user involvement in order to destabilize power structures and empower workers, while co-creation refers any kind of collective creativity involving at least two. Co-design is a catch-all term for participation encouraged by participatory and social design (Fuad Luke, 2009: 147), which is applied across the design process, involving cooperation between designers and non-designers (Sanders and Steppers, 2008).

In executing the rag doll project through collaborative design methods, an agency is created which facilitates and mediates a dialogic process between designer and non-designers, enabling collective ideas and designs. In this process, the designer acts as a facilitator, leader, mediator, allowing those who participate to reflect their own identity, memory and play, and to share conviviality through collective making.

The making activity, not only presents a design game as a complex problem, but also constructs meaningful socio-material assemblies for and with project participants (Manzini and Rizzo, 2011 upon Ehn (2008) ideas). Within this frame, through collaboration, women participants dressed dolls as co-creators, reflecting their own identity and reviving personal memories .



Figure 3, 4. Women Collaborators from Ödemiş dressed-up their own dolls.

For children and young people generally, dolls refer a paradigmatic fashion play, which, rather than setting the rules of the play for a passive consumers/player, becomes a medium which can be personalized. Children, as makers and players at the same time, can associate themselves with the dolls, and make the dolls reflect the adult world around them (Collins 2011, in Wolfendale and Kennett, 153). Also, by allowing boys and young males to construct an identity for their own doll, it was possible to challenge the gender bias, in which doll making/playing are exclusively associating with girls/women.

In that aspect, although the dolls are designed as a metaphor for a female body, surprisingly, they can also reflect a character which can be flexibly gendered according to the user/maker's identity.





Figure 5, 6. Workshops conducted with children and teens.

Within the process of the workshops, the designer acted as an agent to start the process and the dialogue through description and interpretation of the project, i.e., Reading the story, presenting the design and explaining how participants can dress the doll. The designer also acted as a supervisor facilitating the co-creative process, guiding the participants in the cutting, sewing and stitching of old fabrics. During a process lasting several hours, the designer listened to participants, supporting their creative expressions, in a nonhierarchical way. At the end of the creative process, the designer reported and recorded the process in pictures and words to register the co- authors/designers, and preserve their personal memories by creating a narrative of the names given to the dolls, and the concepts they represent.

Fuad Luke notes that “Feedback is essential to readjust the evolving participatory design process or to simply congratulate the participants on their achievement” (2009:183).

The role of the designer is tailored according to the needs, behaviour and skill level of participants, and varies according to the different stages of the co-creating process. At the “doing” level, she is a guide; at the «adapting» level, she proposes a supportive structure, at the «making» level, she serves a need for creative expression, and at the “creating” level, she contributes to idea generation (Sanders and Stappers, 2008: 14).

In the case of the women's communities, most participants were able to reach the creative level, due to their inherited tacit knowledge of doll making and dress making, where as in the children's workshops. Lack of skills made it difficult to reach the making level, even though some children were able to clearly express their ideas to be implemented by another person. For this age group, creative level was reached in terms of identity reflection rather than the actual construction of the doll as an expression of a personal memory.

Final Remarks

By grafting craft into design, and instrumentalizing craft as a strategy of collaborative design in order to empower the social aspect, it was possible to challenge not only the secondary status of craft, but also the specific gendered worldview and the knowledge boundaries in relation to the conventional role of craft and design and educational territories. In this regard, the rag doll project not only allowed participant women to express themselves through design, but also enabled males, in particular, younger ones, to challenge the taboo that "doll making is a female task", in the children and teens workshops.

Through co-creative processes, participatory doll-making workshops allowed us to redefine approaches to and the themes of design, and the identity of the author (Sanders and Stappers, 2008:15), and to prioritize a process-oriented designerly thinking, rather than focusing on the end product. The whole process is presented transparently in order to emphasize the non-hierarchical relation between artist/designer - and the producer - user/holder.

Correspondingly, the reception and the viewing of the artworks is transformed due to the equality in the relationship between the designer/artist and the crafter/maker. Within this project, social participation in design, was illustrated not only by the collective and social experience of making dolls, which in turn, transformed into an experience of conviviality, but also shown through the legacy of the skills transmitted across generations, and thus represents intergenerational equity, the feminine principle, and female wisdom within the ecosystem.



Adamson, G. (2010). *The Craft Reader*, Oxford, NY Berg pub.

Atalay, D. (2015). Women's collaboration for the enhancement of craft culture in contemporary Turkey. *Craft Research*, Intellect Ltd, Volume 6, Number 2, pp.225-241.

Baydar, G. (2015). Interfaces: Design , Craft and Gender. Original title: Arayüzler: Tasarım , Zanaat ve Toplumsal Cinsiyet. In Ş. Kipöz (Ed.), *Sustainable Fashion*. Original title: Sürdürülebilir moda (pp.89-99). Istanbul: Yeni İnsan Publisher.

Belenky, M., Clinchy, B., Goldberger, N., Tarule, J. (1996). Basic Books, New York, In Pinto, P., Pinto, A., Kipöz, Ş (2016). Creative Practices Around the Production of Cork, In Melo, J.J., Disterheft, A., Caeiro, S., Santos, R.F., Ramos, T. B. (Eds.) *Rethinking Sustainability Models and Practices: Challenges for the New and Old World Contexts*. Proceedings of the 22nd International Sustainable Development Research Society Conference ISDRS, Volume 3 of 3, Lisbon, 302-315.

Berktaş, F. (2010). Women Stake a Claim on Nature.Original Title. Kadınlar Doğaya Sahip Çıkıyor, In E. Değirmenci (Ed), *Women are in Ecological Transformation*. Original Title. Kadınlar Ekolojik Dönüşümde (pp.38). Istanbul: Yeni İnsan Pub.

Bratich, J., Brush, H. (2011). Fabricating Activism: Craft-Work, Popular Culture, Gender. *Utopian Studies*, 22 (2), 250-252. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Buckley, C. (1989). Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. In V. Margolin (ed.), *Design Discourse* (pp. 251-262). Chicago: The university of Chicago Press.

Cardoso, R. (2010). Craft versus Design: Moving Beyond a Tired Dichotomy. In G. Adamson (Ed.), *Craft Reader* (321-332). Oxford: Berg publishers.

Carpenter, E. (2010). Activist Tendencies in Craft. *Arnolfini Journal*, Retrieved from: <http://research.gold.ac.uk/3109>.

Collins, L. (2011). Fashion Dolls and Feminism. In J. Wolfendale, J. Kennett (Eds) *Fashion: Philosophy for Everyone* (153-154). Oxford: Wiley and Blackwell.

Costin, C, L. (1998). Introduction: Craft and Social Identity. *Archeological Paper of the American Anthropological Association*, 8 (1), 3-16. Retrieved from: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/ap3a.1998.8.1.3/abstracts>.

Desrochers, P. (2001). Geographical Proximity and the Transmission of Tacit Knowledge. *The Review of Austrian Economics*, 14:1, Kluwer Academic Pub., The Netherlands, 25-46.

Dormer, P. (1997). *The Culture of Craft: Status and Future*, Manchester: Manchester University.

Estes, C. (2012). *Kurtlarla Koşan Kadınlar: Vahşi Kadın Arketipine Ait Mit ve Öyküler*. Original Title: Women Who Run with the Wolves, Translator: Hakan Atalay. Istanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fletcher, K., Grose, L. (2012). *Fashion &Sustainability: Design For Change*. London: Laurence King.

Fuad-Luke, A. (2009). *Design Activism: beautiful strangeness for a sustainable world*. London: EarthScan.

- Hermann, E., Shelley, R.** (2015). *Collaborative Design Survey*. Amsterdam, BIS Publishers.
- Howells, J.** (2002). Tacit Knowledge, Innovation and Economic. *Urban Studies*. 39(5-6), 871-884. Doi: 10.1080/0042098022012835 4.
- Jensenius, A.** (2012). Disciplinarity, retrieved from: <http://www.arj.no/2012/03/12/disciplinarity-2>.
- Rendell, J.** (2010). *Art and Architecture: A Place Between*. I.B. London: Tauris.
- Marshall, T.** (2008). Discipline. In M. Erlhoff, T. Marshall. (Eds.). *Design Dictionary: Perspectives on Design Terminology* (p.33). Basel: Birkhäuser Verlag.
- Krauss, R.** (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30-44. retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/778224>
- Kipöz, Ş.** (2015). Intergenerational Sustainability and Transferring the Female Wisdom. Original Title: Kuşaklararası Sürdürülebilirlik ve Dışıl Bilgelğin Aktarımı. In Ş. Kipöz (Ed.) *Sustainable Fashion*. Original title: Sürdürülebilir moda (113-123). Istanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Orta, J.** (1994). Artist's Choice: Return of the Utopias, In R. Pinto, N. Bourriaud, M. Damianovic, (Eds.). *Lucy Orta* (p.104). London, NY: Phaidon.
- Manzini, E.** (2015). *Design, When Everybody Designs: An introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge; London: MIT Press; translated by Rachel Coad.
- Manzini, E., Rizzo, F.** (2011). Small Projects/Large Changes: Participatory Design as an Open Participated Process. In *CoDesign*, 7(3-4), 199-215. Taylor and Francis.
- Özgüner, A.** (2015). Legacy in the Pocket: Reactivating Collective Memory by CoDesign. Retrieved from: <http://www.padjournal.net/legacy-pocket-reactivatingcollective-memory-co-design/> ISSUE 12.
- Parker, R.** (2010). The Creation of Femininity. From a Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine, In G. Adamson, (Ed.) *The Craft Reader* (491-500). Oxford: Berg.
- Sanders E., Stappers P.** (2008). Co-creation and the new landscapes of design. *CoDesign*, 4 (1), 5-18. Taylor and Francis.
- Senneth, R.** (2008). *Zanaatkar*. Original Title: The Craftsmen. Istanbul: Ayrıntı Publisher.
- Schwarz, M., Krabbenda, D.** (2013). *Sustainist Design Guide*. Amsterdam: BIS PUBLISHERS.
- Shiva, V.** (2014). *İnadına Canlı*. Original Title: Staying Alive. Translator: Emine Ayhan, Sinek Sekiz. Istanbul: Publisher.
- Von Busch, O.** (2008). *Fashion-able: Hactivism and Engaged Fashion Design*. School of Design and Crafts (HDK), University of Gothenburg.
- Warren, K.** (2000). *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on what it is and why it Matters*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Whiteley, N.** (1995). *Design for Society*. London: Reaktion Books.



GLEANNING AND SHARING KNOWLEGDE:

**Three Public Art Projects based
on Interaction Practices**

Paula Raes Pinto

paulareaespinto@gmail.com

Universidade de Évora

Departamento de Artes Visuais e Design

ABSTRACT

This research addresses the domain of public art focused on participatory design and co-design, grounded on an integrated perspective of place perceived in its complexity – relating to human, geographical, economic, biophysical, political, historical, cultural and ecological dimensions that widely characterize local life experiences. It is rooted on the connection between labour activities and local natural resources locally revealed. Considering place the primary concept, and its construction around labour, the diverse aspects of place are seen primarily as being connected with labour in that physical place. Three projects developed in South and South-eastern regions of Portugal will be analyzed. In order to create an open model to involve local people to participate in the projects, a practice-based research was experimented using an emphatic approach anchored on models of listening and dialoguing. This work begins with the three projects description, namely Paths of Salt, Artistic Interactions with Cabela Velha and Creative Practices around the Production of Cork. This is followed by the concepts of cultural and social dimensions of sustainability which are crucial for the sustainable community development. Finally, the three projects will be examined through the emphatic approach of listening and dialoguing as strategies of improving knowledge and people's quality of life in its relation with the environment.

Keywords:

Place

Natural resources

Labour

Empathetic approach

Cultural Sustainability

This research focuses the realm of public art centered on participatory design and co-design, rooted on an integrated perspective of place understood in the inter-relation of its human, geographical, economic, biophysical, political, historical, cultural and ecological dimensions that extensively define local people life experiences (Reaes Pinto, 2013).

It is grounded on the relation between local natural resources and labour activities existing in the territory. Considering place as constructed around labour as the primary concept, the diverse aspects of place are seen primarily as being connected with labour in that place. The connections between their users and the local natural resources are crucial for the construction of communities as far as it organizes the place in its economic, environmental, social and cultural aspects (Reaes Pinto, 2013).

The projects presented here are developed in South and South-eastern regions of Portugal, namely Algarve and Alentejo. Two have already been completed, in Algarve – Castro Marim, with salt producers, and in Cacela Velha, with mostly retired fishermen and women. Currently a project is being developed in Azaruja (Alentejo) with cork workers and other local people, with the collaboration of two researchers.

The practice-based research is anchored on an emphatic approach of listening and dialoguing as a way of engaging local people in the projects.

It is also important to outline the objective of developing projects based on the residents´ experience of place, namely from the labour activities, and its raw material, which structure the place in its diversity of dimensions, giving them voice through a cultural and social sustainable development.

Project Description

Paths of Salt, Artistic Interactions with Cacela and Creative Practices around the Production of Cork are three projects that have been carried out in places which are strongly characterized by the relationships between the physical subsistence of their residents and the local natural resources. Thus, these way of life are marginalized by the logic of hegemonic globalization (Reaes Pinto, 2013).

Their territory – also taking into account landscape – is understood as an expression of certain ways of living that are no longer widespread and which have even become marginalized, to which the land and sea are essential natural resources.

This lifestyle reverberates with the daily work routines of a community or group of people of a given place. In this perspective, these routines are a form of knowledge. The concept of place is here understood as a space with history, meanings, memories and experiences (Reaes Pinto, 2013)

Therefore, the idea of place is crucial as a way of learning about how people interact among themselves and with their environment. Paths of Salt explored the salt marshes, with the salt producers. This activity has been carried out since the Roman occupation and has been maintained until now.

This labour had a peak of production in the sixteenth century. Salt was exported and this was used in salting tuna and preserving other foods.



Artistic Interactions with Cacela Velha investigated fishing activity and bivalve harvesting with retired fishermen and women. This locality has always been characterized by fishing activity as well as by the activity of bivalve farming. Practically all the inhabitants of Cacela Velha lived from their activities in the sea, the estuary and / or agriculture.

Creative Practices around the Production of Cork studied cork labour activities with active and retired workers in all stages of the cork process as practiced in in Azaruja. Cork labour activity in Portugal dates back to the 18th century with the regular cultivation of cork forests, and it has been one of the main raw materials for the production of objects and for the development of the region in economic, social and cultural terms.

In Azaruja, since the end of the 20th century, due to poor political decisions and globalization, cork factories have decreased from 24 to 5, leading to an impoverishment of economic and social conditions. This was one of the central problems that stimulated our desire to initiate the social innovation process. By focusing on local culture as well as labour activity, the knowledge of the whole process has been gathered.

In all projects the methodology was based on participatory actions that were decisive for the objectives we set ourselves - engaging a large number of representatives from the local cultural community. Therefore, the artistic projects were developed with local people that could play the role of empirical designers, especially in the project realized in Azaruja.

In all projects the central point was to give public recognition to those involved, show off the value of their labour activities in a dignified form and stimulate the deep knowledge about salt, fishing, cork and all the related knowledge that the community already has. In Creative Practices around the Production of Cork project, this knowledge was also used to begin the development of some kind of object. In substance, the aim was to create a workgroup composed of design experts and non-experts with the intention of developing cork know-how and the emergence of new creative solutions. Another singularity of all the projects presented here is the symbolic meaning of the entire process and its result, as it belongs to the domain of public life, citizenship and politics.

In this context, several participatory actions were done with different generations in the communities of Castro Marim, Cacela Velha and Azaruja. Workshops in the fields of sculpture, stop-motion, photography and assemblage were developed with young people, always in relation to salt, fishing and cork, and all that is related to them as well as, in the case of the Azaruja project, encounters between younger people and adults (Fig. 1).

Both with the young population as with adults and seniors, one of the major objectives of the participatory activities was to think about Castro Marim, Cacela Velha and Azaruja's culture in order to raise awareness of the richness of the environment where they live, to gain the respect and mutual learning between the two generations concerned, to awaken the younger generations to the understanding of creativity as a means of knowledge and particularly about the traditions of salt, fishing and cork that had structured Portuguese society in its human, geographical, economic, biophysical, political, historical, cultural, social and ecological dimensions.

In addition to the interviews with the local people and their life stories as recounted by them, some collective sessions were also structured, in the context of Creative Practices around Cork Production project in which older people told their labour and work stories to the young people of Azaruja and obtain the feedback of children, crucial for the reciprocal understanding of

Figure 1 Workshop of assemblage, Azaruja, 2016.



both and a powerful way of generating intergenerational equity and solidarity. The development of these projects, taking into account the different people who live in Castro Marim, Cacela Velha and Azaruja, as well as the importance of their daily lives and their involvement in the artistic process, results from a respect for the places as a plurality of identities. The users of a given place produce the diverse identities of it. The philosopher Henri Lefebvre (1991) defends that this production results from the different meanings attributed to a place by its inhabitants and from their own experiences in that place.

This idea of space has affinities with the notion of place I used in my work. Thus, the relationship established between each of the inhabitants and the local natural resources through their labour was used as the raw material employed by the researchers.

The artistic practices developed within the scope of the projects presented here are part of the sustainability paradigm that includes the social and cultural pillars, which give voice to people through their participation in projects by narrating their life histories, identifying labor activities that are related to local natural resources and seeking to understand the needs of the inhabitants. This process contributed to greater awareness of local values, the development of developing skills and actively contributing to the evolution of their culture, taking into account the intergenerational dimension as a cultural richness.

Cultural Sustainability:

The Social Development and Transformation of a Community Promoted by Creative Collaboration

“Sustainability is fundamentally about adapting to a new ethic of living on the planet and creating a more equitable and just society through the fair distribution of social goods and resources. Sustainable development questions consumption-based lifestyles and decision-making processes that are based solely upon economic efficiency, but its ethical underpinnings go beyond obligation to the environment and the economy—it is a holistic and creative process towards which we must constantly strive. This is complicated by the fact that sustainable development is based on society’s always changing worldviews and values” (Duxbury, et al. 2007).

This model integrates three dimensions, namely social equity, environmental liability and economic health. However, considering culture as the bedrock of society, some theorists consider it as the fourth pillar of sustainability as important as the other dimensions. Culture is understood as a way of production and dissemination of “identities, meanings, knowledge, beliefs, values, desires, memories, purposes, attitudes and understanding” as well as a way of living in society: customs, faiths and conventions; codes of manners, dress, cuisine, language, arts, science, technology, religion and rituals; norms and regulations of behaviour, traditions and institutions.” In this sense, culture is simultaneously, the vehicle and the message that integrates the values and means of social expression (Hawkes 2004).

Cultural sustainability is understood as a change that respects and understands cultural values in their relation to place, community and its geographical context, preserving and revitalizing actively the environment and local culture through their residents with the aim of improving their well-being (Duxbury, et al. 2007).

In the domain of sustainability culture is frequently understood as cultural capital, that includes heritage and arts but also social history, different traditions, place and ethical values. The existing cultural capital, material and immaterial, is our inheritance left by past generations which we will leave to future generations, which in turn will contribute to a better quality of life, a greater knowledge of ourselves and to unite people (Duxbury, et al. 2007).

Understanding culture as the production of social values, so that it remains unified, is necessary a foundation of trust, respect and understanding among its citizens, which is built through cultural interaction. In this context, cultural capital is the aggregating component of a society and social capital is the component that enables its action (Hawkes 2004), through shared rules and information that promote collective action as well as the relation with community and persons (Duxbury, et al. 2007).

The main objectives of a community development are related to the capacity of its inhabitants to intervene and be responsible within their community, have autonomy, express their values and meet their basic needs. These goals are achieved through education, consensus building, access to information and citizen participation. Equally important is the creation of a sense of place in the community to encourage its residents to make decisions about their resources, environment and future.



Art has a primordial role as a symbolic language of a society, namely through the active involvement of social groups in the realization of artistic projects, opposing an elitist art, with specialized audiences or only serving the economic perspective. Depending on the context, art may also have a utilitarian character (Hawekes 2004).

The arts and culture are crucial tools for the cultural development of a community, since they foster the production of knowledge and contribute to the creation of models of sustainability appropriate to each community. In each one it is important that the relation between the community and their artists is non-hierarchical, giving space to social development and transformation promoted by creative collaboration.

Gleaning Through Listening and Dialogue

“Cultural sustainability demonstrates that the quality of life and health of a community are directly related to the quality and health of its expression, celebration, dialogue and cultural commitment” (Duxbury, et al., 2007).

I would like to begin this chapter by evoking the etymological meaning of the word “culture”, from Latin *cultura*, *culturae*, which means “action of care”, “cultivate” or “cultivating mind and knowledge”. Originally, the word culture was originated from another latin term: *colere*, which means “cultivating plants” or “act of planting and developing agricultural activities”. Therefore, a verb related to agriculture which implies the act of caring, revolving and changing the soil so that it becomes generative (capable of producing or creating).

As time goes by, an analogy was made between care in construction and treatment of planting, with the development of the intellectual and educational capacities. In this sense, culture became connoted with artistic and/or technical manifestations. The diversity of meanings that “culture” had received contributed to its extremely broad and plural character.

I also would like to point out enlighten the meaning of the term gleaning which I use to designate the way of acting, interacting and gathering knowledge from people and from the places where they live. Gleaning is, therefore, a way of knowledge and of producing knowledge. As a verb, the word “glean” means, for instance, to learn, discover, or find out, usually little by little. It also means to collect or gather anything little by little or slowly or to gather what is left or to gather (the usual remnants of a crop) from the field after harvesting.

The origin of the word glean dates from the early 14c. (1350-1400), from Old French glener (Modern French glaner) “to glean”, from Late Latin glennare “make a collection”. Its figurative meaning appeared sense was earlier in English than the literal one of “gather grain left by the reapers” (late 14c.). So, the art practices presented here are an action of discovering, collecting, learning, caring and cultivating local knowledge, little by little, in order to expand and produce it.

Greatly anchored on experience as a source of knowledge and on the interaction with place and its residents, the projects demanded relations of proximity and intimacy with the local population. For this reason, the research adopted, during the whole process, the methodologies of fieldwork and interactive design, implying temporary residence. The empathetic approach embraced as a methodology of interaction and participatory/ co-design was conducted by an aesthetic paradigm of dialogue and listening to the local people, trying to understand them (Reaes Pinto, 2015), where non-hierarchical knowledge, based on the sharing of the individual experience of each collaborator in the project was valued. As Nelson and Stolterman says (2012) “designers have to begin with immersion in real-life situations to gain insight into experiences and meanings that form the basis for reflection, imagination, and design”.

The aptitude to listen and the resulting relational character of the projects had the objective of promoting the wellbeing of local people and their relation with the environment, that is to promote sustainability in its four pillars. From this perspective, according to the notion of enlightened listening created by philosopher David Levin (1989), people were encouraged to share mutual knowledge.



Also important was the holistic view of physicist David Bohm, trying to find a way to increase the quality of life of human beings, either in terms of their inter-relations and in terms of their connections with the environment, as he understands the world as a whole, in which all elements are inter-related in a dynamic process. In this sense, dialogue is used to learn to listen to the other, by enjoying the relationship between people and helping to solve social problems (Bohm, 1989). Thus, the projects were developed with small groups of local population - groups of children and teenagers, of children and local craftsmen and of children and old people in the process of knowing and doing, according to the participatory and collaborative design methodology. These encounters, characterized by an intergenerational nature, contribute to new constructive relations among them (Bohm, 1989).

Trying to get knowledge from the salt, fishing and cork processes, and also from the people who work in them, direct and participatory observations were made of salt extraction from salt marshes in Castro Marim by talking to the salt farmers, of fishing and harvesting activities in Cacula Velha, by talking to retired fishermen and women, and of cork extraction from trees in the hills surrounding Azaruja by interacting with the workers about their labour tasks. Encounters were also held with other local people in their work places homes and in the street. Conversations with inhabitants, especially retired fishermen, women and cork workers, had a special significance (Fig. 1).

Figure 2 Mutual listening between the artists/designers and the participants, Azaruja, (Reaes Pinto, 2015).



If perceived as a dynamic of interconnections, art must develop according to the environment, that is, it must materialize with the active participation of the observer, resulting in a dilution of the boundaries between the public and the art. The interaction, by allowing the merger between observed and observer, contradicts the aesthetic autonomy of art. (GABLIK, 1992).

Listening and dialoguing was also embedded with the concept of connected knowledge, in which knowledge is built on the practice of conversation, in which one of the participants involved in the dialogue seeks, by means of an empathetic approach, learn from the wisdom of others (Belenky; Clichy; Goldberger; Tarule, 1986). People who share connected knowledge learn through empathy. This is also related with idea of the Philosophy of Listening, by the philosopher Gemma Fiumara (1995), that defends the importance of listening which encourage the equality of different cultures and knowledge (Fiumara, 1995).

An art based on the paradigm of listening to the Other with empathy has yet another consequence - it makes it more socially active. In the words of Nicolas Bourriaud (1997) relational aesthetics is "an art whose theoretical horizon is the domain of human interactions and their social context, rather than the framework of an independent and private symbolic space." The practices developed in the three projects presented here allow all the actors involved to learn, discover, or find out, usually little by little, by caring, revolving and changing the soil so that it becomes generative.



Figure 3 Baracha, Castro Marim (Reaes Pinto, 2003).



Figure 4 Art exhibition in Cacela Velha (Reaes Pinto, 2009).



Figure 5 Art Exhibition/Encounter in Azaruja (Reaes Pinto, Gorgel Pinto, 20017).

Conclusion

The projects valued labour as a component of community structuring, as well as through its interaction with local natural resources and the environment. In all places where the artistic projects were carried out salt, fish, bivalves and cork are the raw materials that define people and place in a human, geographical, economic, biophysical, political, historical, cultural, socially, economical way that should be promoted in order to develop local sustainability. These places were valued from the social structure suggested by local raw materials and the labour activity that exploits them, through actions concerning salt, fish, bivalves and cork, to promote local culture and local people's creativity. The symbolic dimension of the artistic projects sought to honour the inhabitants of Castro Marim, Cacela Velha and Azaruja who were involved with the materials referred to and to demonstrate the value of their work in a dignified form and, at the same time, actively seek to make our society aware of the importance of places of this kind.



Concerning the Azaruja project there will be an exhibition/ encounter with the participants involved, where images of the whole process will be shown. Other local people will also be invited to collaborate in a new creative workshop with the aim of contributing to the production of utilitarian and symbolic objects of local workmanship.

This kind of practice reconnects the local population to its labour activities through artists and community interaction in the domain of participatory, collaborative and social design, using a comprehensive understanding of life experiences with the local population.

Artistic collaborative projects are characterized by an open practice, built upon interdependent relationships between all actors involved in the project. The participation of local people in all the projects, along with the valorization of their life experiences, enhanced their inclusion in the community and promoted their self-esteem. Listening and talking to the Other, allowing their perspective to resonate through the art work in a dignified form, means replacing the subjectivity of the artist, typical of conventional modern art, by the intersubjectivity inherent in the interaction between artist and local participant.

The materials and its related labour practices from which the projects were developed are considered as a paradigm of sustainable culture as far as they have economic value and can develop communities in social and cultural terms.

Belenky, M.; Clinchy, B.; Goldberger, N.; Tarule, J. (1996). *Women's ways of knowing: The development of self, voice and mind*. New York: Basic Books.

Bohm, D. (1989). Can Lessons Learned from Subatomic Particles Help Solve Social Problems? *New Age Journal*, Interview by John Briggs, September/October, 44-49, 110-115.

Borriaud, N. (1997). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Reel.

(Dictionary.com Thesaurus <http://www.dictionary.com/browse/gleaning?s=t>)

Duxbury, et al. (2007). *Creative Cities*
https://www.creativecity.ca/database/files/library/Creative_City_News_E.pdf
(accessed on 27. 10.2016)

Fiumara, G. (1995). *The Other Side of Language. A Philosophy of Listening*. New York: Routledge.

Gablik, S. (1992). The Post-Avant-Garde. Endgame Art, Hover Culture, Rearguard Action. In Suzi Gablik (Ed.), *The Reenchantment of Art* (p. 27). New York. Thames & Hudson.

Hawkes, J. (2001). *The Four Pillars of Sustainability*, 1st edition, Australian: Common Ground Publishing Pty Ltd.

Reaes Pinto, P. (2015). Paths of Salt and Artistic Interactions with Cabela Velha: Two Public Art Projects Sustained by an Integrated View of Place Through Participatory Design, *IJASOS- International E-Journal of Advances in Social Sciences*, 1 (2).

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers.

Levin, D. (1989). *The Listening-Self: Personal Growth, Social Change and the Closure of Metaphysics*. Minnesota: Routledge.

Nelson, H., & Stolterman, E. (2012). *The Design Way: Intentional Change in an Unpredictable World*. Englewood Cliffs, NJ: Educational Technology Publications.

Reaes Pinto, P. (2013). *Uma visão integrada do lugar na arte pública através do design participativo: a relação entre as actividades laborais e os recursos naturais locais nas práticas de interacção com populações periféricas* [An integrated view of place in public art through participatory design: the relationship between labour activities and local natural resources in the interaction practices with peripheral populations] (Unpublished doctoral dissertation). Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.



**AUTORES
SELECCIONADOS**

**SELECTED
AUTHORS**



ARCHITECTURE OF ARCHAEOLOGY:

**Defining the existencial Foothold
of VIII Century Buddhist Monastery
Somapura Mahavihara,
Ancient Bengal**

Tamanna Ahmed

tamannahmed.arquitectura@gmail.com

M. Arch, DAUÉ
Department of Architecture,
University of Évora.

Researcher, CIDEHUS
Interdisciplinary Centre of History,
Culture and Society.

ABSTRACT

Lost in history, the ruin of Somapura Mahavihara was not recognized separated from its birthplace, i.e. nature, for more than 700 years. Yet, within its silent presence, the monument dominated the name of the region: 'Paharpur' (land of hillock), regarding its appearance within its flat land topography. Discovered in 1919, the largest single Buddhist Vihara (monastery) of ancient Bengal came into light, pronouncing the flourishing minute of Buddhist architecture, once dominant religious force of the subcontinent. The recovery of Somapura Mahavihara was not only from cradle of nature, but also from its remarkable foothold imprinted in the reign of Pala dynasty (750AD - 1155AD) announcing the existential foothold of man in his nature. The existential foothold of Somapura Mahavihara comprises the factors, responsible in shaping the anchorage of the monument since 770 AD, in the land of ancient Bengal. These factors not only denote the building technology in response to its environment but also the amalgamation of belief, upon which the dwellers transformed the site as a place announcing their firm belief, their existence on earth. This understanding intends to combine the archaeological knowledge with comparative architectural analysis of contemporary Viharas of ancient Bengal, to define the singularity of Somapura Mahavihara. In consequence, the glorious past of Somapura Mahavihara is intended to portray through the marriage of religious symbolism with functional rationalism, as well through the connotation of art, architecture and belief moulded within natural forces, as one complete entity.

Keywords:

Ancient Bengal
Pala Dynasty
Buddhist Architecture
Vihara Architecture

The term 'Vihara Architecture' denotes the house for buddhist monks, usually residential educational institution for Buddhists. Its not only residential education institute but combined with religious practice too. Usually Temples are a part of the viharas. To Determine the evolution of Vihara architecture since 530 BC, more than 50 Viharas have been taken into consideration to shed light on their territorial foothold with architectonic adaptation over time & space. Its a situation that has been considered as the first object to determine the architectonic typology Somapura Mahavihara had been adopted over time through evolution process since 530 BC.

Somapura Mahavihara is the major object of this research work, understanding which relevant situations had been considered. Somapura Mahavihara is the largest single Buddhist Vihara that was situated in the middle way between Pundranagar (Mahasthangar), the ancient capital of Pundrabardhana and the secondary capital Kotivarsa of ancient Bengal. Presently its geographical location is 282km North-west from the capital city Dhaka and to the North-western part of Bangladesh in the district of Naogaon, village Paharpur.

Approaching from the north through the majestic gateway, the quadrangular complex (218m X 218m) contains 177 monastic cells (each 4.26m X 4.11m) all around it. Almost to the centre of the complex stands the gigantic Temple that echoes the firm belief of the monastery, living in search of own salvation, enlightenment.

There remain subsidiary functional forms (library, kitchen, refectory, well, masonry drain etc.), votive stupas and other forms, functioning as a whole, beneath the sky of the vast complex.

The monk cells, subsidiary functions with the proximate central Temple echoes the monk society of ancient Bengal with the connotation of knowledge with religion. The combination of art and architecture makes the built form timeless in terms of its vitality.

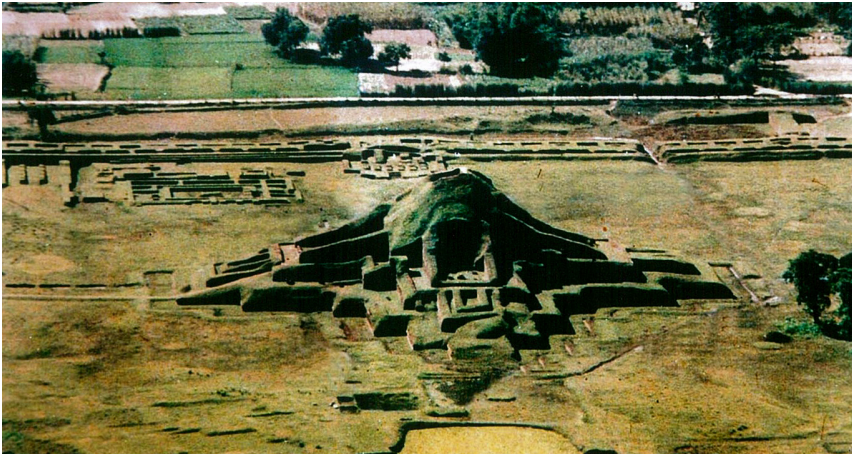


Figure 1 Aerial image of ‘Somapura Mahavihara’ (Image Archive, Department of Archaeology, Government of Bangladesh, 1930).

HISTORICAL FORMATION OF ‘SOMAPURA MAHAVIHARA’

To shed light over the evolution process of Vihara Architecture, more than 30 Viharas of Ancient Bengal within the timeline 530 BC - 1200 AD, have been chosen; among 70 Viharas primarily located dependent on their availability of resources. It is interesting to note that, the viharas of Pala dynasty were inserted within a firm networking system of water routes. The other Viharas of several dynasties can as well be identified vastly influenced by water routes and location of the sea in different region.

On mapping the Viharas of timeline 530 BC - 1200 AD, it is evident that the Vihara Architecture evolve through three major categories: cave, mound and flat land Vihara. Among these topographical location of Viharas, Somapura Mahavihara represents flatland typology evolved over 1200 years within the evolution process of Vihara Architecture. Nevertheless, the study of all these topographical categories is a must to understand the major features that shaped Somapura Mahavihara, within this process.



Among these 70 Viharas, 35 significant Viharas has been considered for further analysis depending on their availability of data, resources as well territorial influence in the reign of Pala Dynasty; which was the cradle of Somapura mahavihara. These 35 Viharas has been considered to portray the architectonic typology of Somapura mahavihara through evolution process and to define its similarities while identifying the singularity determining the existential foothold it proposes in Vihara Architecture.

The recurrent findings in the Viharas (Figure 4) can be summarised preliminary as:

1. Strong presence of water;
2. Entrance mostly from East or North sides with Religious structure close-by;
3. Topographical seclusion in mound and cave translated by introvert complex in Flat lands;
4. Quadrangular shape of the Vihara enclosure, of which the scale changed dramatically being financed by Royal patronage.

Figure 2 Topographical locations of 70 Viharas in consideration Cave, Mound, Flat land (Author, 2015).



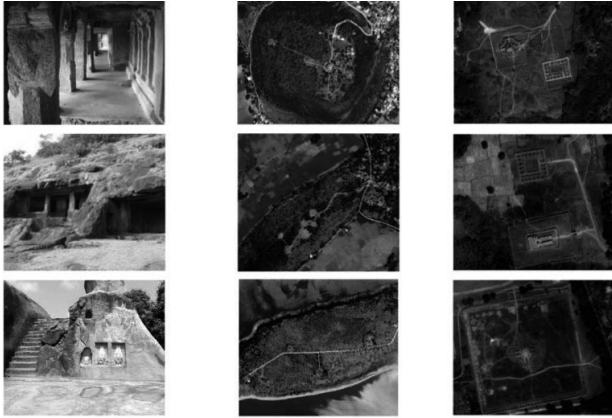


Figure 3 Topographical categories of Viharas in consideration Cave, Mound, Flat land (Author, 2015).



Figure 4 Contextual definition of 35 Viharas in consideration (Author, 2015).



TOPOGRAPHICAL AND SYMBOLIC FORMATION OF SOMAPURA MAHAVIHARA

For further understanding of similarity and singularity of Somapura Mahavihara, several Viharas from timeline 400AD to 1220AD have been considered, study of which reveals too significant definition.

- 1) North-south strong axial planning
- 2) Entrance from the North and,
- 3) Pin-wheel corridor system

It is noteworthy that, Somapura Mahavihara was one of the greatest achievement of Vihara architecture as pronounced by its grandness in scale and functional richness. By comparing these Viharas, it is noticed that the allocation of the Temple echoes the significance of 1st light of the day, while the residential part orient itself according to the Temple. In combined form of Temple & Vihara, with a courtyard in the middle, the spatial organisation vividly represent the vernacular settlement pattern of the region, with the significance of North-South axis and the courtyard. It is to note that the pinwheel pattern of the corridor has a significant meaning which is a marriage between Religious symbolism and functional rationalism; within the belief of Vajrayana Mahayana Buddhism.

As quoted,

'Symbolism is a very important component of the Vajrayana and in the process of enlightenment.' (Phuoc, 2010)

'Another important icon in Vajrayana religious symbolisms is the Mandala (circle)... a Mandala is often depicted as a circle or set of circles circumscribed inside a square having four gates on the four sides.' (Phuoc, 2010)

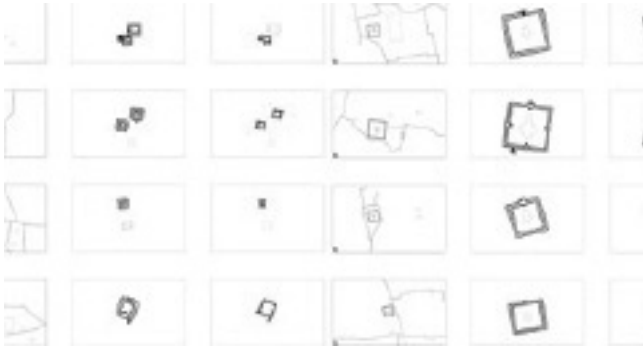


Figure 5 Spatial organization of 8 Viharas in consideration (Author, 2015).

The pinwheel pattern echoes the clock - wise rotation which as well is the direction of the Dharmachakra or 'wheel of law', while the total spatial organisation with four gates at four cardinal points depicts the symbolic meaning of the Mandala, synthesizing the sacred Symbol within Functional rationalism of the establishment.

The answer of such corridor system is obtained from the doctrine of Buddhism, where the clock-wise directional 'wheel-of-law' and the four-gated symmetrical Mandala carries significant meaning; which eventually shaped the basic form of Somapura Mahavihara. This four gated 'Mandala' like planning of Somapura Mahavihara inspired many later Viharas from as far as Java, Cambodia, Srilanka, Tibet and Myanmar.

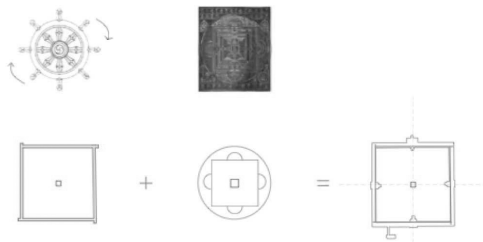


Figure 6 Symbols of Buddhism in planning the Viharas (Author, 2015).



Existential Foothold of 'Somapura Mahavihara'

It is interesting to notice that the symbolisms were not merely imposed to the building planning, rather enriching the functional efficiency of the total system by accommodating additional cells and common features such as toilet, staircase, kitchen, storage etc. (Fig. 7).

In terms of spatial experience, the journey within the pin-wheel corridor in clock-wise direction breaks the visual monotony of facing the continuous cell doors by providing strong direction through its extended dark arms in contrast to the luminous central courtyard. This way, the belief is transformed into spatial experience providing visual balance by hinderance of monotony. In contrast, the journey in anti-clockwise direction provides monotonous spatial experience by always facing the doors of the cells. Hence, such spatial planning was a conscious marriage of Functional rationalism with Religious symbolism synthesizing the Religious belief with daily life spatial experience. Such treatment in signifying the corridor ending treatment can also be seen in Western conventional Architecture.

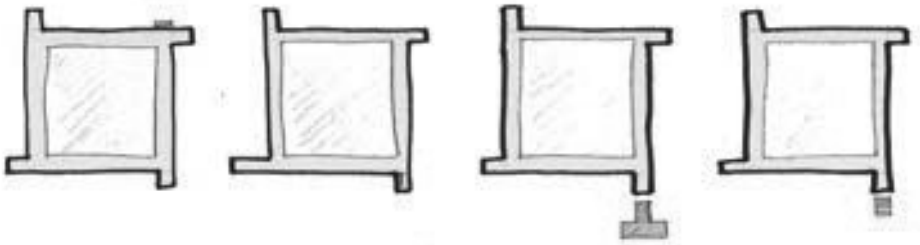


Figure 7 Symbols in functional efficiency of the considered Viharas (Author, 2015).

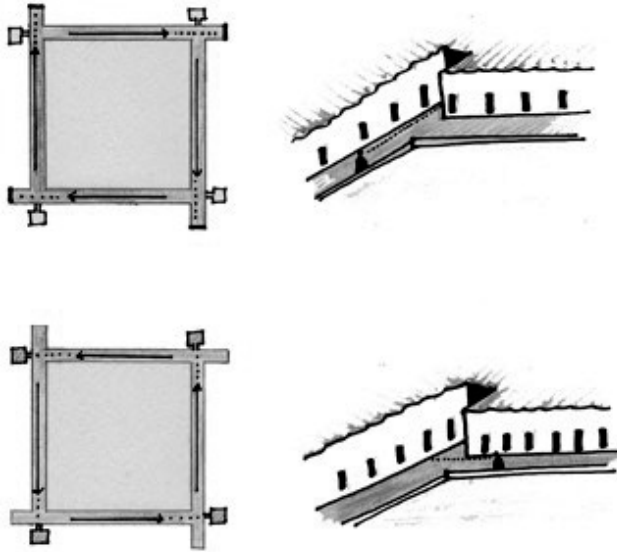


Figure 8 Symbols in spatial experience of 'Somapura Mahavihara' (Author, 2015).

Similar planning has also been reinforced in the horizontal circulation of these Viharas, where the axis is being experienced by means of stairs connecting the inner verandah with the courtyard.

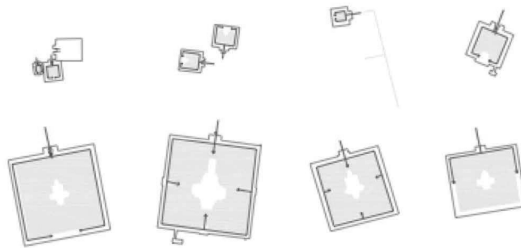


Figure 9 Religious symbolism in horizontal circulation of 'Somapura Mahavihara' (Author, 2015).

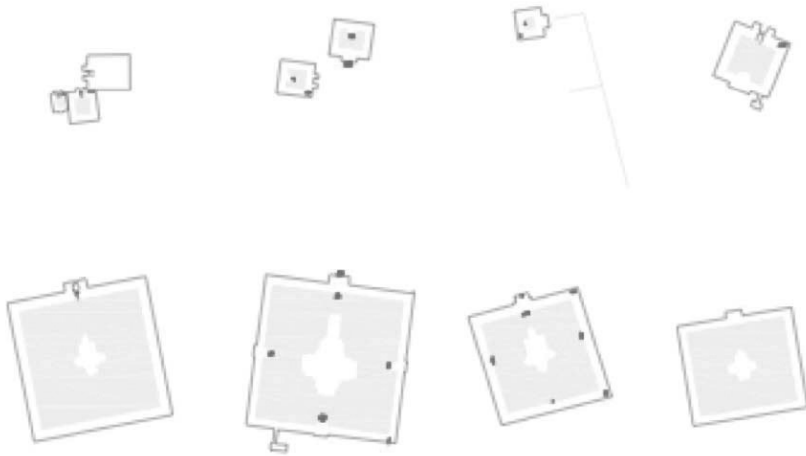


Figure 10 Religious symbolism in vertical circulation of 'Somapura Mahavihara' (Author, 2015).

On analysing the vertical circulation of Somapura Mahavihara, the trace of only one staircase in its south-east corner indicates 'single-storeyed' formation of the monument, since it could not be enough for around 600 monks to climb upper floors by just one staircase. The combination of archaeological data with comparative architectural study justifies such hypothesis as well, while reinforcing the function of this single vertical stair as used for maintenance and guarding purpose of the vast establishment.

By transforming the intensive archaeological datas into architectural drawings, through comparative analysis of those drawings and, with the knowledge of Mahayana Buddhism, the unsolved subsidiary zones of Somapura Mahavihara have been derived for a complete understanding of religious and functional relationship of Vihara Architecture. These subsidiary zones have been marked from A to L, for thorough analysis of their probable functional character, in light of existing Archaeological evidences and comparative Architectural analysis, had been derived throughout this research.

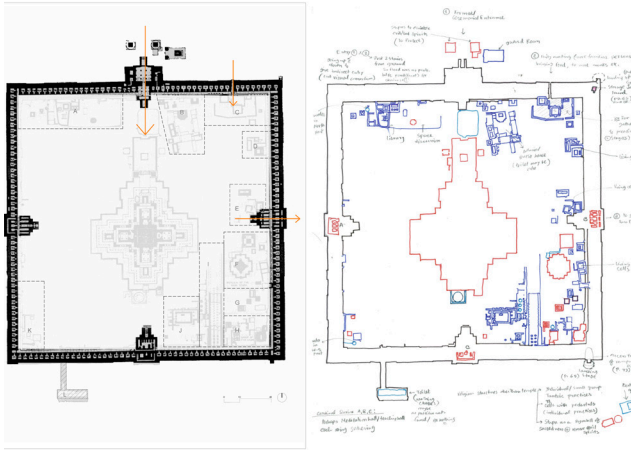


Figure 11 Architectural analysis on Archaeological data of 'Somapura Mahavihara' (Author, 2015).

Apart from identifying the singular features of Somapura Mahavihara, it was also possible to derive its contextual surrounding adopted in its more than 1700 years evolution of Vihara Architectural typology. The identical features include:

- its Four symbolic gateways depicting 'Mandala' symbol of Buddhism;
- corner towers in North-South Axis;
- the guard room on main Entrance;
- toilet block in distinctive location and,
- the two additional entrances apart from the main entrance.

The major building material 'clay' was transformed into more functional form as burnt brick, and spontaneous artistic form as Terracotta panels. It is interesting to notice that, around 57% of these Terracotta panels were secular in nature, depicting the full responsiveness of the artist's surrounding environment. These Terracotta panels by interrelating socio-cultural, religious and aesthetic hierarchies offered another dimension in Architectural inheritance of Vihara Architecture.



Figure 12 Hypothesis of contextual surrounding of 'Somapura Mahavihara' on basis of Archaeological data with Architectonic analysis (Author, 2015).

The material extraction of Somapura Mahavihara was so integrated to its contextual setting that in its ruin, it was not recognized separated from Nature for more than 700 years. In its silent presence, this monument dominated the name of the place 'paharpur', meaning 'land of hillock', by mistaken the temple ruin as a small hill in contrast to its flat land topography. Till now the name of the place remain the same announcing the birth, death and rebirth of 'Somapura Mahavihara', as well the sustainability of such architectural achievement.



Figure 13 Terracotta panels in the main Temple of 'Somapura Mahavihara' (Author, 2015).



Figure 14 Discovery of 'Somapura Mahavihara' in 1919 (glass-plate Image Archive, Department of Archaeology, Government of Bangladesh, 1920).



Conclusion

Archaeology of disappearance in recovering the existential foothold of Somapura Mahavihara has been intensively applied in this research work in defining the bridge between the Religious and Monastic part of Vihara Architecture. This bridge is a result of conscious amalgamation of Religious symbolism with Functional rationalism, in determining the overall planning of Somapura Mahavihara, which is the finest example of Viharas of ancient Bengal. Within the research process the dual role of 'Architecture' with 'Archaeology' has been emphasized in discovering the Archeology of disappearance evidently.

The evolution process (530 BC - 1220 AD) of Vihara Architecture interestingly document the gradual formation of Somapura Mahavihara, as a result of constant adaptation with the emerging socio - cultural - political hierarchies of the era. Through evolution process, comparative study and archeological data, the unknown zones of Somapura Mahavihara has been derived using 'Architecture' as a tool to recover the history, life and role of Architecture in connecting man within his nature as a whole.

In defining the existential foothold of Somapura Mahavihara, it evidently emphasizes the role of Architecture as a mediator of socio-cultural-political hierarchies, while moulding itself within the firm belief of the dwellers. Through transforming the symbolic Religious meaning into space experience, the architecture of Somapura Mahavihara enriched and enhanced another dimension in depicting the life of the dwellers. Thus, the existential foothold of Somapura Mahavihara is nothing but the story of 'Recovery' of its place, time and existence, echoing basic relationship of man within his nature through constructing a meaningful Architecture.

Ahmed, N. (1984). *Discover the monuments of Bangladesh*. Dhaka: The University Press Limited.

Dikshit, K. (1938). Paharpur memoirs of archaeological survey of India. *Dept. of Archaeology Govt. of India*, 55.

Lyle, E. (1992). *Sacred Architecture in the tradition of India, China, Judaism and Islam*. Scotland: Edinburg University Press.

Musgrove, J. (1987). *Sir Banister Fletcher's a History of Architecture* (19th edition). Delhi: CBS Publishers & Distributers.

Norberg-Schulz C. (1980). *Genius Loci: towards a phenomenology of Architecture*. London Academy Editions.

Phuoc, Le Huu. (2010). *Buddhist Architecture*. USA: Grafikol.

Thakur, U. (1995). *Buddhist Cities in Early India*. Delhi: Sandeep Prakashan.



PÉS NA TERRA

**Diálogos do Design com o Artesanato
para a ressignificação do Território
das Aldeias de Xisto**

Elsa Bessa Almeida

elsalmeida3@hotmail.com

Universidade de Évora

Cláudia de Melo Albino

c.albino@ua.pt

Universidade de Aveiro

ABSTRACT

We support the idea that a Design product, wherever traditional craft processes and natural materials of local production prevail, is fundamental for the application of methodologies consistent with the social fabric of each region. In this perspective, we integrate the Lusitanian Agriculture project, created for the Schist Villages, developing co-creation methodologies that reinterpret the culture by exposing the differentiating values of the territories capable of perpetuating the "how to do" and the "how to be" of each place. The village of Álvaro allowed us to develop the product "Feet on the Ground", an interpretation of the Portuguese «soca» (clog), traditional footwear of this village, reinvented in the light of contemporaneity.

Keywords:

Design
Craftsmanship
Culture
Territory
Sustainability

O Design é central para a inovação e tem sido colocado como a base de um novo ciclo de desenvolvimento, estruturado a partir da criatividade e do conhecimento. Fala-se em economias e comunidades criativas (Manzini, 2008, p.69), modelos que se baseiam na sua importância para o desenvolvimento da sociedade. Segundo Sennett (2010) o artesanato representa a condição humana de compromisso, o que implica problematizar questões gerais do passado e do presente.

Esta ideia é reforçada por Hughes (2011), quando afirma que o movimento artesanato destaca-se por ao longo da sua história se mostrar comprometido com questões ambientais e éticas. Apresenta-se em oposição ao domínio da monocultura, por sua vez provocada pelo capitalismo globalizado – uma herança política e ética que fundamenta o reaparecimento dos ofícios na contemporaneidade.

Kunstler (2006) alerta-nos para o mundo industrializado assente na energia barata. Os recursos naturais do planeta são limitados e os combustíveis fósseis não são exceção, as alterações climáticas revelam-se iminentes e existe a possibilidade dos nossos modelos de indústria e consumo global não sobreviverem depois de ultrapassarmos o pico global da produção petrolífera. O autor salienta ainda que:

Os prejuízos que a atividade humana causa nas ecologias globais registaram uma rápida aceleração com o início do industrialismo. O século XX, com o seu enorme aumento de população humana acalentado pelo petróleo, foi especialmente duro. A complexidade biológica viu-se comprometida em toda a parte ou reduzida a monoculturas. Os habitats foram devastados. As espécies foram exterminadas. O solo e a água foram envenenados. (Kunstler, 2006, p.203)

Sustenta-se assim a ideia de que o potencial de um produto de Design em situações nas quais prevalecem práticas processuais¹ endógenas e materiais naturais de origem vegetal de produção local é fundamental para a aplicação de metodologias coerentes com o tecido social de cada região, fomentando o conceito de terroir.

¹ “Uma vez que muitos dos produtos designados por artesanato, habitualmente remetidos para uma matriz rural ou popular, deixaram de ter valor de uso, é nas suas práticas processuais, que encontro hoje a sua maior pertinência”. (Albino, 2013, p. XVI)

Desenvolvemos metodologias de investigação em Design integrando uma rede transdisciplinar com capacidade de potenciar processos de co-criação. Ambicionamos conceber serviços-produtos que reflitam sobre necessidades e desejos contemporâneos, valorizando a produção artesanal, da diferença e unicidade, e de personalização.

Neste âmbito, exploramos:

O **Design estratégico** como impulsionador de uma dinâmica sustentável no território;

O **Design social** como criador de uma nova rede de permuta de visões, conhecimentos e habilidades;

O **Design de produto** como contributo social de bens e serviços assentes numa estrutura de subsistência capaz de expressar as paisagens culturais na contemporaneidade.

O Papel do Design numa Sociedade de Consumo

A sociedade atual, consumista e refém das tendências globais, deixou de valorizar os artefactos que a rodeiam e consequentemente deixou de procurar diferentes formas de os usufruir. Por outro lado, numa perspetiva do Design em diálogo com o Artesanato, Krucken (2013) relaciona o artesanato com o fator tempo, concluindo que “o tempo humano está presente ‘no pensar’ e ‘no fazer’, que provoca também uma apreciação mais profunda ‘do usar’, ou seja, o artesanato rememora um ritual do fazer, e estimula um ritual de fruição” (p.23).

Assim, a troca de objetos acontece hoje, não pela necessidade de uso mas pela necessidade estética do consumidor. Baudrillard (1970) “argumenta contra a visão convencional de que o consumo serve para satisfazer as necessidades (...) defende que as pessoas procuram, através do consumo, obter símbolos de status que as diferenciam das outras” (cit. em Serrano, 2013, p.85).



Tomando novamente a história da humanidade como exemplo, penso que passamos rapidamente de uma sociedade de poupança onde tudo era reaproveitado, tal como a natureza, para uma sociedade de cultura do supérfluo. Serrano (2013) acrescenta que “a obsessão do consumidor por preços baixos conduziu ao high cost of low price (Spotts & Greenwald, 2005)” (pp.80-81).

A relativa curta vida dos objetos, contribuiu para a sociedade de base consumista, onde não são consideradas regras, medidas, ou preocupações que minimizem ao máximo o impacto destes produtos na sustentabilidade² do planeta. Parece que, ao concentrarmo-nos em bens que não duram tanto quanto esperamos e que se estragam, perdemos o nosso sentido de qualidade e do transitório (Papanek, 1995, p.15).

Assim, Serrano (2013) reforça a ideia de que “o consumo é a marca da sociedade pós-moderna (...) Na modernidade o consumo era visto como atividade secundária algo a evitar tanto quanto possível, devendo as pessoas concentrar-se na produção e no trabalho” (pp.84-85).

As 7 tendências do Design Apontadas para o Século XXI

O Design, como tantas outras disciplinas, está sujeito ao surgimento e encadeamento de tendências. Elas guiam e inspiram os Designers e são ao mesmo tempo o resultado do seu próprio trabalho.

No panorama atual, das inúmeras tendências do Design que surgem pelo mundo a cada instante, destacam-se, claro está, algumas no que ao número de envolvidos diz respeito. Por conseguinte, a sua importância nos mercados e economia global também são distintos.

² De acordo com o Relatório da Comissão Brundtland (1987) – “O desenvolvimento sustentável satisfaz as necessidades do presente sem comprometer a capacidade de as gerações futuras também satisfazerem as suas necessidades” (cit. em Albino, 2013b, p.XVII).

Com efeito, o pensamento Global continua a ser uma corrente muito explorada. Adereçam-se os problemas locais com estratégias globais possibilitando-se assim, por exemplo, a criação de soluções que resolvam mais do que um problema em mais que um lugar geográfico. Favorecida pela formação de comunidades web-based, abriu-se a discussão e a partilha de processos de Design a mais possíveis intervenientes.

Outra das diretrizes do Design contemporâneo tendencialmente seguidas resulta da crescente preocupação com questões sociais e ambientais. O lado Verde do processo de Design surge focado na limpeza das etapas de produção, na busca de materiais mais sustentáveis e na consideração do impacto gerado pelos transportes. Muitos são os profissionais que procuram incorporar práticas sustentáveis nos seus projetos.

Noutra esfera, um crescente número de empresas procura novas e exclusivas configurações estratégicas para as necessidades cada vez mais sui generis de um consumidor cada vez mais singular e individualista. O carácter Pessoal e valor individual de cada produto assumem-se com primordial importância na idealização de projetos. O objeto personalizado e personalizável é muito solicitado uma vez que responde às necessidades de cada um de uma maneira mais completa. Pretende-se alcançar a mais ampla conjuntura de fatores que intervêm na eleição de um produto a adquirir.

Surge também, e até relacionado com este ponto anterior, o conceito de Design Interativo, a quarta tendência aqui analisada. Nesta abordagem o cliente passa a ter uma palavra a dizer sobre a conceção e o próprio desenvolvimento do produto. Exige-se uma maior interação com o mesmo. Desta maneira são consideradas reativas e proactivas as empresas que consultam o consumidor com o fim de elaborar projetos de melhor qualidade.

Segmentando o mercado, ainda outra direção mostra sinais de desenvoltura. Falamos da crescente atenção dada à criação de produtos exclusivos para um público Feminino. Muitas marcas começam a aprimorar as suas versões mais robustas, tornando os produtos mais elegantes. Tendo em conta a dimensão deste mega nicho de mercado e a aceitação dos produtos já existentes esta tendência revela-se promissora.



Por último surge a relação do Design com a Medicina e a Saúde. Espera-se uma rápida subida dos números de serviços e dispositivos de Saúde e estima-se também que as empresas envolvidas nesta área se desenvolvam acentuadamente em áreas relacionadas com a manutenção da vida e bem-estar atenuando o processo de envelhecimento.

PÉS NA TERRA

Edição Semente

- Projeto Agricultura Lusitana, Aldeias do Xisto, EUNIQUE 2015

O projeto Pés na Terra [Edição Semente]³ surgiu no âmbito de um convite do Turismo das Aldeias do Xisto (ADXTUR)⁴ à Universidade de Évora. No âmbito estava o projeto Agricultura Lusitana, tema que o turismo da região, em representação de Portugal, levou à EUNIQUE 2015 – INTERNATIONAL FAIR FOR APPLIED ARTS AND DESIGN, em Karlsruhe, na Alemanha.

Neste sentido, a ADXTUR desafiou a comunidade artística e académica nacional a reinterpretar a identidade de um dado território - tendo por base inspirações e referências como a arquitetura popular, saberes e ofícios tradicionais e artefactos do quotidiano rural.

O tema [Agricultura Lusitana] explorou o potencial que a agricultura atingiu na evolução do Homem, na sedentarização e no desenvolvimento dos artefactos. A agricultura é assim entendida no seu potencial antropológico, etnológico, económico, ecológico, sociológico e cultural.

³ Descrição do projeto disponível em:
<http://www.agriculturalusitana.com/pt/work/ue-alvaro/>.

⁴ ADXTUR – Agência para o Desenvolvimento Turístico das Aldeias do Xisto.

«Onde está a agricultura no pensamento dos designers?»

Não existiam restrições. O quadro de relacionamentos era tão amplo que as escolas convidadas podiam enveredar por áreas de pensamento tão distintas como as relacionadas com o campo holístico, antropológico, da permacultura, científico, filosófico, da cultura, música, gastronomia, artefactos, geologia, entre outros. E ainda, sustentar os seus projetos nas correntes de pensamento de personalidades de vulto⁵.

Representando a Universidade de Évora, à autora foi-lhe atribuída a aldeia de Álvaro.

Como ponto de partida para o sistema-produto que estávamos a desenhar, consideramos uma Agricultura como aquela caracterizada por Gonçalves (2012):

O conceito “permacultura”, exposto pela primeira vez em livro em 1978 na Austrália por Bill Mollison e David Holmgren (...), uniu os termos “permanente” e “agricultura”. (...) A evolução do sistema de produção permacultural tem como sustento o ritmo da fotossíntese e do crescimento dos diversificados elementos biológicos, em vez de estar dependente da insustentável, ineficiente e poluente indústria do petróleo e dos seus derivados combustíveis, fertilizantes e pesticidas. (Gonçalves, 2012, p.123)

Ao analisarmos o legado cultural, material e natural da aldeia e atendendo às tendências do Design apontadas para o século XXI, surgiu o desafio de transformar a soca portuguesa num tipo de calçado único e irrepetível, feminino, ergonómico, biodegradável e economicamente viável.

Contextualizado e justificado a opção de trabalhar a soca portuguesa, relacionamos o projeto Pés na Terra com as tendências do Design apontadas para o século XXI.

⁵ Gonçalo Ribeiro Telles, Jacques Fresco, Victor Papanek, Bruce Mau, Bill Mollison, Buckminster Fuller, Serge Latouche, entre outros.

Das sete tendências referidas anteriormente, este projeto enquadrou-se diretamente em quatro: Pessoal, Saúde, Verde e Feminino.

- A incorporação de trabalho artístico artesanal, já por si único e irrepetível, torna o objeto pessoal.

- Em relação aos critérios de seleção de materiais utilizados, quando optamos pela biodegradabilidade, fica expresso o pensamento verde.

- Em adição, ao acrescentar o estudo de uma palmilha ortopédica, o objeto sai valorizado no que à saúde diz respeito.

- Ao considerarmos que o visual feminino é uma tendência de consumo, prevemos que este produto consiga assim chegar a um maior número de consumidores, sensibilizando-os deste modo em relação à responsabilidade assumida no ato de compra.

Todos os dias calçamos sapatos.

Tal como sucede com os demais usos e costumes, cumprimos o calçar diário do sapato com carácter de obrigatoriedade.

Não deixa, no entanto, de ser tão íntima a utilidade da matéria que utilizamos para cobrir os pés - os nossos pés, os que nos suportam e acompanham, também eles, a cada dia. Cupeto (2016) complementa esta ideia com a noção de que andar a pé é a melhor, mais simples e salutar das atividades físicas. Há alguma forma melhor de viver uma cidade do que percorrê-la a pé?

Por que razão estamos esquecidos de andar a pé? Porque nos levaram a esquecer a possibilidade de caminharmos dois, três ou mais quilómetros até ao emprego ou escola? (p.81)

O sapato desencadeia toda a espécie de fenómeno. Pela arte, às práticas processuais; do lazer contemplativo à praticabilidade. Dos direitos humanos - se relacionarmos a temática com o incoerente modo como se estabelece a produção e a repartição dos recursos em determinados contextos - ao plano constitucional, no domínio dos direitos, liberdades e garantias de trato fundamental, como é o de um mínimo de existência condigna inerente ao princípio do respeito pela dignidade da pessoa humana, o que presumivelmente inclui o sapato para cobrir o pé que de outro modo andaria descalço.

Por esse motivo, por ser um bem necessário e adaptável, a variedade de produtos deste segmento é imensa. Acreditamos que a lógica económica tendencialmente fundada na troca, a circulação dos materiais de fabrico e o contexto local funcionam na organização de um País-produtor, tanto do ponto de vista da produtividade para a subsistência interna (que confere um certo e benéfico grau de autonomia económica) como também penso ser benéfico no que afeta à própria coexistência em sociedade, e à forma como o indivíduo se enquadra e reage mediante a estrutura contextualizante.

Para tal conclusão, podemos proceder a parâmetros comparativos no que reporta a índices de bem-estar, desenvolvimento humano e coesão social, como pode ser exemplo o Human Development Index apurado pelo Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas. A soca Pés na Terra [Edição Semente] (Figura 1) é uma reinterpretação da soca portuguesa, calçado tradicional da aldeia de Álvaro, reinventado à luz da contemporaneidade. As socas, entalhadas em madeira de amieiro, reencarnam a talha da arte sacra presente no património religioso da aldeia e integram também a tradição portuguesa de trabalhar o linho. Depois de montada e enformada pelo tamanqueiro, a soca é aromatizada em memória das rocas de alfazema que ainda se fazem na aldeia. A oliveira, uma das espécies autóctones mais valorizadas, está representada tanto no bordado que segue a forma da folha e da semente, como no soco, através do trabalho de entalhe da sola. Ao projetarmos o nascimento deste produto, projetamos, paralelamente, com o mesmo interesse e competência, a sua morte. Esta morte deveria ser tão natural como o seu nascimento, conseguindo assim que o produto estivesse restringido a um ciclo fechado, similar ao ciclo da vida, onde tudo tem um lugar e uma tarefa a desempenhar, sem desperdício. Por isso introduziu-se uma semente no corpo da soca para que, quando deixar de ser útil, possa ser plantada e devolvida à natureza.

A influência recíproca dos conhecimentos tácito dos vários artesãos⁶ envolvidos no projeto e científico dos designers, nomeadamente da autora e dos vários professores que colaboraram, assim como de outros profissionais de áreas distintas (Arquitetura Paisagista, Agronomia, Fisioterapia, Sociologia, Economia, etc.), possibilitou a criação de um produto consistente.

⁶ António Martins (último sapateiro da aldeia de Álvaro); Bruno Latães Azevedo (talha em madeira); Maria das Dores Matos (tecedeira); Maria de Lourdes (bordadeira).



Figura 1 Pés na Terra | Edição Semente (Agricultura Lusitana, 2015).

As socas, de fabrico artesanal, tinham como materiais a madeira de amieiro, o pano de linho, cortiça, juta, goma-arábica e óleo de alfazema.

Este projeto estimulou o alargamento da área de investigação até ao redesenho dos diversos instrumentos, ferramentas e mecanismos artesanais – contribuindo deste modo para a aceleração da fileira produtora. Esta preocupação prende-se sobretudo com a necessidade de resposta a um mercado cada vez mais efémero e competitivo.

Ambiciona-se, ainda que seja um contributo significativo no que diz respeito a uma consciencialização ecológica de gestão e escolha de recursos materiais na produção de sistemas-productos.

Albino, C. (2013). A atualidade das habilidades artesanais. In Albino, C. (coord.), *Editoria: Design, Artesanato & Indústria (XIV-XX)*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães.

Cupeto, C. A. (2016). *Cancioneiro da sustentabilidade*. Santarém: Rosmaninho Editora de Arte.

Filipe, R. (2013). Every spirit builds itself a house; and beyond its house a world; and beyond its world, a heaven. In Albino, C. (coord.), *Editoria: Design, Artesanato & Indústria* (pp.40-47). Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães.

Gonçalves, J. (2015). Uma introdução à agricultura. In Simão, R. (coord.), *Agricultura Lusitana* (pp.123-125). Aldeias do Xisto. ADXTUR.

Hughes, P. (2011). Towards a post-consumer subjectivity- a future for the crafts in the twenty first century?. In *Craft+ Design enquiry*. Vol.3, 7-17. Acedido junho 20, 2015, em <http://press.anu.edu.au/wpcontent/uploads/2012/12/ch02-Towards-apost-consumersubjectivity.pdf>. ISSN 1837-445X.

Krucken, L. (2013). A re-descoberta do lugar e do artesanato. In Albino, C. (coord.), *Editoria: Design, Artesanato & Indústria* (pp.22-29). Guimarães: Fundação cidade de Guimarães.

Kunstler, J. H. (2006). *O fim do petróleo*. Lisboa: Editorial Bizâncio, Lda.

Manzini, E. (2008). Design para a inovação social e sustentabilidade: Comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais. Rio de Janeiro: E-papers, serviços editoriais. Lda.

Papanek, V. (1995). *Arquitectura e Design: ecologia e ética*. Lisboa: Edições 70, Lda.

Sennett, R. (2010). *El Artesanato*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.

Serrano, M. M. (coord.), (2013). *Um retrato das instituições sociais na sociedade contemporânea*. Évora: Departamento de Sociologia da Escola de Ciências Sociais da Universidade de Évora.



LUMINOUS LANDSCAPES **and Night Transfiguration in Sintra - Aura Festival**

Samuel Roda Fernandes

samuelroda@edu.ulusiada.pt

Universidade Lusíada de Lisboa, Faculdade
de Arquitectura e Artes, CITAD.

Patrícia Freire

patricia.freire@lis.ulusiada.pt

Universidade Lusíada de Lisboa, Faculdade
de Arquitectura e Artes, CITAD.

ABSTRACT

Landscapes result from the understanding of urban and rural phenomena as built landscapes, from its formation to the palimpsest result that currently face us. Some ways for its reconfiguration are pointed through a transverse view that includes all the valences that active agents in its construction and rehabilitation can ethically use in order to make real the expectations that we have. The 24 hours landscape has no physical or temporal boundaries, a condition to which we can add the memory dimension. The development and urban rehabilitation procedures, enriched by new disciplinary fields can ensure a sustainable and cumulative unit of partnerships. We also tried to understand the role of Art and of Cultural Events, in which multidisciplinary and participation contribute to achieve the intended urbanity and identity, bringing to discussion the potential of light festivals as producers of environments and convivial atmospheres, forms of defamiliarization that can analyse a sense of place. On the other hand, in most light festivals, including AURA Festival, there is diversity in the installations scale, form and purpose.

Keywords:

Nocturnal Landscapes
Public Art
Street Art
Light Festivals
Aura Festival

One of our concerns as researchers of nightscapes results from the act of understanding the urban and rural phenomena as constructed landscapes, from its formation to the palimpsest result that currently face us and somehow pointing ways for a future configuration through a view that includes all the valences that active agents in its construction and rehabilitation can ethically use in order to make real the expectations that we have.

It is ultimately a compromise between academic theory and the daily experience we have of spaces where we move and of what we wish them to be in order to improve, and are metaphorically built and rebuilt as musical scores: composed of sounds, silences, rhythms, chords and whose ultimate end is to make us reach motivated emotions.

The 24 hours landscape has no physical or temporal boundaries, follows a physical continuous more or less densified, a continuous circadian cycle to which we can add the memory dimension. Another objective of our research is to question the mainstream (Remessar, 2006), for procedures on development and urban rehabilitation, where the enrichment of disciplinary "new fields" used upstream of the urban project may ensure a sustainable and cumulative unit - not a substitute - made of partnerships.

We also seek to understand the role of Art and Cultural Events, in which multidisciplinary and participation can help achieve the desired urbanity and identity. Being a part of the urban unit, they end up enriching it creating focal points of interest that turn out to be an asset to the city phenomenon as a multiple facets mirror of interests that receives, reconstructs and reintegrates.

When we discuss the art thematic in the urban public space, it seems that there is a confusion between the definitions of public monuments and urban interventions, art exhibition models and function of architects, designers and landscapers, or more recently plastic artists - while creators of urban settings - a dilemma between institutional spaces and "new spaces," the democratic access to culture and the recognition of the presence of mercantilist agents who observe the short term trends of the market.



Figura 1 Pés na Terra | Edição Semente (Agricultura Lusitana, 2015).

There is a desire to build and renew identity realities and to avoid the mercantilist trend of art, opening to collective participation by tackling the unacceptable ongoing processes of exclusion in the contemporary society. The defence tone of interdisciplinarity between the aesthetic and socio-political spheres is growing, in a debate involving artists and non-artists. Our reflection has in fact a status of work in progress: not intended to exhaust the subject, but rather to question and act as a lever or an open door to all ideas, where the field of representation is as valued as the common sense in which we participate.

In a near past, only the plants had night schedules and the timeline was only utilitarian. Today, almost all activities have night schedules. Radios, televisions, transports, services, commerce, vending machines, convenience stores are everywhere, working 24 on 24, allowing the permanent consumption. A place can be elected as a vacation or leisure spot depending on the night animation. New needs were created and they are associated with new landscapes, so some problems on the night image of cities arise, it ceased to be merely functional and now has an identity character which led this period to become a new object of concern to the urban laboratory (Armengaud; Armengaud; Cianchetta, 2009). The night city is at its start, the continuity of daytime activities and new landscapes became attractiveness object of several cities.



The laboratory extended its walls to where human knowledge can reach and its instruments are everywhere: homes, factories, hospitals, GPS monitoring and 3D visualization systems; but the real experience is happening through the action of each one of us, and the "political issue" turned to foreign policy, where non-experts coexist with human values, opinions and passions evaporating in front of our eyes, there is no protocol and the boundary between the laboratory inside and outside is dissolved.

The sharp difference that seemed so important between those who represented things and those who represented people simply disappeared. What really matters is that all the spokespeople are in the same space, involved in the same collective experience in an implied relationship of people and things where human and nonhuman beings and even hybrids merge, to open as soon as possible, this "Parliament of things" proposed by Bruno Latour (Latour, 1994).

If ancestrally the night was an urban retreat space with a negative charge associated and self-communion persisted, gradually it won new representations, which holds cultural, social, economic and political concerns, related to aspects such as mobility, economy, sustainability, freedom or creativity, the night is defined as a chosen time, a time of freedom, the day is associated with the constraints and obligations. The new life needs to face light and enlightenment as development vectors, as a purpose.

When we discuss landscapes, first we think in landscapes that can be seen through natural light. The nightscapes only deserve our attention when they show something unique or spectacular when something happens against the darkness and creates a light event.

The nightscape was commonly associated to the absence of light, to darkness, to the despair caused by poor view because light is associated with order and space planning. But despite all this negative charge, the dark dimension continues to unsettle us; the nightscape is par excellence the perfect environment to create new images, a privileged space for creation of luminous landscapes.

However, the need to illuminate the public space in order to make it useful or turn it into an advertising medium that different social actors and producers of the city materialize in a partial and fragmented way with all the recognized logics of their interests: the logic of profit, the logic of politics and the logic of necessity, turned it into an uncomfortable space.

Near the end of the 20th century the familiarity with the illuminated space led to a break in the sense of wonder with the urban night. The widespread diffusion of utilitarian lighting was heavily criticized by campaigns like "Dark Sky Associations" who argue that the evening uniqueness was lost with excessive city lighting, losing the sense of mystery and the possibility to observe the astronomical landscapes and the sky, classified as humanity heritage. In addition, many light designers express their disenchantment with the ubiquitous use of sodium vapour light, and its monochromatic "yellow", which gives people and urban landscape a uniform pale tone (see bird-view on Google earth).

The city is now a produced space impregnated of an ambient glow without character, reducer of light efficiency as a transfiguration element of space and night, and it is not by accident that the night view of the cities emerges as a barometer of energy consumption and distribution worldwide.

This bird-view of the night image, although much visited by users of social networks, little reveals of the diversity of layers that can be observed in nightscapes, in the perspective of who walks in them. Light can help give a territorial coherence to a fragmented space of urban uncontrolled growth. A light project can contribute to help identify key places, reduce topographical barriers and facilitate the territory reading.

Figure 2 Praça de Estar, Alfred Kurz (Luís Patrício, 2015).



The use of different types of lighting to foreshadow different types of space uses helps identify the urban structure and increases the speed and ability to master and know the territory. More significant than the amount of light that is placed in the public space is the quality of light that allows achieving objectives such as safety and comfort, underling the enrichment of public spaces. Light can give meaning to a place, a new use value. Public lighting should be a creative and setting space of the city that never sleeps. The night city is rarely a subject of politics, technical planning by local authorities or scientific researchers. The urban policy documents may have generic references to promoting nightlife in certain parts of the city, the problems of security or noise, the public lighting plans, but a deep reflection on the perspective and night spatial planning are almost always absent.

The path between art, light and landscape is complementary social and not corporatist, beginning with experiments in the city centre and usually in heritage spaces to generic landscapes, through the communication paths linking them.

Artificial light has the ability to change spaces, value or devalue the architectural character of the buildings, highlight structures, show materials, generate a global identity and simultaneously stimulate the multiplicity of spaces, by creating ambiances that can help give territorial coherence to a fragmented space of urban uncontrolled growth. For Turner, the study of a building daytime image is an important component to understand what should be emphasized at night (Turner, 1998).

Figure 3 Cartografias Emocionais - Patrícia Freire e Samuel R. Fernandes (Luís Patrício, 2015).



Artificial light can be an instrument of territorial transformation: contributing to the revitalization and requalification of public spaces; creating environments suitable to functionality; reversing negative situations; promoting lighting plans to value spaces; creating feelings of belonging, knowledge of places, giving new meanings to the appropriation of territories; enhancing the built or natural heritage by creating new perceptions.

The night is not only the living space-time of marginal groups of people. And politicians have realized that. The political importance of night is reflected in the strategic focus of its enrichment. The initiatives can be city festivals or urban rehabilitation programs based on the stimulation of economic activities, essentially nocturnal. New rhythms, new values, new attitudes bring to the night new social actors.

Urban policies should incorporate the concept of time management associated to diversified operating hours to diminish the feeling of insecurity, so that the nightscapes are metamorphosed and economic and social activities developed. If people are more confident they will be more open to share, to know others. The night is more suitable to socialization, meetings, people are less hasty, and have more time...

The association of night to a magic and enchanted place has deep cultural and ethnic backgrounds. The poor night vision of humans converts the night in a privileged space of magic, witchcraft, prohibited meetings between lovers and secret societies. The concept of "after hours" reveals exactly this mismatch between what happens in the solar hours and what is outside them.

The enchantment of crowds through the use of lighting is an old phenomenon. Craig Koslofsky discusses how, in the 17th and 18th centuries, European monarchs expressed a "new desire to implement and manipulate darkness and night" (2011), the use of stunning fireworks and theatrical lighting through an ephemeral architecture showed its splendour and defied the power of the Church. This nocturnalization of the show pre-configures the modern implementation of artificial lighting in European cities (Schivelbusch, 1988; Nye, 1992; Brox 2010).

We consider light festivals as part of a growing trend to transcend these linear and untypical nightscapes, introducing new forms of lighting through projects that restore the propensity of light to produce fantasy, wonder and intrigue. A perplexing variety of light festivals appears worldwide.





Figure 4 Brigada de Iluminação Pública (BIP), Jean Marc Derclé (Luís Patrício, 2015).

The festivals break the usual routines and rhythms of daily life, marking a temporary deviation from these practices, a suspension of the common conventions, allowing participants to have a space of creative freedom and improvisation. Festivals are recreational events, occasions for pleasure and fun.

This seductive capacity and focus on the playful character prioritizes a provision for something that goes beyond what is familiar and instrumental, strengthening an emotional capital with places. This means that festivals are not necessarily a passive experience nor a synonym for a romantic opposition to the established order. Woodyer says that "the policy game is linked to the experiment of excitement and not to the strategic opposition effort" (2012).

Some critics believe that the big urban light festivals produce empty, commodified and meaningless facilities. It is true that some festivals have a sophisticated organization, they have well-built scripts and many of them are developed as local brands to attract tourists and boost trade and economy. The creativity of architects and artists can be compromised by the need to attract large crowds. This emphasis on business logic calls some arguments that insist on the idea that we live in a "spectacle society", a society producer of images dominated by advertising, entertainment, television and media. In this way, the spectators are thought as passive entities seduced by the extravagance of capital and state that colonized and replaced the "real life" (Debord, 1967).

Susik goes further and considers that the site-specific works presented at several festivals will dramatically merge the urban space with the space of the image and therefore the reality with illusion calling for a much more aggressive experience of real world "mirage" (2012). Such critics overlook the ability of viewers to interpret and re-create images and representations in urban space. They are not passive automatons required to look only from one point of view. Without ignoring these analysis possibilities, we are interested in thinking how light festivals may be producers of more optimistic intentionalities.

Tearing with some pre-made definitions about the functional and purely utilitarian idea of public lighting proposals in urban, rural and monumental spaces, the Aura Festival – International Festival of Light – in the weekend of full moon of August, proposed in the town of Sintra a renewed experimentation of the night, creating luminous landscapes that reveal alternative proposals to the experience of the night in daily spaces. Since the main audience where the residents and merchants of Estefania area, Aura Festival created a path of light between the MU.SA – Museu das Artes de Sintra and Sintra National Palace.

This track was punctuated by several light-projects emphasized through an identification based on the colour change of public lighting. This change removed the permanent lighting intensity and revealed a new perception of the streets, transforming the usual nightscape.

The festival hosted three different types of interventions: context-site-specific creations, artistic creations in unconventional scenarios and creation of emotional cartographies from Memory Paths that revealed old or other occupations and experiences of the problematic Avenida Heliodoro Salgado.

The scientific and experimental component was associated in all activities: the collaboration with Centro Ciência Viva de Sintra and the realization of guided cartographies that helped "local experts" to rediscover the daily landscape. The festival confronted different analytical perspectives of Sintra village: revealing the lack of interest and investment on the classified "Cultural Landscape of Sintra" and the disregard to the "after hours".

The festival questioned public lightning: landscape and classified monuments, at night, are not visible or are incorrectly lighted and the excessive topological and power variety of lamps and illuminated signs prejudices the effective and careful lighting proposal necessary to one of the most visited historic villages in Europe.





Figure 4 Brigada de Iluminação Pública (BIP), Jean Marc Derclé (Luís Patrício, 2015).

The challenge, whilst upgrading the energy of stories and charming memories of Monte da Lua and the ancestral Arab presence in Sintra, is to qualify the existing landscape seeking to improve the quality of places used by new habits and customs that are occupying the village and avoiding the creation of an adult Disneyland who inevitably turns its back to residents and traders.

Aura Festival, despite its lively atmosphere, presented itself as a show of ideas and trends in light art and creative urban lighting, in a perspective of adequacy to citizens aspirations and interests. In an era characterized by new conceptual and technological possibilities, the artistic component ensures communication between the usually distant worlds of industry, services, population and cultural universe, with advantages for the performance and the image of companies and institutions involved. In a common purpose associated with values of quality, creativity and excellence, the sublime takes place in a valorisation of the village as an epicentre of Light Culture.

The idea of dedicating a large urban initiative to the theme of light is based on the assumption that light and lighting are factors of knowledge, human achievement and urbanity, as well as quality of life. The light is suitable as a metaphor for the evolution and positivity: the project application - particularly artistic or architectural - is a fundamental creation field in the definition of contemporaneity.

Armengaud, M., Armengaud, M., Cianchetta, A. (2009). *Nightscaapes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

Brox, J., (2010). *Brilliant: The Evolution of Artificial Light*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.

Debord, G. (196). *La Société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel.

Koslofky, C. (2011). *Evening's Empire: A History of the Night in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Latour, B. (1994). Esquisse d'un parlement des choses. In *Ecologie Politique*, n° 10, Paris, 97-115.

Nye, D. (1992). *Electrifying America: Social Meanings of a New Technology*. Cambridge, MA: MIT Press.

Remessar, A. (2006). Navegar sem GPS. In Brandão, P., *A cidade entre desenhos* (pp. 15-17). Lisboa: Livros Horizonte.

Schivelbusch, W., (1988). *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century* (6 th. Ed.) Berkeley: University of California Press.

Susik, A. (2012), *The screen politics of architectural light projection*, Public: Art, Culture, Ideas. 45(1): 106-19.

Turner, J. (1998). *Designing with light: public places – lightning solutions for exhibitions, museums and historic space* (1st Ed.). New York: RotoVision.

Woodyer, T. (2012). *Ludic geographies: not merely child's play*, Geography compass 6(6), 313-326.



UMA FERRAMENTA DE APOIO AO DESIGN DE EQUIPAMENTO URBANO DE DESCANSO INCLUSIVO E IDENTITÁRIO

**A tool to Support the Design of inclusive
and Identity Urban Resting Equipment**

Joana Magalhães Francisco
jmf@joanafrancisco.com

FAUL, CIAUD, CHAIA

Maria Inês de Secca Ruivo
mruivo@uevora.pt

UE, CHAIA

RESUMO

A presente investigação constitui-se como um contributo para o design de equipamento urbano, em particular considerando o universo de qualificação e aplicação de fatores como a inclusividade e a identidade. Nesse contexto, é dada particular importância à abordagem da perceção de utilizadores e de profissionais (designers/arquitetos) enquanto atores assumidos como determinantes para o processo de delimitação de pressupostos inclusivos e identitários, aplicáveis ao equipamento urbano e, em particular, neste estudo, ao equipamento de descanso que habita o espaço público.

Tendo-se como premissa que a qualidade do projeto de equipamento urbano de descanso, destinado ao espaço público, depende da prévia identificação e posterior resposta às necessidades dos utilizadores, torna-se relevante aprofundar o estudo sobre como esses mesmos utilizadores, e os profissionais, percecionam e compreendem os desígnios do equipamento. É pressuposto deste trabalho que, numa sociedade em constante mutação em que o crescimento da urbe tem impacto direto quer na vida dos indivíduos quer na forma como a cidade é por si percecionada, o uso de equipamentos de descanso com características identitárias e inclusivas assume-se como sendo atributos da maior relevância, nomeadamente como contributos para a resposta aos conflitos que, em torno deste tema, se refletem no próprio espaço público.

Com esta investigação propõem-se assim partilhar o processo e analisar os resultados de uma pesquisa conduzida com alunos de mestrados em Design, profissionais e utilizadores de equipamento urbano de descanso existente em zonas definidas das cidades de Lisboa e de Évora.



Os casos de estudo referidos revelaram-se, nesse contexto, relevantes para o apoio à identificação e validação da percepção dos inquiridos sobre a existência ou ausência de fatores inclusivos e identitários dos equipamentos de descanso das duas cidades. No caso dos alunos e dos profissionais, foi elaborada e aplicada uma ferramenta de apoio ao projeto. No caso dos utilizadores foi realizado um questionário, aplicado online e in loco por forma a chegar a um maior número de indivíduos.

Os resultados dos dados recolhidos permitem concluir que o uso de uma ferramenta de apoio ao projeto clarifica o modo como se interpretam os objetos analisados, permitindo identificar possíveis tendências de construção, de materiais ou de objetos tipo, cuja escolha comunga dos fatores identidade e inclusividade na sua génese.

As conclusões intermédias do estudo em curso revelam desafios e oportunidades que se consideram relevantes para futuros processos de design de equipamento urbano, dotado de características inclusivas e identitárias.

Palavras-Chave:

Equipamento urbano

Cidade

Inclusividade

Identidade

“In 2008, for the first time in history, over half of the world's population lived in urban areas and, according to current projections, this will have risen to 70 per cent by 2050.”

A qualidade do projeto de design de equipamento urbano de descanso depende largamente da prévia identificação de fatores relacionados com as reais necessidades dos utilizadores de determinada urbe. Nesse contexto é de primordial importância definir parâmetros de projeto coadunados com o crescimento da urbe e com o respetivo impacto na vida dos indivíduos que a habitam, nomeadamente considerando a forma como esta é percebida. Como refere Archer, as cidades contemporâneas são *“profundamente heterogêneas”* e refletem uma sociedade complexa de indivíduos com as mais variadas características, como tal, *“colocam-se problemas de urbanismo”* muito variados que necessitam de uma resposta adaptada aos diferentes contextos a que se destina o projeto.

A população nos centros urbanos tem vindo a decrescer demograficamente, em grande parte devido ao envelhecimento da população, à desorganização do espaço público, ao aumento das barreiras urbanísticas, às novas exigências de inclusão de indivíduos com mobilidade reduzida, à sinalética informativa deficitária, à existência de edificação antiga e degradada, a uma morfologia crescentemente de malha apertada. Nos últimos anos, tem-se assistido ao aumento da construção de nova habitação em zonas periféricas das cidades, de uma forma desorganizada e desregrada, em detrimento da reabilitação dos grandes centros urbanos em si.

Por outro lado, verifica-se um segundo problema de interesse particular para o presente estudo, que diz respeito à exagerada padronização do equipamento urbano causada pela normalização de produtos fornecidos, o que leva a que os mesmos percam a sua identificação cultural, tornando-se, em grande parte, meras cópias uns dos outros. Neste contexto, considera-se relevante a reflexão sobre possíveis soluções que, não apenas confirmam a maximização da qualidade do equipamento urbano enquanto resposta à inclusividade, como também o assumam como objeto que reflita a identidade da própria urbe e dos seus limites.



Estabelecendo-se como fatores determinantes para o projeto a compreensão de como é que o equipamento urbano de descanso pode servir como elemento representativo do contexto cultural e geográfico da cidade, como referência identitária entre o utilizador e a cidade e tendo como premissa o equilíbrio de fatores ambientais e económicos numa perspetiva da maximização da qualidade do uso do espaço público que vá de encontro às necessidades dos utilizadores, tem-se como preposição nesta investigação estabelecer-se a relação entre o uso deste tipo de equipamento considerando características inclusivas e identitárias como hipótese de resposta ao universo de conflitos atrás identificados, refletidos no espaço público.

O design, enquanto disciplina ativa que permite a materialização de resposta a estas problemáticas através de soluções metodológicas de projeto tem neste contexto um campo de ação privilegiado.

“a metodologia de design avança no sentido de facilitar processos de mudança, afastando-se da tradicional prática baseada no conhecimento intuitivo ou informal das necessidades e preferências pessoais”

Para o cumprimento do desígnio em causa, torna-se determinante criar as condições que permitam a participação dos utilizadores no processo de design, recorrendo a métodos e ferramentas direcionados para facilitar um diálogo mais efetivo entre o projetista e os utilizadores focando o que, segundo diferentes autores, poderá constituir um fator de potenciação de resultados mais adequados e ajustados às necessidades dos utilizadores. No caso deste trabalho, almeja-se igualmente o alcançar de soluções mais integradas com a identidade da própria cidade.

A aplicação dos princípios da inclusividade ao design de equipamento urbano de descanso pressupõe um processo de projeto alicerçado em métodos de design, que permita a delimitação de soluções considerando as especificidades quer do espaço público em si, quer do espaço de passagem e do espaço habitado. Desse modo, considerando o propósito de encontrar soluções, o designer deve recorrer a ferramentas metodológicas adequadas ao projeto que, como Maroni refere, permitam a materialização das suas visões.

Segundo Frascara não é sustentável continuar-se a responder apenas a pedidos circunscritos aos desejos dos clientes, para intervenções pontuais de design. Na visão do autor, para um processo de design integrado, é preciso considerar, identificar e analisar problemas relacionados com as características físicas e culturais inerentes ao universo específico de determinado projeto.

Entende-se assim que a resposta ao projeto não se deve limitar às premissas transmitidas pelo cliente, mas necessariamente também, deve enquadrar a reelaboração do enunciado pelo designer, sempre que necessário e, se possível, incluir a intervenção de elementos exteriores ao processo, dependendo do contexto para o qual o projeto está a ser desenvolvido. Para a reelaboração do enunciado, o designer poderá utilizar como veículo ferramentas de avaliação, como um meio para identificar e indicar caminhos possíveis para a resolução de problemas encontrados no equipamento aplicado no espaço público, tendo como base os pressupostos inclusivos e identitários.

Essas ferramentas quando trabalhadas sob a aplicação dos conceitos de inclusividade e de identidade ao equipamento urbano, poderão gerar colaborações entre os vários intervenientes de determinado contexto - como comunidades locais, indústria, centros de pesquisa - promovendo a comunicação e a partilha de visões úteis para a definição de cenários, e para o processo de desenho colaborativo de propostas de produtos, serviços e informação. No filme dedicado ao projeto i-design3, de Marie Lenclos, Felícia Huppert sublinha:

“designers are very well intentioned and they really want people to be able to use their designs, but (...) good intentions really aren't enough (...) We need good information about peoples really capabilities and experiences and then we need the tools that can translate the information in a way that designers can actually use in order to make their products more inclusive”

Defende-se, pois, a importância da criação de ferramentas e de uma cultura de projeto que, integrando os princípios de inclusividade e de identidade, gere soluções que correspondam às reais necessidades dos utilizadores, assumindo-se como pressuposto que o “comportamento da população não pode apenas ser previsto pelos projetistas”.



Goodman-Deane et al (2010) afirmam complementarmente a necessidade de serem fornecidas informações sobre design inclusivo aos próprios utilizadores, bem como a necessidade de se melhorar e reforçar a disponibilização de informação sobre o assunto aos designers.

A necessidade de aproximar designers e utilizadores com vista à melhoria da prática de design assente em pressupostos de inclusividade e identidade constitui-se, assim, como a motivação principal da condução deste estudo. Interessa-nos assim, particularmente, identificar como os utilizadores e os profissionais percebem a inclusividade e identidade do equipamento de descanso, tendo-se por base uma ferramenta de apoio ao projeto construída para o efeito durante a presente investigação. Nessa perspetiva, este estudo encontra-se organizado em quatro fases: a) Uma primeira focada na seleção dos intervenientes no estudo, divididos em três grupos chave, e no desenvolvimento das ferramentas de trabalho a implementar/testar/validar; b) Uma segunda fase, onde se identifica, com as ferramentas desenvolvidas e na perspetiva dos vários intervenientes, os problemas encontrados nos equipamentos de descanso aplicados na cidade e quais os caminhos possíveis para a resolução dos mesmos; Uma terceira fase onde se procede à análise dos dados obtidos nas fases anteriores; e por último, uma quarta fase onde são descritas as conclusões do estudo realizado.

METODOLOGIAS E MATERIAIS

As ferramentas disponíveis e os diversos métodos criados ao longo do tempo, que permitem a avaliação do espaço público, em geral avaliam a qualidade do local colocando para segundo ou terceiro lugar o equipamento urbano (ex.: Project for Public Spaces.org.,2000; O chão da cidade, 2002). Por outro lado, a utilização deste tipo de ferramentas no processo projetual é ainda muito parca. Zitkus e Clarkson, apontam duas razões para que isto aconteça: pelas ferramentas disponíveis serem tendencialmente de aplicação morosa e, por outro lado, pelas etapas do processo serem aplicadas demasiado cedo ou tarde, não permitindo uma conseqüente ação de implementação de alterações significativas ao projeto. Segundo as autoras, para se integrar as metodologias e técnicas na prática de design é necessário entender o processo projetual nas suas diversas vertentes.

Sendo a morosidade e a exclusão dos princípios da inclusividade e identidade um problema partilhado pela maioria das ferramentas disponíveis, a aplicação da Ferramenta I tem como princípios de conceção a intuitividade, a redução de tempos de aplicação, a integração de parâmetros de validação dos fatores inclusividade e identidade, assim como servir de apoio à conceção do projeto, desde o início do processo, permitindo ao profissional obter informação útil para a criação de novos produtos que se aproximem mais das necessidades reais dos utilizadores.

RECOLHA DE DADOS

Os dados foram recolhidos através do uso de questionários dirigidos a diferentes tipos de utilizadores de equipamento urbano e, também, através da observação da utilização da Ferramenta I por parte dos profissionais.

O uso da Ferramenta I apoiou a investigação aprofundada da atividade de projeto mediante a recolha de opiniões, partilha de conhecimento, e observação do comportamento e da experiência de utilização e de projeto dos participantes (alunos e profissionais de design e arquitetura), enquanto que os questionários realizados aos utilizadores tiveram como génese questões de contexto relacionados com o objeto de análise na Ferramenta I, tendo resultado num contributo relevante para o estudo, nomeadamente considerando novas perspetivas para a investigação.

O objetivo do uso da ferramenta e dos questionários foi o de identificar e compreender lacunas e tendências relativas a pressupostos de inclusividade e de identidade aferidas ao equipamento urbano de descanso existente nas cidades foco, como suporte à definição de metas e à tomada de decisões aplicáveis ao desenvolvimento de novos produtos que incorporem, desde o início, a visão crítica de projetistas e utilizadores.

INTERVENIENTES NO ESTUDO

Para este estudo foram selecionados três grupos diferentes e duas metodologias de validação. Profissionais e estudantes de design/arquitetura direcionados para o teste da aplicação da Ferramenta I e, por intermédio da aplicação que questionário,



um grupo de utilizadores do equipamento urbano de descanso disponível nas cidades selecionadas para o estudo. Os dois grupos aos quais foi aplicada a Ferramenta I, foram constituídos, o primeiro grupo por profissionais da área do design (de produto) e da arquitetura e, o segundo grupo, por alunos do mestrado em Design de Produto da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa e por alunos do mestrado em Design e do mestrado integrado em Arquitetura da Universidade de Évora.

A escolha do grupo a quem foi aplicado o questionário considerou a necessidade do equipamento atender aos diferentes utilizadores do espaço urbano. A amostra foi assim direcionada para indivíduos maiores de 18 anos residentes na cidade de Lisboa, com e sem mobilidade reduzida e portadores ou não portadores de deficiência visual.

Este modelo de aplicação da Ferramenta I e do questionário, como instrumentos de apoio ao projeto, permite aferir à fase de definição de problemas e pressupostos de design na perspetiva da inclusividade e identidade, quer a visão de profissionais e de alunos de mestrado, quer a visão empírica dos utilizadores do equipamento urbano em análise.

MATERIAIS:

Ferramenta I

A construção da Ferramenta I surge após o estudo de campo feito anteriormente com tabelas de análise aplicadas em três percursos com diferentes características na cidade de Lisboa. Com a aplicação destas tabelas sentimos a necessidade de reduzir o tamanho da ferramenta de avaliação para que fosse mais eficaz na avaliação de campo. Para tal, procedemos à construção de um guia de avaliação que permite avaliar seis objetos de equipamento urbano no que respeita aos fatores de inclusividade e identidade. Esta avaliação assenta num conjunto de critérios que são considerados como os mais representativos do objeto desta avaliação. Com os dados obtidos neste guia poderemos proceder à identificação de potenciais problemas existentes, ou não, no equipamento urbano aplicado na cidade. Esta Ferramenta I é destinada aos profissionais que têm como atividade o projeto de equipamento urbano de descanso.

1) Elaboração de um guia de avaliação - Este guia é composto por um instrumento de avaliação técnica. O guia será aplicado em percursos na cidade procurando obter informações quantitativas e qualitativas sobre a inclusividade (através de aspetos de conforto, segurança, materiais, inclusão) e identidade (através de aspetos de legibilidade, objeto como marca da cidade, identificação do espaço).

2) Ponderação dos dados - por meio de ponderação dos dados obtidos com o guia, será possível identificar a importância relativa dos atributos a que se referem os requisitos analisados no guia. A pontuação obtida na avaliação técnica possibilitará a atribuição de um nível de avaliação da inclusividade/identidade ao equipamento urbano de descanso.

3) Testes - refere-se à aplicação do guia, para avaliar a percepção do grupo de avaliadores. Com os dados obtidos nesta etapa possibilita-se a construção do nível de avaliação. Este nível considera não só as normas técnicas como também o grau de importância que os avaliadores atribuem às questões de inclusividade/identidade.

4) Nível de avaliação – os resultados obtidos deverão variar numa combinação de níveis de A a F e de 1 a 6, indicando os valores numéricos a classificação da inclusividade do equipamento, e os indicadores alfabéticos a classificação de identidade. Quer nos níveis alfabéticos, quer nos níveis numéricos, A e 6 representam a classificação de excelente inclusividade e identidade, F e 1 representam a classificação de muito fraca inclusividade e identidade. Os níveis intermédios corresponderão à classificação de muito bom, bom, suficiente e fraco (B e 5, C e 4, D e 3, E e 2).

5) Validação – avaliar as soluções propostas pelos grupos de foco para a conceção/melhoramento de equipamento detentor dos dois atributos, inclusividade e identidade. Nesta validação deverá ser usado um modelo de cruzamento de dados (matriz de resultados), que permitirá detetar se os objetos observados se encontram dentro dos parâmetros de inclusividade / identidade, revelar a percepção dos observadores face à recolha de informação obtida com o guia de avaliação e, subsequente tomada de decisões aplicáveis na conceção de um projeto de equipamento urbano de descanso detentor de maiores índices de inclusividade e de identidade.



Aplicação da Ferramenta I

A aplicação da ferramenta (Figura 1) foi dividida em duas partes:

- **Aplicação aos alunos de mestrados em Design da FAUL e UE e mestrado integrado em Arquitetura da UE;**
- **Amostra total: 19 alunos.**

1. Grupos de três a cinco pessoas: foi atribuído um kit Ferramenta I;
2. Percurso pedonal pré-definido: preenchimento de guia avaliação;
3. Exercício em grupo: preenchimento da tabela de resultados e da tabela de tendências;

- **Aplicação a profissionais na cidade de Lisboa e de Évora;**
- **Amostra: 6 profissionais.**

1. Atribuído o mesmo kit em suporte papel ou online;
2. Em Lisboa e Évora foi elaborado o mesmo percurso realizado pelos alunos.

Figura 1 Alunos mestrado em Évora – aplicação da Ferramenta I (José De Almeida, 2016).



Materiais:

QUESTIONÁRIO AOS UTILIZADORES

O questionário foi aplicado aos utilizadores de equipamento de descanso quer online quer in loco. Amostra: 150 respostas online e 64 respostas in loco.

A aplicação do questionário permitiu compreender o ponto de vista de quem utiliza estes equipamentos. Ao longo do questionário cada utilizador é conduzido a identificar os problemas que encontra ao nível da inclusividade e identidade dos objetos aplicados na cidade e, a indicar características, na sua perspetiva, mais adequadas.

O questionário foi estruturado com perguntas fechadas e de escolha simples. As perguntas foram organizadas em dois grupos: a) identificação do utilizador e; b) questões sobre a inclusividade e identidade dos equipamentos aplicados na cidade.

Metodologia:

ANÁLISE DOS DADOS OBTIDOS

A análise dos dados foi organizada em duas partes:

Ferramenta I:

Avaliação geral da inclusividade e identidade e respetivas correlações;

Correlação das escolhas de tendência de desenho entre profissionais e alunos.

Questionário aos utilizadores:

Avaliação geral de fatores de inclusividade e identidade;

Atividades de uso;

Características de construção.



- Tabelas cruzamento de dados: para avaliar a presença ou ausência de relações estatisticamente significativas entre duas variáveis.
- Kendall W.: para detetar diferenças significativas entre três ou mais amostras dependentes. Serve também para testar correlações e relações de causa e efeito entre duas variáveis ordinais.
- Kruskal Wallis: para detetar diferenças estatisticamente significativas entre três ou mais amostras independentes.

Os dados do questionário online aplicado aos utilizadores do equipamento urbano da cidade de Lisboa, são provenientes do Google Forms, onde foi elaborado o questionário.

RESULTADOS

Os resultados do estudo foram organizados em duas partes. A primeira referente aos resultados da Ferramenta I e a segunda respeitante aos dados obtidos no questionário aos utilizadores.

Ferramenta I:

- Avaliação geral e correlações

Lisboa

Utilizou-se o teste paramétrico de Kendall W. Detetamos que na avaliação da Inclusividade + Identidade, não há diferenças estatisticamente significativas, representada pelo coeficiente concordância (sig.) 0.450 (> 0.05) = concordância positiva nas classificações entre os avaliadores.

Évora

Na avaliação da Inclusividade + Identidade, não existem diferenças estatisticamente significativas. O coeficiente concordância (sig.) 0.000 (nulo) = nem concordância nem discordância. As variáveis não dependem linearmente uma da outra.

- Tendências de desenho

Estes resultados indicam que a escolha positiva está relacionada com o tipo de características em estudo (Figura 2). Nos resultados negativos a correlação é negativa entre as duas variáveis (características/escolha), ou seja, se uma aumenta a outra diminui. Existe assim uma correlação significativa entre os avaliadores.

Características	Resultados	Tau-b Kendall
1. Objecto tipo	Banco corrido	0.418
2. Duração	Permanente	0.418
3. Identidade	Uso de materiais locais Forma Simbologia Local Criação de padrões	-0.223
4. Acabamento	Arestas não vivas Cor neutra Texturado	-0.184
5. Materiais	Reciclados Recicláveis Madeira Com capacidade térmica	-0.144
6. Solução tipo	Modular	-0.390
7. Construção	Com costas Fixo ao chão Sem costas Empilhável Não uso de iluminação	-0.182

Figura 2 Tabela de resultados de tendência de desenho. (Autora, 2016).

Questionário aos Utilizadores: Avaliação | Atividades uso | Construção:

Os resultados indicam que na percepção dos utilizadores os maiores problemas nos atuais equipamentos são a qualidade, a quantidade, o conforto, a não adequação a pessoas com limitações motoras e a não criação de permanência no local. Os jardins são considerados os espaços mais frequentados, cuja atividade é o lazer. Os utilizadores preferem os bancos coletivos, o banco tradicional de ripas de madeira. Nos materiais a madeira continua a ser a preferida.

Os resultados da implementação da Ferramenta I e do questionário, ao nível da inclusividade e identidade, indicam que: o uso de uma ferramenta de apoio ao projeto clarifica o modo como se interpretam os objetos analisados, influenciando possíveis tendências de construção, escolha de materiais e tipologias de objetos, para que contenham identidade e inclusividade na sua génese.

Com os resultados do questionário verificamos que os utilizadores pensavam mais nas suas necessidades, ao nível das características formais, quando indicavam que utilizavam os equipamentos de descanso com outras pessoas, incluindo crianças em carrinhos de bebé e pessoas com cadeiras de rodas. Foi interessante verificar que os questionados gostaram de participar na atividade e ficavam a falar do assunto após as respostas. Referiram ainda que gostariam de participar mais neste tipo de projetos, e que o seu contributo poderia ser importante.



CONCLUSÕES E DISCUSSÃO

Esta investigação descreve um estudo exploratório que confirma o problema indicado pela literatura: pressupostos de design inclusivo e identitário não têm sido recorrentemente aplicados à prática no design de equipamentos urbanos de descanso. Reconhece-se ainda que geralmente os designers não adotam o uso de ferramentas que afirmam a validação dos pressupostos referidos no processo projetual, pela sua complexidade e morosidade (Zitkus e Clarkson, 2011). Por outro lado, nota-se um hiato entre a comunicação do projetista com o utilizador (Lenclos op. cit. Felicia Huppert, 2010), na medida em que é comum não serem incluídos nos estudos análises de usabilidade considerando diferentes indivíduos com diferentes capacidades cognitivas, físicas e sensoriais.

Considerando os problemas referidos, entende-se que a adoção de ferramentas metodológicas no processo projetual será uma mais-valia para a construção da ponte entre o utilizador e o designer, na medida em que a metodologia de design não pode estar presa a parâmetros tradicionais que se baseiam apenas no conhecimento intuitivo e nas preferências pessoais do designer (Águas, 2012). Atendendo a que, como antes identificado, este tipo de ferramentas não pode ser de aplicação morosa sob pena de comprometer a eficácia da sua aplicação, é proposto por este estudo a conceção e aplicação de uma ferramenta de utilização prática e simples que facilite e enriqueça o processo projetual.

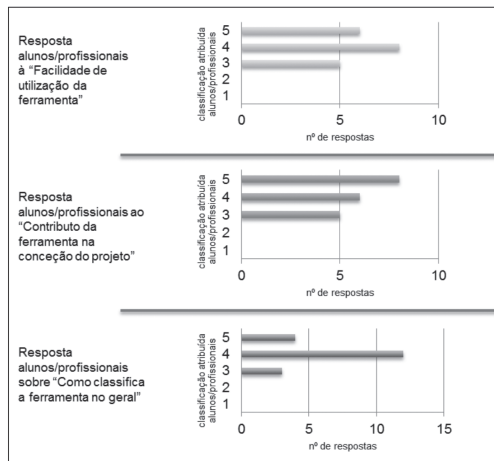
Com a criação da Ferramenta I, corroborámos (Goodman-Deane et al, 2010) com a noção de que o uso de qualquer ferramenta deve contribuir para uma melhor perceção da inclusividade e identidade dos equipamentos instalados nas cidades. Os resultados de aplicação da Ferramenta I e do Questionário permite-nos aferir que não foram encontradas diferenças estatisticamente significativas nas avaliações realizados pelos profissionais, pelos alunos ou pelos grupos de utilizadores das duas cidades.

Quer os profissionais quer os alunos que utilizaram a Ferramenta I assumiram-na como um método relevante de apoio ao projeto na sua génese (Figura 3), tendo sugerido algumas melhorias cuja aferição à ferramenta foi já realizada.

As sugestões incorporadas em melhorias foram: construção da ferramenta em suporte digital como forma de simplificar o seu uso – aplicação online; Simplificação da escala métrica como forma de normalizar toda a ferramenta e a introdução da ficha individual de avaliação para cada objeto; Possibilidade de upload de imagens, facilidade de exportação e download dos dados finais da avaliação para facilitar a leitura da ferramenta por parte do avaliador; A plataforma de interface deve ser mostrada de maneira construída, tendo em mente questões como o formato, a imagem, dispositivo e tempo de resposta. Tendo sido realizadas as melhorias referidas, a aplicação para smartphone Ferramenta I lança-se no mundo digital como meio de agilizar o processo de desenvolvimento de projeto de equipamentos urbanos de descanso, com características inclusivas e identitárias.

Detetamos que as avaliações dos três grupos foram semelhantes. Esta constatação reforça a ideia de que quando a inclusividade/ identidade são avaliadas nas suas propriedades formais, funcionais e simbólicas essenciais, tendem a produzir avaliações similares independentemente do background ou nível profissional dos indivíduos. A título de exemplo, percebeu-se que quando os utilizadores avaliam o equipamento urbano isoladamente do espaço onde se encontra inserido em relação à escolha do material, detetámos estatisticamente que a variável escolha do material aumenta quando a variável do nível de escolaridade também aumenta (o nível de significância (sig.) é 0.128 e 0.081 com o teste de Kruskal-Wallis), demonstrando-se assim que elementos formais, como a escolha do material de construção, tendem a ser avaliados positivamente independentemente do grau escolaridade.

Figure 3 Gráficos de resultados do questionário de utilização da Ferramenta I. (Autora, 2016).



Esta indicação reforça os resultados de outras pesquisas que indicam que o nível de escolaridade não é relevante nem interfere nas avaliações empíricas dos objetos (Reis, Pereira e Biavatti, 2010).

A escolha de cor neutra, de materiais texturados, de materiais locais, tendem a ser fatores determinantes para a identidade dos equipamentos de descanso segundo os avaliadores. Por seu lado, a escolha de materiais como a madeira, de soluções modulares, com costas, arestas não vivas e banco corrido com uma duração permanente, tendem a ser soluções mais adequadas para a inclusividade na opinião dos avaliadores.

Denota-se ainda que a escolha de fatores como neutralidade e simplicidade dos elementos que compõem os equipamentos é tendencialmente mais correspondente com soluções inclusivas e identitárias, mais adequadas às necessidades dos utilizadores, tal como sugerido por outros autores (Melbourne, 2005; Mendes apud Guedes, 2005; Freitas, 2008).

Identificou-se ainda a necessidade de perceber qual o papel do equipamento na identificação da cidade, quando este se constitui como um obstáculo visual e físico, tendo em consideração as indicações dadas pelos autores estudados, quanto à preferência dos utilizadores por espaços abertos e bem definidos (Lynch, 1997; Reis, Ambrosini e Lay, 2004; Biavatti, 2010;).

A esse propósito, com os resultados obtidos, pudemos perceber que existe uma tendência de preferência pelo uso de materiais tradicionais como a madeira, assim como de formas de desenho tradicionais (banco de ripas de madeira). Estes resultados reforçam a pertinência de futuros estudos que avaliem os fatores subjacentes à perceção dos utilizadores do espaço público, quando considerando fatores de inclusividade e identidade. Conclui-se ainda que as características formais do equipamento influenciam a perceção dos utilizadores (Lynch, 1997), destacando-se a importância da adequação do mesmo ao local onde está inserido, nomeadamente considerando a compatibilização dos materiais utilizados com as características formais e identitárias do equipamento e da cidade. Estes fatores, segundo o estudo realizado, são assim considerados determinantes para o bom desempenho do espaço público, como um todo.

Na análise das tendências de desenho escolhidas por cada avaliador detetamos que no caso da escolha dos elementos para que o objeto seja identitário, 66.7% escolheu Uso de materiais locais, seguido da Forma com 50.0% das escolhas. Para último ficaram, e pela ordem descrita, o Uso da simbologia do local com 33.3%, e por fim a Criação de padrões com 25.0%. Conclui-se assim, que segundo os avaliadores testados, o desenho da forma é um elemento a considerar na identidade do objeto, e no seu oposto, como elemento não identitário, a criação de padrões.

O resultado positivo indicado através do W de Kendall ($W=1.000$) indica que a padronização excessiva pode resultar em relações de identidade e inclusividade insatisfatórias entre o equipamento e o contexto onde este se insere. Esta constatação contraria alguns estudos que aconselham a padronização dos elementos (Creus, 1996; Brancaglioni, 2006), indo ao encontro de outros que afirma a necessidade de entender o contexto e as características do espaço público no desenho e na inserção do equipamento (Montenegro, 2005).

Concluimos assim, que a aplicação de pressupostos de inclusividade e identidade ao equipamento urbano é fundamental para o desenvolvimento de projetos que respondam, de uma forma mais adequada e precisa, às necessidades dos utilizadores e às características da cidade. Como tal terá de se considerar o equipamento de descanso como parte integrante do contexto do espaço público e aprofundar o conhecimento sobre a ligação entre o projeto, o contexto espacial e os seus utilizadores, considerando como indissociáveis fatores de inclusividade e de identidade.

As urbes estão em constante mutação, como tal é necessária uma resposta eficaz às variadas necessidades de diferentes utilizadores – inclusividade - bem como ao contexto geográfico e cultural da urbe (Archer, 2010) – identidade. Desse modo, deverão ser consideradas as características físicas e cognitivas de cada indivíduo para que o equipamento seja eficaz na sua funcionalidade integrada, contribuindo para o conforto (físico e cognitivo) e para a segurança quer do utilizador quer para a perceção do espaço público como um todo coerente.



Ainda considerando a opinião dos utilizadores, o desenho de equipamento de descanso deverá tender a ser mais adequado à função para que é destinado, de modo a assumir-se como um bem efetivamente usufruído.

Os projetistas de equipamento urbano de descanso deverão assim considerar nas suas soluções quer a perceção dos utilizadores em relação ao equipamento em si, quer o próprio contexto identitário onde este se insere. O equipamento deverá, pois, ser avaliado e estudado de forma contextualizada, de modo a constituir-se como um contributo para a construção de soluções mais satisfatórias, não apenas considerando o objeto projetado isoladamente, mas contando também com a sua adequação aos diferentes contextos espaciais, funcionais e de utilização do espaço.

Como apoio ao processo de design, segundo os dados obtidos no atual estudo, a introdução de uma Ferramenta I na génese da construção de equipamentos de descanso, permite uma maior perceção dos fatores de inclusividade e identidade a atender, assim como uma apreensão mais pormenorizada dos fatores caracterizantes do espaço e dos objetos aplicados na cidade.

Embora a corrente prática de design de equipamentos urbanos de descanso não inclusivos/identitários seja o resultado de diversos problemas, atrás já referidos, o problema exposto no presente estudo é sobretudo resultado da falta de uma comunicação adequada entre quem projeta e o utilizador final.

Como tal, propõe-se como medidas para a promoção da inclusão e da identidade na génese projetual de equipamento urbano, duas medidas principais: 1) aferição de informação correta ao briefing através da utilização de uma ferramenta de apoio ao projeto (Ferramenta I) que permita a prévia identificação e avaliação dos problemas base existentes, desde o início do projeto; 2) a promoção do diálogo entre o projetista e o utilizador através da análise de resultados da aplicação da Ferramenta I e da aplicação de questionários complementares, para que quem projeta possa ter acesso a um melhor feedback das necessidades sentidas pelos utilizadores. Estas medidas poderão contribuir para a melhoria das decisões de projeto de equipamentos de descanso, que poderão resultar em soluções de design não apenas mais inclusivas como também mais integradas com a identidade das próprias cidades.

Águas, S. (2012), Do design ao co-design Uma oportunidade de design participativo na transformação do espaço público. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). 2, 12.

Archer, F. (2010), *Novos Princípios do Urbanismo seguido de Novos Compromissos Urbanos - um léxico*. Lisboa: Livros Horizonte.

Brancaglioni, R. (2006). Equipamentos urbanos, design e identidade sócio-cultural: análise e proposta para a cidade do núcleo Bandeirante no DF. Dissertação Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília.

Creus, M. (1996). Espacios, muebles y elementos urbanos. In J. Serra, *Elementos urbanos, mobiliário y microarquitectura* (p.6-14). Barcelona: Gustavo Gili.

Fracara, J. (2002). *Design and the social sciences: Making connections*. Londres: Taylor and Francis.

Freitas, Ruskin Marinho de (2008). *Mobiliário Urbano*. In Mascaro, J. (org.). *Infra-estrutura da Paisagem*. Porto Alegre: Mais Quatro.

Goodman-Deane, et al (2010). Key influences on the user-centred design process. *Journal of Engineering Design*, 21 (2-3), 345-373.

Guedes, J. (2005). *Design no Urbano: Metodologia de Análise Visual de Equipamentos no Meio Urbano*. Tese Doutorado em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco.

Jereissati, Lucas Campos (2015). O Direito a Cidades Sustentáveis, Sua Fundamentalidade e o Ativismo Judicial. <https://jus.com.br/artigos/41343/o-direito-a-cidades-sustentaveis-sua-fundamentalidade-e-o-ativismo-judicial>.

Lenclos, Marie (2010), *i-design - inclusive design in action*, filme.

Lynch, Kevin (1997). *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

Meroni, A. (Ed.) (2007). *Creative communities – People inventing sustainable ways of living*. Milano: Edizioni Poli.Design.

Montenegro, Glielson (2005). *A produção do mobiliário urbano em espaços públicos: o desenho do mobiliário urbano nos projetos de reordenamento das orlas do RN*. Dissertação Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

Zitkus, E., Clarkson, L. (2011). Accessibility Evaluation: assistive tools for design activity in product development. In H. Bartolo (Ed.), *International Conference on Sustainable Intelligent Manufacturing Proceedings*. p.659-670.

Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos (2009). <https://nacoesunidas.org/> (acesso 03.03.2015).



MÓDULO PRÉ-FABRICADO DE PAREDE EXTERIOR

Alberto Reaes Pinto

reaespinto@sapo.pt

Prof. Cat. da Universidade Lusíada
Coordinator of the CITAD- Research Centre in
Territory, Architecture and Design.

Bruno Duarte Dias

brunoduartedias@edu.ulusiadaq.pt

Architect / Researcher of the CITAD

RESUMO

O aumento do aquecimento global e as mudanças climáticas que estamos a assistir, muito com origem na utilização de energias fósseis e poluentes, a exploração e o consumo, sem critério, dos nossos recursos naturais, a produção excessiva de resíduos, o aumento populacional, são a base de mudanças fundamentais na nossa sociedade, que evidenciam a necessidade de se adoptarem as práticas adequadas ao Desenvolvimento Sustentável e à Construção Sustentável.

A Indústria de Construção de edifícios, embora desempenhe um papel relevante relativamente à economia nacional e internacional, é uma actividade que produz grandes impactes ambientais negativos, que contribuem para o aquecimento global e para as mudanças climáticas. Daí a necessidade urgente de inseri-la no âmbito e princípios da Construção Sustentável.

Nesse sentido, há que encontrar outros modelos de construção, com tecnologias mais produtivas, com maior utilização de materiais mais renováveis, reduzindo assim os impactes negativos que resultam da exploração dos recursos naturais materiais, com redução dos resíduos, da poluição e do consumo de energia.

O objectivo deste Projecto de Investigação (PI) foi desenvolver um sistema construtivo pré-fabricado, modular, para a constituição de uma parede exterior, utilizando materiais renováveis – madeira, palha ou cortiça. Estes materiais com pouca energia fóssil embebida garantem, em conjunto, um bom desempenho do painel, relativamente eficiência energética, ao conforto higrotérmico e acústico, sendo facilmente recicláveis e reutilizáveis, e produzindo poucos resíduos na obra.

Palavras-Chave:

Desenvolvimento Sustentável
Construção Sustentável
Materiais renováveis
Eficiência energética.

A indústria de construção de edifícios, área onde se insere a actividade dos arquitectos e de outros actores, em condições normais, desempenha um papel relevante relativamente à economia nacional, pelos investimentos mobilizados, pela participação no PIB e pela contribuição para a formação bruta de capital fixo. Também é de sublinhar o volume de emprego que absorve, o papel que desempenha de inter-relação e de arrastamento relativamente a outras indústrias e à incorporação de materiais nacionais (Reaes Pinto, 2001).

A indústria de Construção constitui um dos maiores e mais activos sectores em toda a Europa, representando 28,1% e 7,5% do emprego, respectivamente na indústria e em toda a economia europeia. Este sector representa 25% do mercado (Torgal, Pacheco F.; Jalali, Said, 2010).

No entanto, verifica-se que esta indústria é poluente e agressiva para o ambiente, e é importante que tenhamos consciência que o impacte ambiental negativo que esta indústria produz, deve ser avaliado e pode ser substancialmente reduzido.

Na área da arquitectura e da construção, os edifícios são responsáveis, nas fases de construção, exploração e manutenção e até ao fim do seu ciclo de vida, por cerca de 30% da produção de dióxido de carbono, pelo elevado consumo de energias fósseis, cerca de 30% do consumo de energias globais e 60% do consumo eléctrico, pela grande utilização de recursos naturais, e pela produção excessiva de resíduos.

Na Construção Sustentável é fundamental saber gerir a escolha dos materiais e as suas tecnologias de aplicação, visando a minimização dos impactes negativos ambientais, resultantes da actividade da indústria da Construção.

Estes materiais naturais, renováveis, com baixa energia incorporada, não poluentes no que diz respeito a emissões tóxicas ou resíduos, podendo ser reutilizados ou reciclados, têm uma característica comum, que é do actuarem como "sequestradores de carbono", tornando-se aliados da mitigação dos efeitos das alterações climáticas antropogénicas, ao contrário dos produtos convencionais (Carlos Oliveira, Reaes Pinto, 2012). Destes materiais têm-se destacado a madeira e os seus derivados, a cortiça, o cânhamo, as fibras de coco, o linho, materiais que são em grande parte de origem vegetal, provenientes de florestas ou culturas rotativas, para fins não alimentares, tendencialmente abundantes e geradores de riqueza local (Carlos Oliveira, Reaes Pinto, 2012).

Quanto às tecnologias de aplicação dos materiais, a construção industrializada, nomeadamente a pré-fabricação, ao longo do tempo, tem sido sujeita a investigação e ao uso testado e tem evoluído no sentido de se integrar nos princípios da construção sustentável, com o objectivo de reduzir os impactes negativos resultantes da actividade da construção de edifícios. Também é significativo o facto dos componentes pré-fabricados de ligações a seco poderem ser reutilizados no fim do ciclo de vida dos edifícios (Amado, M.P., Reaes Pinto, A.; Alcafache, A.M.; Ramalhete, Inês, 2015).

Apresentação do Projecto de Investigação

O PI que se apresenta insere-se no âmbito da actividade científica do CITAD (Centro de Investigação em Território, Arquitectura e Design) da Universidade Lusíada, e está integrado no Grupo de Investigação Tecnologias da Arquitectura, do mesmo Centro.

O objectivo foi desenvolver um sistema construtivo pré-fabricado, modular, para paredes de edifícios de pequena e média dimensão, utilizando, materiais renováveis, no sentido do conjunto ter um baixo impacte ambiental, elevada eficiência energética e bom desempenho no âmbito do conforto higrotermico e acústico.

ESTADO DA ARTE

A construção com fardos de palha, já existente em alguns países, inspirou este projecto de investigação, no sentido de desenvolver um sistema que combine elevada eficiência energética, com baixo impacte ambiental e com a elevada durabilidade, comprovada pela existência de algumas construções centenárias localizadas principalmente nos Estados Unidos.

Na europa o exemplo mais conhecido é da Maison Feuillet construída pelo engenheiro francês Feuillet em 1921, em França, que comprova a durabilidade e o conforto higrotermico deste caso. Hoje em dia existem vários sistemas construtivos que utilizam a palha. A Moodcell, empresa inglesa de construção, criou um sistema construtivo com fardos de palha e, actualmente, constrói em Inglaterra edifícios de habitação, de serviços e de escolas.



DESENVOLVIMENTO DO PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO

O projecto de investigação que se apresenta, caracteriza-se por painéis pré-fabricados, de dimensões médias, constituídos por uma moldura de madeira, na qual são montados os fardos. Numa 2ª fase, considerou-se também a utilização de grânulos de cortiça, contidos na estrutura de madeira e em painéis de OSB, como substituição dos fardos de palha.

O sistema construtivo de parede modular foi desenvolvido com a intenção de construir edifícios com baixo impacte ambiental e elevada eficiência energética.

Os módulos foram concebidos, tendo em conta as dimensões dos fardos de palha disponíveis no mercado nacional. Os fardos são montados numa estrutura de madeira constituindo um módulo autoportante, com um sistema de encaixe machado que faz a ligação entre módulos e também ao pavimento. O módulo pode se integrado numa estrutura existente com funções de enchimento ou ter funções resistentes, participando numa estrutura de malha de parede resistente.

Os cálculos de resistência térmica foram feitos para a solução proposta de pano de parede com 41 cm de espessura, em que 36 cm seriam relativas ao isolamento térmico, utilizando fardos de palha, cujo valor de U (coeficiente de transmissão térmico) seria cerca de $0,14 \text{ W/m}^2\text{K}$, um valor 3 vezes menor que o sugerido pelo actual regulamento térmico que indica $0,50 \text{ W/m}^2\text{K}$ como valor mínimo para panos de parede.

O módulo é fixo ao pavimento através de um elemento de madeira ilustrado no número 1 da figura 1 A estrutura de elementos verticais e horizontais de madeira maciça (número 2) define ao mesmo tempo o sistema de encaixe machado nas quatro faces. De forma a aumentar a rigidez estrutural do módulo, as laterais e topos são constituídos por painéis de madeira estrutural, fixados mecanicamente aos elementos de madeira maciça, que vão conter o isolamento térmico (número 3).

O número 4 representa o módulo preenchido por fardos e pelo interior é colocado um painel de madeira estrutural que aumenta a rigidez do módulo. Pelo exterior (lado exterior do pano de parede), os fardos podem ser rebocados com cal aérea ou argila de forma a manter a humidade da palha abaixo dos 23%.

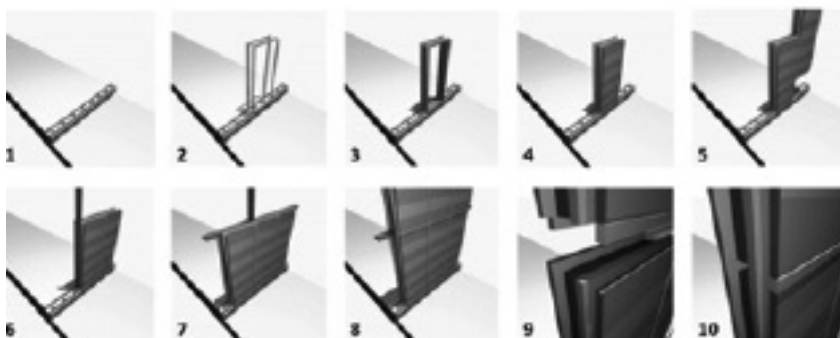
Os números 6 e 7 ilustram uma estrutura vertical horizontal e vertical que pode ser aplicada nos espaços vazios, entre os módulos, que assim aumentam a rigidez da estrutura e permitem, por exemplo, suportar as cargas de vários pisos ou de uma cobertura ajardinada. Este espaço pode funcionar também como zona técnica ou então ser apenas preenchido com isolamento térmico. Os números 8, 9 e 10 referem-se a fases de montagem dos painéis.

ENSAIOS

Os módulos dimensionados em conjunto com a empresa Compasso Ecológico, foram ensaiados no Laboratório de Engenharia Civil SerQ, na Sertã, um laboratório especializado em ensaios de estruturas de madeira, parceiro da Universidade de Coimbra e do LNEC, e que têm participado no desenvolvimento do projecto.

Após fechar o processo de desenho e de forma a testar os valores estruturais calculados para uma moradia unifamiliar, foram construídos quatro módulos á escala real, relativamente aos quais foram feitos ensaios de cargas verticais e horizontais, seguindo

Figura 1 Esquema de assemblagem e montagem dos módulos.



os métodos de testes definidos pela norma EN594:2011, para a determinação da rigidez do painel, na variante sem cargas verticais, sendo realizada a medição da força aplicada (F) e os deslocamentos δ_1 , δ_2 e δ_3 , durante aproximadamente 300 segundos, até ser atingida 40% da carga expectável de rotura.

Primeira ronda de ensaios de cargas horizontais

Os primeiros ensaios de cargas horizontais foram feitos com módulos rebocados, com uma argamassa de cal aérea e argila sobre uma rede metálica. Cada módulo tinha cerca de 2.75m² de área do pano de parede (2.5m de altura 1.1m de largura e 0.410m de espessura) e pesaram em média 190kg.

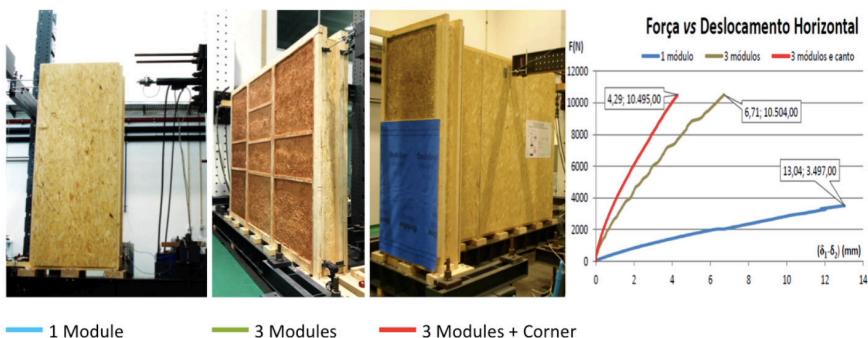
Para determinar a rigidez dos módulos, foram feitos ensaios com várias configurações - um módulo, três módulos em linha e três módulos em linha mais um canto. A força horizontal (F) foi aplicada pelo actuador no canto superior do módulo e foram montados vários aparelhos de medição que monitorizaram os deslocamentos e deformações provocadas pelas cargas aplicadas.

Análise e Reflexão dos primeiros ensaios

No fim da primeira ronda de ensaios fez-se uma pausa para analisar os resultados e reflectir sobre os pontos negativos/positivos da fase de construção e ensaios.

Figura 2 Ensaios de cargas horizontais de diferentes configurações.

Gráfico 1 Força vs Deslocamento Horizontal.



Pontos positivos:

- Confirmou-se a facilidade de construção dos módulos,
- A montagem e fixação dos módulos entre si e ao elemento de fixação ao solo mostrou-se rápida e eficaz,
- Os valores de rigidez determinam que a resistência estrutural a cargas horizontais é satisfatória.
- O transporte e movimentação dos módulos não danificou os provetes, mostrando que a construção em fabrica/estaleiro e transporte para obra é viável.

Pontos negativos:

- Rebocos tornam o processo demorado, a secagem das argamassas é particularmente difícil no inverno,
- Os 41 cm de secção de parede são exagerados,
- A dimensão do módulo estava um pouco limitada pela dimensão dos fardos de palha,
- Manter a humidade da palha abaixo dos 23% pode ser um problema em alguns casos.

Evolução do Sistema Construtivo

Após a análise dos primeiros ensaios, percebeu-se que a solução poderia ser melhorada.

Alterando apenas o acabamento exterior por uma placa de madeira estruturada permite utilizar outros tipos de isolamentos térmicos/acústicos com baixo carbono como, cortiça, casca de arroz papel reciclado, lã de ovelha, desperdício têxtil, palha solta, cânhamo, entre outros.

Esta solução possibilita:

- Modificar as dimensões do módulo facilmente;
- Eliminar a necessidade de reboco externo, tornando a construção mais rápida;
- Utilizar outros materiais de isolamento térmico/acústico a cima referidos, que não limitem a espessura do módulo como acontece com os fardos;
- Permite utilizar materiais locais disponíveis;
- Reutilizar o módulo de forma integral ou reciclar todos os materiais.



Segunda Ronda de Ensaios

Na segunda fase de ensaios, um dos módulos de parede foi modificado para incorporar granulado de cortiça negro, como isolamento, fornecido pela Amorim Cork e pelo exterior foi aplicada uma chapa de madeira estruturada.

O valor calculado de coeficiente térmico para um módulo cheio com granulado de cortiça negro é de cerca de $0.12\text{W/m}^2\text{k}$, que é 4 vezes mais eficiente que o mínimo regulamentar ($0.50\text{W/m}^2\text{k}$). O peso do módulo foi, assim, reduzido para 180kg, mantendo as mesmas dimensões.

Esta solução faz com que os módulos funcionem como um recipiente, podendo ser preenchidos por todo o tipo de materiais isolantes, permitindo reduzir ou aumentar facilmente a secção da parede, para se adaptar às necessidades de cada projecto. A tabela seguinte mostra o valor de coeficiente térmico, para a solução do módulo, utilizando vários materiais de isolamento térmico/acústico.

Comparados os módulos com preenchimento de granulado de cortiça com os ensaios de fardos de palha rebocados, a prestação dos primeiros foi inferior, registando deformações superiores que podem ser resolvidas com maior contraventamento do painel. Embora a rigidez apresentada permita construir alguns edifícios, será necessário testar outras soluções construtivas para aumentar a prestação estrutural dos módulos.

Materiais de isolamento térmico com espessura de 36.5cm	U(W/m²k)
Fibras têxteis recicladas	0,076
Fibras de celulose	0,096
Fibra de cânhamo	0,096
Lã de ovelha	0,098
Fibras de Côco	0,12
Granulado de cortiça	0,12
Fardos de palha	0,14
Casca de arroz	0,16
Argila expandida	0,23

Tabela 2 – Prestação de vários isolamentos térmicos com 36.5cm de isolamento.



Figura 3 Módulo com granulado de cortiça.

Ensaios de Ruptura

Na fase final dos ensaios e de forma a perceber quais os pontos mais vulneráveis do módulo, foram utilizados módulos de fardos de palha rebocados, para ensaios de ruptura de carga horizontal e vertical. Estes ensaios caracterizam-se por aplicar de forma progressiva uma carga sem limite de tempo ou força.

No ensaio de ruptura de carga concentrada horizontal, o módulo sofreu algumas deformações visíveis e a ruptura deu-se no elemento de fixação mecânica e na ligação do módulo ao solo aos 6kN, cerca de 600 kg.

No primeiro ensaio de ruptura, a carga vertical foi simulada uma carga uniformemente distribuída, que terminou quando o actuador atingiu a carga máxima de 96kN (cerca de 10 toneladas), sem que o módulo entrasse em colapso ou sofresse deformações visíveis.

De seguida, foi feito um ensaio de carga vertical concentra no mesmo módulo, que sofreu deformações visíveis quando a carga atingiu 82kN.



Reflexões sobre o Resultado dos Ensaiois

Embora os ensaios feitos aos módulos estejam longe de corresponder á realidade, permitiram ficar com a certeza de que este sistema tem potencial para construir não só edifícios térreos mas também edifícios com mais do que um piso, proporcionando ainda uma elevada eficiência energética.

Ensaio de Montagem do Revestimento Cerâmico

Dependente do tipo de revestimento que se escolha para as paredes interiores e exteriores.
Por exemplo, no caso de se rebocar as paredes interiores e exteriores será difícil desmontar os módulos sem os danificar o que pode inviabilizar a sua posterior utilização. Por outro lado, um revestimento desmontável permite não só reutilizar os módulos, como facilitar uma possível desconstrução e desmantelamento selectivo, em que todos os materiais possam ser reutilizados.

Foi feito o ensaio da montagem de revestimento exterior com telha cerâmica Plasma da CS que é desmontável e permite a sua reutilização. Foram considerados outros revestimentos, nomeadamente madeira, painéis de células fotovoltaicas e cortiça.

Figura 4 Ensaio de montagem de revestimentos.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

As Mudanças no sentido da Sustentabilidade, deverão, fundamentalmente, ser feitas com a aplicação sistemática da ciência e da investigação, na procura de soluções mais adequadas para o desenvolvimento Futuro (Santos, Filipe Duarte, 2007), e tem-se presente os objectivos resultantes da Conferência de Paris COP 21, quanto à redução das emissões de gases de efeito de estufa.

Nesse sentido, há que encontrar outros modelos de construção, com tecnologias mais produtivas, com maior utilização de materiais mais renováveis, reduzindo assim os impactes negativos que resultam da exploração dos recursos naturais materiais, com redução dos resíduos, da poluição e do consumo de energia.

Quanto ao Projecto de Investigação “Módulo pré-fabricado de parede exterior”, os materiais utilizados quer na sua estrutura, quer no seu enchimento (com função de isolamento térmico), são renováveis, com pouca energia incorporada, sem emissões tóxicas durante o seu ciclo de vida, possíveis de reutilizar e de reciclar, e que produzem poucos resíduos em obra.



Neste sentido, foi também considerado como material de isolamento térmico, substituindo os fardos de palha, o granulado de cortiça, contido na estrutura de madeira e nos painéis de OSB.

Considerou-se que a utilização da pré-fabricação, parcial, leve e pouco mecanizada, na construção destes Módulos, apresenta vantagens consideráveis, nomeadamente, na comparação com a construção tradicional, em relação aos tempos de execução em obra, à mão-de-obra especializada, à redução de resíduos nas frentes de trabalho e aos custos, melhorando, assim, o desempenho ambiental. Também é significativo o facto dos componentes pré-fabricados de ligações a seco poderem ser reutilizados ou reciclados no fim do ciclo de vida dos edifícios.

Amado, M.P., Reaes Pinto, A.; Alcaface, A.M.; Ramalhete, I. (2015). *Construção Sustentável. Conceito e Prática*. Lisboa: Caleidoscópio.

Oliveira, C., Reaes Pinto, A. (2012). *Características de Sustentabilidade de Materiais de Construção Renováveis*. Curia: PCS.

Reaes Pinto, A. (2016). A crise Global e a Arquitectura. *Congresso dos Arquitectos*. Viseu: O. A.

Santos, F. (2007). *Que Futuro? Ciência, Tecnologia, Desenvolvimento e Ambiente*. Lisboa: Gradiva.

Torgal, F., Jalali, S. (2010). *A Sustentabilidade dos Materiais de Construção*. TecMinho.

NOTA:

Este trabalho foi financiado por Fundos Nacionais, através da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), no âmbito do projecto UID/AUR/04026/2013.



ATIVISMO SOCIOCULTURAL ATRAVÉS DA EDUCAÇÃO E PRÁTICA DE DESIGN

**Experiências no Bairro do Alto da
Cova da Moura**

António Gorgel Pinto

gorgelpinto@gmail.com
FAUL / CIAUD

Carlos Delano Rodrigues

delanorodrigues@gmail.com
FAUL / CIAUD

Inês Veiga

inêsveiga@gmail.com
FAUL / CIAUD

Natália Plentz

nataliadplentz@gmail.com
Faculdade de Arquitetura da
Universidade de Lisboa

RESUMO

A presente investigação é uma reflexão sobre os processos e a metodologia de codesign experimentados no âmbito do projeto de design participativo: KOWORK E5G. A iniciativa está a ser desenvolvida no Bairro do Alto da Cova da Moura, localizado no concelho da Amadora, na Grande Lisboa. A Cova da Moura é um bairro de construção ilegal, maioritariamente habitado por imigrantes dos países de língua oficial portuguesa (PALOP) e respetivos descendentes. O KOWORK E5G desenvolve-se a partir de uma plataforma de colaboração constituída pelo Grupo de Estudos Sócio-territoriais Urbanos e de Acção Local (GESTUAL/CIAUD), um grupo de investigação pertencente à Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (FAUL); e o Gabinete de Apoio ao Emprego e Empreendedorismo (GIP), um departamento de inserção profissional de uma entidade local, a qual presta apoio social à comunidade - a Associação Cultural Moinho da Juventude (ACMJ). O projeto consiste na proposta de uma série de atividades focadas na promoção de conhecimentos em design em consonância com uma oficina de carpintaria local.

Neste contexto, foi desenvolvido um processo de codesign com os participantes do KOWORK E5G para a criação de propostas concretas a serem implementadas na comunidade da Cova da Moura. No entanto, tal como outras iniciativas semelhantes na periferia de Lisboa, o projeto deparou-se com a falta de apoio de instituições públicas, assim como um acesso precário a meios e recursos para o respetivo desenvolvimento. O objetivo da investigação é analisar as razões que estão na origem deste tipo de dificuldades, refletindo e explorando alguns aspetos em particular, como o contexto socioeconómico e político do bairro, bem como as dimensões antropológica e ativista presentes no design social.

Palavras-Chave:

Design Social
Design antropológico
Codesign
Micro-planeamento

A investigação resulta da análise exploratória de um caso de estudo desenvolvido no Bairro do Alto da Cova da Moura, na periferia de Lisboa. O projeto, intitulado Kowork E5G, foi criado através de uma parceria entre o Grupo de Estudos Socio-territoriais Urbanos e de Acção Local (GESTUAL/CLAUD), pertencente à Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (FAUL), e o Gabinete de Apoio ao Emprego e Empreendedorismo (GIP) da Associação Cultural Moinho da Juventude (ACMJ), esta última situada no bairro e responsável por inúmeras iniciativas socioculturais em benefício da comunidade. Neste contexto, a convite da FAUL e em colaboração com o GIP, também localizado no bairro, um grupo de investigadores em design conduziu um projeto de codesign no qual participaram jovens adultos residentes ou frequentadores desta área urbana.

Após a compreensão do lugar e algumas das transformações sociais e políticas do Bairro do Alto da Cova da Moura, a investigação segue com uma análise do projeto de codesign, a explicação da estratégia e das ferramentas utilizadas para a implementação e dinamização das várias fases da iniciativa, assim como uma descrição e reflexão sobre os problemas que surgiram no decorrer de todo o processo. Posteriormente, são aprofundados alguns aspectos relevantes da investigação, como a função do design na transformação cultural das sociedades contemporâneas e na criação de novos paradigmas sociais, bem como a forma particular, de carácter etnográfico e antropológico, como estas abordagens se manifestaram num contexto de exclusão social, como é o caso do bairro em questão. Por último, o trabalho aborda a qualidade transdisciplinar presente neste tipo de práticas artísticas de envolvimento social, assim como a ambivalência que estas possuem na forma de atuar, tendo em conta que procuram ser úteis para um determinado contexto social e, simultaneamente, são um meio de representação política e simbólica.

CONTEXTUALIZAÇÃO

O Bairro do Alto da Cova da Moura (Figura 1) situa-se na região leste do município da Amadora, distrito de Lisboa, entre as freguesias da Damaia e da Buraca, sendo a maior porção do seu território localizado nesta última (Sousa, 2005, p.14).

A sua origem remonta à década de 60, com os primeiros registos de habitantes provenientes de diversas partes do país. A área servia sobretudo à atividade agrícola de subsistência e cultivo do trigo, onde a presença de uma pedreira marcava também a outra atividade económica desenvolvida no terreno da antiga Quinta do Outeiro (Godinho, 2010). O crescimento populacional ocorreu aquando da Revolução de Abril em 1974 e com o fim do Estado Novo em Portugal. A vinda dos retornados das ex-colónias portuguesas em África e a agitação política e social contribuíram para escassez de habitação nas principais Áreas Metropolitanas do país. Em Lisboa e no Porto diversos bairros de génese ilegal começaram a emergir e a consolidar-se (Carvalho, 2010).

Na segunda metade da década de 70 e no início dos anos 80, o contexto de pós-colonização intensifica um movimento migratório de ocupação de terrenos na região do bairro, sobretudo por parte de famílias oriundas de Cabo Verde, as quais constroem as suas próprias habitações, inicialmente de base precária, mas que ao longo dos anos vão gradualmente melhorando (Sousa, 2005). Acredita-se que a denominação “Cova da Moura” está relacionada com a escavação do solo (cova) deixada pela pedreira existente na quinta e à família Moura que habitava nas proximidades.

Em 1983, o bairro já era etnicamente heterogéneo. Estima-se que, na altura, os imigrantes cabo-verdianos representavam cerca de 55% da população total; 32% eram migrantes do norte e centro de Portugal; 8% vindos de Angola e 5% portugueses já residentes na Grande Lisboa (Horta, 2008 apud Carvalho, 2010).

Figura 1 Bairro do Alto da Cova da Moura, cidade da Amadora, Portugal (Google Earth, 2016).



Rapidamente tornou-se o maior bairro de imigração no país, onde a pobreza e a exclusão social, aliadas à falta de oportunidades económicas e baixo nível de escolaridade, em geral, era ampliada pelo carácter informal do bairro. Este contexto, por sua vez, reforçou a grande vulnerabilidade social. Atualmente a Cova da Moura tem cerca de 16.5 hectares onde vivem cerca de 7000 residentes. É delimitada por importantes eixos de circulação viária: o IC 19 e o eixo ferroviário, Linha de Sintra (Sousa, 2005; Godinho, 2010).

Além destes aspectos, o estigma que a Cova da Moura carrega é grande. Geralmente o bairro é representado pela comunicação social como violento e vinculado ao tráfico de drogas. As imagens de degradação reforçam a ideia de uma “no go area” e refletem nos moradores, imigrantes e negros, apesar das novas gerações serem portuguesas, uma situação de invisibilidade social. Como afirma Malheiros et al (2007, p.200), “são constantes as rusgas policiais e as crianças e adolescentes vivem aí a sua condição híbrida de serem social e culturalmente invisíveis. Os jovens, mesmo quando entretidos nos seus afetos e dramas pessoais, são percebidos como pessoas violentas e perigosas que, ao aproximarem-se de alguém que passa, provocam rejeição, medo e agressividade”.

Por isto, o bairro do Alto da Cova da Moura pode ser considerado um “gueto de exclusão”. Para Malheiros et al (2007) estigmatizar nada mais é do que categorizar indivíduos, grupos, lugares e bairros, “com base em certos atributos que fornecem informação social e que são transmitidos através de signos e símbolos que chamam a atenção”. O estigma estabelece relações de distância e despersonalização das entidades estigmatizadas.

DESIGN PARA QUÊ?

Financiado pelo Programa Escolhas Pontual do Alto Comissariado para as Migrações, o projeto de inclusão social e profissional Kowork E5G foi criado pelo GIP da ACMJ, com o intuito de munir jovens adultos (até 36 anos) que vivem no bairro de meios para construir possibilidades individuais e coletivas de emprego ou iniciar ideias de negócios.

Neste contexto, com início em janeiro de 2015 e duração de um ano, constituiu-se formalmente uma plataforma de colaboração formada pelo grupo de investigação GESTUAL, pertencente ao centro de investigação CIAUD, da FAUL. Neste contexto, o objetivo do grupo de designers-investigadores envolvidos, conhecedores da realidade do bairro, consistia em dar formação básica de design aos participantes.

Através de um processo exploratório das suas capacidades criativas e críticas, os jovens eram convidados a levantar coletivamente questões latentes no bairro e propor possíveis respostas, tanto através da construção de relações que viabilizassem a sua implementação - sem recurso a intervenção ou financiamento públicos - como pelo uso das novas máquinas de corte e modulação de madeiras, adquiridas pelo Kowork, que fariam da carpintaria da Associação um espaço de encontro e trabalho entre formandos, moradores, bairro e cidade. Mas como transmitir conhecimentos e capacidades de projeto, isto é, de desenvolvimento de produtos, serviços, experiências, comunicações, espaços, portanto, do como fazer design? Para fazer o quê? Para quem? Porquê?

O codesign consiste em assegurar que aqueles que irão, no futuro, usar, usufruir, experienciar ou ser afetados por determinada “coisa” (Binder et al, 2015) tomam parte no design, portanto, estão envolvidos na sua concreta problematização, imaginação, concepção, materialização, produção e implementação. Assim, fazer um projeto de design com os jovens, colocando-os como atores e decisores ativos de quaisquer materializações no bairro, era fundamental para nós. Centrados na questão “o que pode o design fazer pela Cova da Moura?”, a acção formal iniciou em Setembro de 2015 recorrendo à metodologia base “double diamond”. No entanto, o processo tornou-se aberto produzindo um cruzamento entre design e antropologia.

Imersos no dia-a-dia do bairro durante 4 meses, gerou-se um micro processo de planeamento urbano em que os jovens foram “designers etnógrafos” e os designers-investigadores fizeram “antropologia por meio do design” (Nova, 2014; Gunn et al, 2013).

Ambas as atuações articulam formas próximas e distintas de participação no e pelo design, e neste artigo iremos abrir algumas.



A utilização de mapas, conceituais e geográficos, passeios pelo bairro com máquinas fotográficas, brainstormings coletivos, e pensamento crítico sobre como viviam o bairro colocou os jovens no papel de observadores atentos do seu próprio contexto de vida (Figura 2).

Questões como a acumulação de lixo em diversos locais, a falta de sinalização de ruas, ausência de mobiliário e espaços para hortas urbanas, entre outros, apontavam formas possíveis de agir localmente. A preocupação principal centrava-se especialmente no espaço público vivenciado por eles e outros, como os amigos, vizinhos e familiares, através da análise de cenários e das ferramentas SWOT¹ e 5W2H².

Surgiu então a ideia de escolher um local para integrar um espaço multifuncional - com bancos, bancas e um palco construídos a partir de paletes - que fosse a experiência piloto de várias ideias e ponto de partida para outras ações de inovação social e mais transformações no bairro.

O Micro-planeamento, em princípio, valoriza e potencia os conhecimentos das comunidades, pois os seus métodos não são pré-estabelecidos ou pré-fabricados, mas antes conduzidos pelo entendimento dos problemas específicos, assim como pelas circunstâncias, objetivos situados e locais (Goethert, Hamdi, Gray e Slettebak, 1992). Isto é, dão largas à improvisação, ou por outras palavras, é a partir de cada ação que serão identificadas as ações subsequentes, tornando-se um programa construído à medida que os envolvidos avaliam cada ação.

O espaço de intervenção escolhido fica na entrada sul do bairro junto à creche familiar gerida pela ACMJ, o qual é de fácil acesso rodoviário. Além do levantamento das condições do terreno fizeram-se maquetes e imagens tridimensionais da intervenção.

1 SWOT é uma sigla em inglês dos termos Strengths (pontos fortes), Weaknesses (pontos fracos), Opportunities (oportunidades) e Threats (ameaças). Os pontos fortes e fracos, em geral, estão dentro da própria empresa, enquanto as oportunidades e as ameaças, na maioria dos casos, têm origem externa (Endeavor, 2015a).

2 5W2H - (What) O que deve ser feito? (Why) Por que deve ser implementado? (Who) Quem é o responsável pela ação? (Where) Onde deve ser executado? (When) Quando deve ser implementado? (How) Como deve ser conduzido? (How much) Quanto vai custar a implementação? (Endeavor, 2015b).



Figura 2 Participantes do Kowork E5G a enumerar os problemas existentes no bairro e a discutir as possíveis soluções criativas ([imagem] Gorgel Pinto, 2016).

As paletes, oferecidas pela empresa de gestão de resíduos EGEO, e todos os materiais necessários à produção e implementação estavam reunidos e, no final de novembro, a ideia foi apresentada à direção da creche, a qual aprovou o projeto e encaminhou para a direção da associação (Figura 3). No entanto seria também necessária a aprovação do atual proprietário daquela parte do terreno: a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

Figura 3 Levantamento do espaço selecionado para a intervenção pelo grupo do Kowork E5G ([imagem] Gorgel Pinto, 2016).



Enquanto se aguardava uma resposta, foram estabelecidos contatos com a autarquia local e outras entidades que trabalham regularmente na Cova da Moura. A questão central seria o facto da gênese do bairro ser de construção ilegal, em terreno privado, bem como pelo alto potencial imobiliário. Assim, nenhuma ação que pudesse "gerar novas ilegalidades" teria apoio. Destaca-se o facto de a Santa Casa da Misericórdia ter mantido sempre uma postura silenciosa que indicia, por um lado, não querer afastar ou prejudicar os atuais residentes, mas que, por outro, não tem interesse em promover melhorias no bairro, pois estas seriam um incentivo ao crescimento da economia paralela e ao aumento de pessoas a vivenciarem-no. Paralelamente, estes aspectos são vistos como um risco para a Polícia de Segurança Pública.

Outro fator relevante, foi a posição pública que em setembro de 2016 os proprietários do terreno, onde se situa a maior parte do bairro, assumiram, a qual demonstrou a intenção em negociar a venda de uma área urbanizável que está hoje avaliada em cerca de 100 milhões de euros. Havendo ou não construção no bairro do Alto da Cova da Moura, é neste "campo de forças" (Gunn et al, 2013, p.90) que todas as dúvidas e tensões para a concretização de projetos no Bairro do Alto da Cova da Moura têm emergido como obstáculos, visíveis e vividos. Simultaneamente, é neste contexto que se configuram possíveis e futuras direções. E isto é o codesign.

DESIGN COMO?

A par da ciência, tecnologia e da arte, o design é um dos principais campos de produção e transformação cultural nas sociedades contemporâneas (Gunn et al, 2013). Abraçando a inovação e a sustentabilidade como valores intrínsecos, também a democracia e a ação política ou ativista emergem hoje como fatores estruturantes de práticas ditas "sociais". Fundamentadas em metodologias, técnicas e ferramentas de participação, este campo que podemos denominar "design social" considera a colaboração não como escolha, mas sim condição para agir, intervir e transformar coletivamente, e de forma consciente e crítica, modos de ver e estar no mundo.

No decorrer do século XX, a etnografia tem sido explorada em processos de design para permitir uma maior compreensão dos contextos de vida de "utilizadores" ou "consumidores" (Gunn et al, 2013; Nova, 2014).

Contudo, a procura de um conhecimento cada vez mais particular, ou “field-specific” (Friedman apud Gunn et al, 2013, p.3), tem conduzido diversos designers à concreta imersão no quotidiano. Segundo os autores, quando a etnografia “informa” o design, existe uma distinção, performativa e temporal, entre a observação participada do contexto presente e qualquer intervenção material ou cultural orientada para o futuro (Gunn et al, 2013; Smith et al, 2016). Aumenta a distância entre o binómio designer-utilizador em vez de aproximar produtores e receptores da “co-operação”.

Para que os jovens se assumissem como codesigners era fundamental evidenciar o seu papel de autores. Assim, numa dinâmica entre “dizer, fazer e gerar” a prática do design era orientada pelos desafios emergentes (Simonsen e Robertson, 2012). Os investigadores-designers preocupavam-se mais com aquilo que seria obtido por cada ferramenta ou técnica (etnográfica ou projetual) e de acordo com os acontecimentos e respostas dos jovens estas iam sendo adaptadas em correspondência (Gunn, Otto e Smith, 2013).

Assim, afirmamos que o uso instrumental da etnografia foi crucial para possibilitar a participação dos jovens num design que se pretendia colaborativo e site-specific. Mas entre incentivadores, observadores e codesigners, os investigadores-designers questionavam o seu próprio papel de produtores culturais tanto de práticas quotidianas individuais como da prática coletiva que estaria a acontecer. Que design estamos a fazer? Que design estamos a transmitir?

O “design anthropology” (Gunn, Otto e Smith, 2013) é um campo recente de investigação-ação que se funda no encontro transformador entre as duas disciplinas. A antropologia não serve o design, nem o design serve a antropologia. São a mútua e dinâmica junção e iteração entre reflexão e criatividade, que vão desenhando um trabalho de campo investigativo (antropológico) e interventivo (design, como verbo). Neste processo que se move em “correspondência” ou em tandem com tensões e aspirações, a ênfase está naquilo que é produzido “durante” o encontro entre todos os participantes, e não em retrospectiva ou separação (Gunn et al, 2013, p.144). O design e a antropologia deixam de ser representativos, uma vez que todas as decisões e ações acontecem num modo ação-improvisação in situ, no local temporal e espacial e em situação.



Também na definição de “design participativo,” o que está a ser construído - ou designed, é tanto algo concreto como o próprio processo cooperativo e coletivo que decide e atua na sua realização (Simonsen e Robertson, 2012).

Quando o processo encontrou uma intervenção tangível, o processo tornou-se mais complexo. De acordo com Ian Ewart (apud Gunn et al, 2013, p. 85), geralmente no movimento para uma “produção” material ou física, o ‘tal’ design que seria final ou ideal é subvertido e a sua implementação torna-se lenta e comprometida por razões económicas, institucionais e políticas.

Contudo, o processo de codesign, particular e específico do Kowork, derivou sempre da experiência de estar em colaboração, em tandem entre ideias e materialização. Em concordância com o “design anthropology” (Gunn et al, 2013), o design emerge como prática “social” porque se estabelece na capacidade dialógica de corresponder à contingência dos acontecimentos, aceitando-a não como obstáculo, mas como possibilidade para co-desenhar formas de traduzir valores em experiências tangíveis.

Desta forma, compreender coletivamente - o quê, porquê, para quem e como atuar para e no bairro do Alto da Cova da Moura, bem como se de facto será relevante fazê-lo e em que condições— tem mantido o ponto de partida original do projeto vivo. Até hoje este micro-processo de design social continua em negociação.

DESIGN

DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

INOVAÇÃO SOCIAL

O design é por natureza transdisciplinar. Trata-se de um território de encontro entre áreas do conhecimento, com maior ou menor protagonismo, em função do problema identificado, metodologia selecionada e objetivos a atingir. A forma como o pensamento de design e respectivo processo surgem é rizomática. De acordo com Guattari e Deleuze (2007, 24-32), não se baseia na lógica linear e inflexível mas antes num tipo de conhecimento “desterritorializado” que se expande para além de supostas demarcações.

No âmbito do “design para a inovação social” a condição rizomática manifesta-se ainda de forma mais acentuada. Neste contexto, assumem a função de designer, tanto os especialistas como aqueles cujo conhecimento é unicamente empírico. Manzini (2015, 1-3, 11-12, 37) caracteriza este fenómeno através da relação entre o “design difuso” e o “design especialista”, determinante para o desenvolvimento da sustentabilidade da sociedade.

Não só o design, mas também outras áreas artísticas equacionam o envolvimento social, cujas variáveis se encontram na questão simbólica e na utilidade das iniciativas desenvolvidas. Ou seja, as diferentes práticas de participação apresentam-se de modo mais simbólico, reproduzindo determinadas realidades sociais, no sentido de lhes dar voz, ou representar alternativas mais pertinentes e promotoras de sustentabilidade social; ou, por outro lado, manifestam-se de modo mais profícuo visando a produção de soluções concretas, funcionais e inovadoras para o corpo social.



Estas formas de inovação social através da criatividade são complementares, uma vez que determinado projeto social pode assumir um carácter mais simbólico ou mais utilitário, ou incorporar ambas as qualidades com igual intensidade.

O envolvimento de cidadãos na resolução de problemas concretos, que lhes dizem respeito, tem vantagens sociais que se manifestam não só através das plataformas de colaboração, especificamente criadas para a produção de soluções de design, como também pelo facto de estimular a cidadania e uma educação pública baseada na criatividade. Esta é uma forma de valorizar e estimular os diversos agentes da sociedade, designadamente por intermédio da colaboração entre especialistas e cidadãos, quer individualmente, quer em diferentes tipos de organizações civis.

Envolver os jovens num projeto de design não seria apenas sobre como concretizar objetos específicos, mas sim pensar, experimentar e projetar de forma consciente, crítica e sustentável. Deste modo, a Cova da Moura, como sítio específico de ação colaborativa de um grupo de jovens, fez do Kowork uma prática de projeto "social" de codesign contínuo e flexível, com relações e questionamentos sociais, culturais, económicos, políticos e éticos.

- Binder, T., Brandt, E., Ehn, P., Halse, J.** (2015). Democratic design experiments: between parliament and laboratory. *CoDesign*, 11:3-4, 152-165.
- Carvalho, M. L.** (2010). *O Desenvolvimento Local e a Imigração Cabo-verdiana: um olhar sobre a comunidade da Cova da Moura*. Lisboa: ISCTE/IUL, Departamento de Economia Política, 2010. Dissertação de Mestrado.
- Endeavor** (2015a). Ferramenta: Análise SWOT. <https://endeavor.org.br/ferramenta-analise-swot/> (acedido 01.02.2017).
- Endeavor.** (2015b). Ferramenta:5W2H: Aprenda a responder às perguntas certas de Gestão dos Projetos. <https://endeavor.org.br/5w2h-aprenda-responder-perguntas-certas-de-gestao-dos-projetos/> (acedido 01.02.2017).
- Godinho, M. A. S.** (2010). *Cova da Moura: bairro histórico em construção*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia. Dissertação de Mestrado.
- Guattari, F., Deleuze, G.** (2007). *Mil Planaltos - Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assirio & Alvim.
- Gunn, W., Otto, T., Smith, R.C.** (2013). *Design Anthropology: Theory and Practice*. London: Bloomsbury.
- Malheiros et al** (2007). *Espaços e expressões de conflito e tensão entre Autóctones, Minorias Migrantes e Não Migrantes na área Metropolitana de Lisboa*. Lisboa: Observatório da imigração.
- Manzini, E.** (2015). *Design, When Everybody Designs. An Introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Nova, N.** (2014). *Beyond Design Ethnography: How designers practice ethnographic research*. Genève: SHS (Berlin) & HEAD.
- Simonsen, J., Robertson, T.** (2012). *Routledge International Handbook of Participatory Design*. London: Routledge.
- Smith, R.C., Vangkilde, K., Kjærsgaard, M., Otto, T., Halse, J., Binder, T.** (2016). *Design Anthropological Futures*. London: Bloomsberry.
- Sousa, S.** (2005). *Iniciativa Bairros Críticos: Cova da Moura, Lagarteiro e Vale da Amoreira*. Lisboa: Registos do processo.



03

CONTEXTUALIDADE
CONTEXTUALITY





**AUTORES
CONVIDADOS**

**INVITED
AUTHORS**



DE LA DISCIPLINARIEDAD A LA TRANSDISCIPLINARIEDAD EN LAS ARTES:

El Transteatro

Domingo Adame Hernández

domingoadame@yahoo.com

Universidad Veracruzana, México

RESUMEN

En este texto será expuesto el itinerario que, de acuerdo con mi perspectiva, siguió la teoría y la práctica artística a partir de su concepción disciplinar hasta la transdisciplinar. Desde esa epistemología y a partir de mi experiencia presento los postulados básicos del transteatro.

Palabras Claves:

Realidad
Disciplina
Transdisciplinariedad
Tercero Oculto
Transteatro

Las primeras ideas sobre el arte pueden encontrarse en la Premodernidad, pero será hasta la Modernidad y posteriormente, en la Posmodernidad y Cosmodernidad, cuando surgirá, evolucionará y transformará su teorización. Aquí me concentraré en estas tres últimas etapas para modelar mi propuesta que constituye un quiebre con la visión de la ciencia y el arte establecida en la Modernidad. Revisaré también la trayectoria que va de la disciplinariedad a la transdisciplinariedad, pasando por la multi e interdisciplinariedad.

El fundamento de mi propuesta es la epistemología transdisciplinar desarrollada por Basarab Nicolescu (2009) presidente del Centro Internacional de Estudios e Investigaciones Transdisciplinarias. En cuanto a la práctica escénica considero las aportaciones de creadores como Rodolfo Valencia y Nicolás Núñez en México, sin ignorar las significativas contribuciones que otros teatristas, como Peter Brook, han hecho en diversas partes del mundo.

De la Premodernidad a la Cosmodernidad

La Premodernidad comprende desde las primeras sociedades, cuando los seres humanos estaban en conexión con el cosmos pero sin tener conciencia de su Ser-Sujeto y el destino personal era asumido unido al destino del mundo (Berman, 2001), hasta antes de la aparición de la ciencia moderna. Podría hablarse de una realidad¹ predisciplinaria. Por otra parte, el surgimiento de la Modernidad está fechado entre los siglos XIV y XV con el Renacimiento y Humanismo. La razón predominante produjo una cultura racionalista que confundió “sagrado” con “creencia en una determinada religión”, rechazándolo. Sin embargo, lo sagrado es lo que religa, es, como dice Mircea Eliade, lo que nos da conciencia de existir en el mundo (apud. Nicolescu 2009b, 60). El desencantamiento había iniciado.

La Ciencia moderna se sustenta en tres postulados que llevan la búsqueda de la ley y el orden —en el plano de la razón— a grado extremo: 1) existencia de leyes universales de carácter matemático; 2) experimentación como medio para descubrir esas leyes y 3) reproductividad perfecta de los datos experimentales (Nicolescu 2009a, 16).

1 Es necesario aclarar la diferencia entre real y realidad, según Basarab Nicolescu: “Real” es lo que no resiste, es « lo que es » y permanece velado para siempre; en tanto que “la Realidad” es “plástica”, está conectada a la resistencia en nuestra experiencia humana y es accesible a nuestro conocimiento (Nicolescu 2011, 16).

En consecuencia la revolución científica significó un sentimiento de reificación total: la percepción de un universo mecánico e indiferente, leyes de la naturaleza que actuaban de forma autónoma, fuera de la mente y del pensamiento (Berman 2001).

El objetivo de la ciencia moderna se puede identificar con la búsqueda de la verdad, de modelos explicativos infalibles y predicciones cada vez más cercanas a "la realidad". Esto ha sido posible, según sus portavoces, mediante sistemas "objetivos" que excluyen opiniones y apreciaciones personales "subjetivas", pues queda explícitamente establecido que el sujeto debe abstenerse de involucrar su emoción o sus valores, para no contaminar con sus prejuicios el análisis "meticuloso e imparcial" de las mediciones u observaciones realizadas. Se estableció así, como rasgo característico de la ciencia, la separación del sujeto que conoce, del objeto por conocer.

A fines del siglo XIX y principios del XX las corrientes "antirracionalistas" (con Nietzsche a la cabeza) mostraron su rechazo histórico al patrimonio de la Modernidad.

En cuanto a la estética moderna, aparece como una estética de lo sublime, pero nostálgica permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, si bien la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, gracias a su consistencia reconocible, materia de consuelo y placer (Picó, 1990).

Bajo el paradigma científico-positivista se instituyó el concepto de disciplina, el cual remite a una categoría organizacional al interior del conocimiento científico, instituye la división y la especialización del trabajo y responde a la diversidad de dominios que recubren las ciencias. A lo largo de la Modernidad se mantuvieron, y en cierta medida persisten, las fronteras entre los discursos científicos y artísticos.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la Posmodernidad plantea una comprensión y representación del mundo despojada de ideas emancipadoras y de progreso, del culto a la razón, de verdades y normas absolutas, así como de posiciones totalitarias y nostálgicas, se vive una realidad post-disciplinaria. En el terreno del arte propone una libertad formal (con énfasis en el significante) y un discurso al que se le restituya su carácter de acontecimiento.



El arte posmoderno se manifiesta en la imposibilidad de contar con normas estéticas válidas propiciando el eclecticismo. Esto habla de una desintegración del mundo tradicional monolítico y unidireccional, por eso la Posmodernidad genera un discurso de varias lecturas sin aspirar a un consenso unitario exacerbándose el individualismo y haciéndose la validación del conocimiento con parámetros de eficiencia y valor económico predominantes en el mercado global.

Multi y Interdisciplinariedad

Ante la insatisfacción de enfrentar las problemáticas del “mundo real” con la perspectiva disciplinaria surgieron la multidisciplinariedad y la interdisciplinariedad. La multidisciplinariedad concierne al estudio de un objeto o práctica desde una sola y misma disciplina por muchas disciplinas a la vez y la interdisciplinariedad, tiene una pretensión distinta: “conciene en tres grados a la transferencia de métodos de una disciplina a otra”. Ambas aportan un plus a la disciplina de origen, pero siguen al servicio de esa misma disciplina (Nicolescu 2009a, 37).

Cosmodernidad

En el mundo pre-moderno, el sujeto se sumerge en el objeto; en el moderno sujeto y objeto están totalmente separados, mientras que en la era Posmodernidad el sujeto domina sobre el objeto. Por eso la era transdisciplinaria es Cosmoderna (Nicolescu 2014) ya que Sujeto y Objeto son unidos por el Tercero Oculto inexistente en las eras anteriores.

Cosmodernidad significa que toda entidad en el universo se define por su relación con las otras entidades², por lo tanto el imperativo ético de la Cosmodernidad es la unión entre todos y con todo (Nicolescu 2014, 314).

La Metodología Transdisciplinaria

La Metodología Transdisciplinaria es una propuesta epistemológica de Basarab Nicolescu complementaria al enfoque disciplinario.

² Cfr. Basarab Nicolescu, 2014. From Modernity to Cosmodernity. New York: State University of New York Que ha su vez retoma el concepto del libro de Christian Moraru Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary. Ann Arbor: U of Michigan Press. 2011.

En sus principios se vislumbra la posibilidad de contender con aquello que está entre, a través y más allá de lo que se ha considerado como realidad es decir la transrealidad. ¿Cómo acercarnos al conocimiento de la transrealidad?

Con una estrategia metodológica que tenga la misma capacidad que tuvo la metodología de la ciencia moderna para generar una organización del conocimiento pero, a diferencia de la anterior, éste habrá de ser un conocimiento in vivo, no in vitro.

La transdisciplinariedad se sustenta en tres principios: 1) el ontológico: hay diferentes niveles de realidad del objeto y, en consecuencia, diferentes niveles de realidad del sujeto; 2) el lógico: la transición de un nivel de realidad a otro está garantizada por la lógica del tercero incluido (a diferencia de la lógica clásica del “tercero excluido”); y 3) el epistemológico: la estructura de todos los niveles de realidad aparece en nuestro conocimiento de la naturaleza, de la sociedad y de nosotros mismos, como una estructura compleja (Nicolescu 2011, 22).

A diferencia de la mono, multi e interdisciplinariedad, la finalidad de la transdisciplinariedad es sentar las bases de un nuevo paradigma científico. La investigación disciplinaria concierne, cuando mucho, a un solo y mismo nivel de realidad; en cambio, la transdisciplinaria se interesa por la dinámica engendrada por la acción simultánea de varios niveles de realidad (2009a, 38). Pero no basta con desear abrirse hacia nuevas formas de saber y hacer. Es necesario “transformar la manera de conocer y hacer”, de ahí la importancia de esta metodología.

Tercero Oculto

Entre los niveles de realidad (Objeto) y de percepción (Sujeto), existe un “espacio o zona de absoluta transparencia” de “no resistencia” como espacio de interrelación y cultivo de un vivir entre ambos universos, esta zona de “no resistencia” se prolonga y ensancha, para formar y nutrir al Tercero Oculto, espacio fluido como expresión de “lo sagrado” en el proceso de vivir y conocer (Nicolescu 2009a, 43-44).

Es importante aclarar la diferencia entre Tercero Incluido y Tercero Oculto. El primero une los opuestos A y noA en un plano lógico y el segundo une al Sujeto y al Objeto en un plano a-lógico.

La división ternaria Sujeto, Objeto, Tercero Oculto es, por supuesto, diferente de la partición binaria Sujeto-Objeto de la metafísica moderna.



El Tercero Oculto es esencial, pues al unir los niveles espiritual, psíquico, biológico y físico del Sujeto con los niveles de realidad del Objeto —presentes en la naturaleza y en la sociedad— el conocimiento se transforma en comprensión, o sea, la fusión de conocer y ser que da sentido a la verticalidad humana en el mundo. Para ello la herramienta principal de la que disponemos es la atención; así, en cualquier actividad donde la apliquemos con calidad³ será posible percibir la presencia del Tercero Oculto.

La perspectiva transdisciplinaria de niveles de Realidad concilia reduccionismo con no-reduccionismo. La nueva visión de Realidad podría ser llamada, según Nicolescu, transreduccionismo.

Esta nueva epistemología integra tanto conocimientos tradicionales como aquellos de mayor actualidad en el ámbito de las ciencias, las técnicas, las humanidades, las artes, la espiritualidad pero, sobre todo, fomenta el conocimiento interior y supera el binarismo cartesiano.

A diferencia del conocimiento disciplinar (*in vitro*) que corresponde al mundo externo de los objetos; el transdisciplinario (*in vivo*) estudia la correspondencia entre lo externo e interno. El conocimiento transdisciplinario es un nuevo tipo de inteligencia que busca la relación entre conocer y ser. Es un asunto que, por definición, no puede ser solucionado con la capacidad intelectual aislada de la emoción y del cuerpo. El Tercero Oculto es un factor que incide en la posibilidad de percibir diferentes niveles de realidad. Su manifestación *in vivo* está relacionada con el reconocimiento y comprensión de la calidad de sagrado.

Una vez que reconocemos la mirada de posibilidades que se abren en la relación entre la información y la experimentación *in vivo*, las características intrínsecas del Objeto establecen una relación de diferentes calidades que permiten una mejor conciliación de los aparentes opuestos. La comprensión existirá al relacionarse los niveles de información del Objeto con los niveles de conciencia del Sujeto (Nicolescu 2009a, 44).

³ Empleo el concepto de “calidad” siguiendo a Peter Brook “La verdadera calidad es una realidad objetiva, está regida por leyes exactas: cada fenómeno se eleva y declina, grado por grado, según una escala natural de valores. Encontramos una ilustración concreta en la música: el paso sonoro de una nota a otra transforma su calidad. Cuando un sonido alcanza el punto más alto de una octava, la nota inicial se produce para comenzar una octava más alta. La nota es la misma, pero colocada en otro nivel, engendra un sentimiento distinto” (1997, 90-97).

Puentes Transdisciplinarios

Es deseable tender puentes transdisciplinarios desde las artes para conectar todo aquello que la perspectiva disciplinaria ha separado: las mismas artes, las artes de la comunidad, las artes de la espiritualidad, las artes de las humanidades, las artes de las ciencias, las artes de las técnicas. El reto mayor es que no sean solo puentes multi o interdisciplinarios los que se sigan construyendo para mantener el predominio disciplinario.

Veamos el caso de la relación Arte-Ciencia. Desde el inicio del Renacimiento es posible observar tres etapas: en la primera ocupan territorios vecinos; la segunda, a partir del siglo XVIII, separó la racionalidad científica de la determinación estética del arte y en la tercera, a partir de la segunda mitad del siglo XIX el surgimiento del arte moderno y el desarrollo de la tecnología marcó su completo alejamiento. A estas hay que agregar la etapa posmoderna, a mediados del siglo XX, donde las estrategias de búsqueda en la ciencia y en el arte propician su reconciliación (Oyarzun, 2010).

El pensamiento simplificante y disciplinario generó una visión elitista del arte y del artista soberbio. En esa perspectiva luce el artista, no el objeto creado, al contrario de lo que postulan los indígenas totonacas en México para quienes “artista es quien hace lucir las cosas” (Varios 2009). Todas las cosas que se hacen con corazón son arte. Por lo tanto, del diálogo entre ciencia y arte puede beneficiarse la cultura contemporánea.

Al observar el estado del arte en lo que va del presente siglo se percibe un cambio radical respecto de aquello que lo caracterizó durante la mayor parte del siglo XX.

¿Cómo lograr una relación adecuada entre ciencia y arte?



La unión del saber natural y del arte creativo es la de dos verdades que no deben ni tienen que entrar en conflicto, pues solo son estrategias diferentes. Por otra parte el arte, se reconoce hoy, contiene componentes reflexivos y discursivos, en tanto que la ciencia da cabida a la imaginación y a lo aleatorio, integrando ambas un campo general de conocimiento transdisciplinario.

Por lo tanto, la construcción de puentes implica un permanente ejercicio de cuidado, de acompañamiento afectivo y creativo, sobre todo participativo, donde el principio de inclusión y las prácticas multi-experienciales propias del arte, estén presentes. Habrá que recuperar el sentido de un conocimiento en vivo a partir de la diversidad y la convergencia entre las diferentes prácticas artísticas de distintas culturas; para ello será necesario redimensionar el cuerpo, la sensibilidad y lo imaginario.

La Transdisciplinariedad se manifiesta como una actitud ética de apertura y diálogo, por eso puede tender puentes hacia el equilibrio físico, emocional e intelectual del Sujeto, puentes consigo mismo, con los otros y con la naturaleza para reconstruir, desde la honestidad y el compromiso aquellos lazos sociales, ambientales, culturales y afectivos que coloquen a las personas dentro de un entramado de relaciones en armonía.

Esto es lo que otorga a la vida otra calidad y solo se alcanza trabajando para vivir la vida en diferentes niveles de Realidad, de esa manera se pueden “suspender” los prejuicios y construir verdaderos puentes, verdaderos diálogos.

TRANSTEATRO

Mediante la estrategia transdisciplinaria es factible un nuevo nacimiento del teatro al que llamo transteatro, mismo que solo es posible a partir de un nuevo nacimiento del sujeto (Nicolescu 2009a, 101). En la configuración del transteatro confluyen aprendizajes emanados del trabajo de maestros como Rodolfo Valencia: director mexicano formado con el artista japonés Seki Sano, con el director francés Jean Louis Barrault, y quien por más de cuarenta años llevó a cabo una investigación a partir de la bioenergética, la cual aplicó en diversos proyectos pedagógicos y creativos; de Nicolás Núñez, creador

del Teatro Antropocósmico, quien mantuvo un fuerte vínculo con Jerzy Grotowski; la visión de creadores con perspectiva transdisciplinaria como Peter Brook (y las fuentes en las que se ha nutrido, como las enseñanzas de Gurdjieff), así como los de mi propia experiencia en teatro comunitario. Aquí solo mencionaré los principios que he tomado de Valencia y Núñez.

La pregunta faro que guió el trabajo de Rodolfo Valencia⁴ fue: ¿cómo alcanzar a través del teatro un estado de presencia/conciencia para permitir un verdadero encuentro entre seres humanos? En el teatro convencional, la pregunta “¿quién soy?” remite por lo general a la dualidad actor/personaje; es más bien de carácter operativo, corresponde al binarismo “realidad”/“ficción”. El actor “representa personajes”, por eso la noción de “personaje”, central en la concepción del teatro dramático occidental, fue la primera que el método del maestro Valencia cuestionó, pues en lugar de ayudar a formar personas, “lúcidas, sensibles y críticas” los alejaba de sí mismos y, en el mejor de los casos, los llevaba a ser una “copia” o caricatura del otro. En su perspectiva, por actor se entendía al sujeto que al tomar conciencia de su cuerpo entraba en contacto consigo mismo y se colocaba frente a otro (actor o espectador) en un tiempo y espacio compartido. Es en esta relación donde percibo una intención transdisciplinaria.

Por su parte, Nicolás Núñez⁵, en su investigación sobre teatro/rito se acerca al pensamiento cuántico. Núñez se ubica en el ámbito del “teatro náhuatl”, y subraya que en estas ceremonias y en la mayoría de las celebradas en México una de las herramientas principales es la vibración de la voz sincronizada a la intención mental del ejecutante.

4 Rodolfo Valencia (1925, Jiquilpan-Ciudad de México 2006). Estudió filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En París estudió Literatura Dramática en La Sorbona y actuación en la escuela Jean Louis Barrault. Al regresar a México fue actor, ayudante de dirección, adaptador de varias obras y maestro en el Estudio de Artes Escénicas fundado y dirigido por Seki Sano. Invitado por el Gobierno Revolucionario de Cuba, fundó el Teatro Musical de la Habana, fue director de la Brigada de Teatro Francisco Covarrubias y maestro y director de la Escuela Nacional de Teatro de Cubanacán. En México fue maestro en el Centro Universitario de Teatro, en la escuela de teatro de Bellas Artes y en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Fue director artístico del Teatro de Orientación Campesina de Conasupo, y de Arte Escénico Popular de la SEP. Su versión de Prometeo encadenado (Prometeo, el hombre), en 1977 fue reconocida como una de las mayores aportaciones a la escena en México (Adame 2008).

5 Nicolás Núñez (México 1946).



En sus trabajos busca “proponer y diseñar culturalmente mecanismos que aceleren y purifiquen nuestra vibración; diseños culturales que nos ayuden a romper con la visión enferma de un mundo estatizado” (56-57). Y afirma:

“Nuestra primera identidad es nuestro cuerpo abierto a resonancias cósmicas; éste es el verdadero patrimonio del intérprete. Esta es la guía que nos interesa desarrollar” (1987, 101-102). En un escenario de esta naturaleza la persona y el actor no tienen ningún límite en su capacidad de acción. La apertura a resonancias cósmicas no es otra cosa que la apertura al Tercero Oculto transdisciplinario.

Postulados para el Transteatro

Los creadores, investigadores, docentes y promotores del transteatro son personas que se reconocen como sujetos complejos y transdisciplinarios, capaces de transitar por diferentes niveles de realidad. No se ubican en un solo campo disciplinario: teatro, danza o performance y tampoco consideran excluyentes presencialidad o virtualidad, sino que forman parte activa de una comunidad creativa cuya base de sustentación es el cuerpo donde cohabitan movimiento, intelecto y emociones. Son capaces de producir momentos de honesta e intensa comunicación con otros sujetos, invitándolos a ser participantes activos; capaces, también, de establecer un diálogo con formas de creación y de pensamiento distintas a las suyas, de atender sus llamados internos y externos; de no actuar para convertirse en “personajes”; de mantener lúcidamente su postura vertical y, ante todo, de buscar su plena liberación y ayudar a otros a liberarse.

El teatro, al ser redimensionalizado por el transteatro, transforma la actitud de sus participantes, reenfoca su calidad no en la fastuosidad, ni en la sobre-elaboración intelectual de la obra, sino en la sencillez y humildad, así como en una simpleza centrada en lo trascendente y significativa en términos sagrados.

En el transteatro se propicia el diálogo múltiple entre lenguajes, representaciones y realidades, donde no se aspira al espectáculo “puro”, sino que los participantes gestionan acciones, con una organización autopoética, más allá de las reglas y convenciones de la representación. Con este fin, se utilizan los recursos y formas de producción disponibles de cada tradición, en diálogo con otras, por ello el transteatro tiene una intención transcultural.

El transteatro es un medio para conjurar actos que tienden a destruir los vínculos conviviales comunitarios al realizar acciones de reencantamiento y contribuyendo al conocimiento, preservación y regeneración de las más valiosas expresiones humanas.

En suma, los hacedores del transteatro son sujetos planetarios capaces de generar un lenguaje escénico que muestre la riqueza y vigor de las culturas locales, en diálogo permanente con otras culturas, para hacer de su práctica el espacio de encuentro y convivio de visiones transestéticas, transpolíticas, transculturales y transespirituales de reconexión.

Como se desprende de lo antes dicho, el transteatro es una propuesta acorde a la concepción actual de la sociedad-mundo, es decir, de un sentimiento común del destino planetario. No pretende eliminar al teatro, solo enfatiza sus limitaciones respecto a una transformación hacia la plena hominización y "reencantamiento del mundo".



Adame, D. (2009). *Conocimiento y representación. Un reaprendizaje hacia la transteatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

_____. (2008). *Las enseñanzas de Rodolfo Valencia. Teatro y Vida*. Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana. Xalapa.

_____. (2011). La reconceptualización del teatro más allá de los límites disciplinares. Investigación teatral. *Revista de artes escénicas y performatividad* (nueva época), 1.

Alcántara, J. R. (2010). *Textralidad. Textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana.

Berman, M. (2001). *El Reencantamiento del mundo*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.

Brook, P. (1986). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones Península.

_____. (1997). Una dimensión diferente. In De Panafieu, Bruno, Gurdjieff. Ganhesa. Caracas.

De Azúa, F. (2011). *Diccionario de las artes*. Barcelona: Editorial Debate.

Nicolescu, B. (2009a.). *La transdisciplinariedad: Manifiesto, Multiversidad Mundo Real*. Edgar Morin. Hermosillo.

_____. (2009b.) *Qu 'est-ce que la Realite. Reflexions autour l 'ouvre de Stéphane Lupascu*. Montreal: Liber.

_____. (2011). La idea de niveles de Realidad y su relevancia para comprender la no reducción y a la Persona. In Núñez, Cristina, Irmgard Rehaag (et. al. edits), *Transdisciplinariedad y Sostenibilidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana-Editores de la Nada A.C.

_____. (2014). *From Modernity to Cosmodernity*. New York: State University of New York.

Núñez, N. (2009). Trans-teatro. In Domingo Adame (Coord.) *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latino-americana*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

_____. (1987). *Teatro Antropocósmico*. Secretaría de Educación Pública. México.

Picó, J. (comp.). (1990). *Modernidad y Posmodernidad*. México: Alianza Editorial.

Valencia, R. (2006). *El cuerpo del actor* (Conferencia). In Herrera, Iván. *Rodolfo Valencia en el Teatro. Su trabajo y su Método* (Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro), UNAM. México.



INNOVATIVE THINKING THROUGH LIFE SCIENCE

Process of Unlearning

S. Chandrasekaran

S.Chandrasekaran@Lasalle.Edu.Sg

Lasalle, College Of The Arts,
Singapore

ABSTRACT

The research aims to examine how life science enhanced innovative thinking in arts education through the process of unlearning. When we unlearn, we step outside the existing framework, which we had already, know to us, and thus look for new thinking skills. It is within this site of enunciation, I intend to introduce three key thinking skills that contribute towards in understanding the process of unlearning. Such as Learning as Reflective Process, Motive (Why) and Strategy (How) and finally, Forward and Reversal Thinking Systems.

These three aspects are explored within the Infinite Saree Project*, which was produced by Biological Arts Theatre (BAT) and performed at Goodman Arts Center, Singapore (31st March – 1st April 2012). Its main aim is to examine the complexities that lie between the artistic language and life science, and how these complexities contribute in developing innovative thinking skills.

The research engages in providing series of strategies that engages in understanding the process of unlearning that could be applicable for teaching trans-disciplinary and inter-disciplinary studies.

*For information on Infinite Saree, please refer to the website www.schandrasedkaran.com

Keywords:

Life Sciences
Trans-disciplinary studies
Community based learning
DNA teaching principles

As we progress towards the next century, we have determined to unlearn what has been taught through our prior experiences. “The first problem for all of us, men and women, is not to learn, but to unlearn”, says Gloria Steinem.

The key objective in the process of unlearning is to undo the prior learning. To undo prior learning, most of us always feel that we are embarking into the unknown. Also, it is like grappling with our own failures to produce changes. I will like to share my experiences as an artist in dealing with the process of unlearning.

In 2012, I developed a project titled “Infinite Saree”. It was a trans-disciplinary project. I worked with a lab-scientist, musician, and choreographer. We created the first in world – DNA Carnatic and DNA Saree. In working with various individuals, it challenges one’s personal artistic knowledge. Such as, what has not been learned and how to apply it as part of creating new knowledge.

With such experiences, it opened up various challenges and curiosities with the one’s practice. As for me, I am able to ‘unlearn’ what I have understood about the artistic practice, and thus, provided a platform to develop a new framework within my thinking systems. To add one, the process of unlearning is not about negating the previous experience, but having to choose an alternative cognitive thinking process. Whenever we want to unlearn ourselves from prior knowledge, we step outside the existing framework to create new knowledge. It is within this site of enunciation, I am introducing three aspects about the process of unlearning.

They are

1. Learning as Reflective Process
2. Define a motive and provide a strategy
3. Forward and Reversal Thinking System

Learning as Reflective Process

According to Resnick (1989), he said, “learning occurs not by recording information but by interpreting it”. Mostly, students are builders of knowledge rather than recipients of knowledge. To be recipients of knowledge, we need to encourage them to be reflective about their prior experiences in their minds.

The concept of learning is governed by interpreting what one knows. To interpret what one knows with a new model of information, one must acquire a reflective process with prior experience in their minds. Learning as a reflective process allows one to engage with the cognitive knowledge of knowing and understanding. The knowing provides structures about the information, and understanding interprets the structures of the information into new knowledge.

My experiences with Infinite Saree project were more of a reflective process rather than constructing knowledge. Firstly, it allows me to understand the learning skills with regards to prior knowledge. Secondly, it prompts me to think in both abstract and conceptual language. Thirdly, it provides a platform to develop higher-order thinking skills. And finally, it prompts me to 'unlearn' in order to develop new thinking strategies in a novel manner.

Motive and Strategy Why? How?

Biggs (1987), 'how' you approach learning (strategy) depends on 'why' you want to learn it in the first place (motive). According to Biggs, one has to identify the key reason in creating a concept, and by understanding the concept, then one can introduce learning skills to develop it. To further explore this thinking system, I am going to refer to workshops conducted for the Infinite Saree project.

The key objective of the Infinite Saree project was to integrate with the three disciplines – Life Sciences, Theater, and Visual Arts. To engage with these three disciplines, the process had to be adopted through trans-disciplinary studies (why). With trans-disciplinary studies, it is composed of knowledge that is based on three research principles¹ (how).

They are:

- Systematic Enquiry
- Scientific Perspective
- Symbolic Representations

With these research principles, we are able to develop clear expectations when resolving the problems that arise whenever we engage with trans-disciplinary studies. Also, the participants were able to initiate clear strategies in developing new aesthetics for the project.

¹ Published in <http://ijaedu.ocerintjournals.org/download/article-file/89355>



Systematic Enquiry

The process of systematic enquiry is to systematically demarcate the key attributes that will be able to contribute to new aesthetic. In this project, the key attributes are 'Disrobing of Draupadi', 'DNA Carnatic' and 'DNA Saree'. These attributes are the fundamental constituents in providing artistic language in relation to other two key research principles – Scientific perspective and symbolic representation.

Scientific Perspective

The process of scientific perspective is to introduce the scientific framework that can be applicable to the art making process. The scientific frameworks used in Infinite Saree were multi-cellular properties, DNA Sequence of Cyanobacteria and DNA Sequence of Phoenix Palms. Within these frameworks, the participants were able to interpret an artistic process, resultant of the DNA Saree and DNA Carnatic used in this project.

Symbolic Representation

The process of symbolic representation elicits the cannons for the artistic process in creating the DNA Saree and DNA Carnatic. In this project, the cannons are 'Ever-ending saree' (Notion of Infinity), 'Earthy Elements' (Pancha Boothas² – Fire, Air, Earth, Wind and Ethereal Space) and 'Living Story' (Draupadi). Through these cannons, the participants were able to explore the differences and similarities identified between scientific thinking and the art making process.

² Pancha Boothas is a Sanskrit word for Five Earthly elements

Research Principles		
Systematic Enquiry	Scientific Perspective	Symbolic Representations
Disrobing of Draupadi	Multi-celluar cells	Ever-ending saree (Notion of Infinity)
DNA Carnatic	DNA Sequence of Cyanobacteria	Earthy Elements (Pancha Boothas – Fire, Air, Earth, Wind and Ethereal Space)
DNA Saree	DNA Sequence of Phoenix Palms	Living Story (Draupadi)

Figura 1 Research Principles.

With Infinite Saree, the notion of ‘why’ incites in developing three key research principles to deal with both artistic and scientific languages. The three key research principles provided structures about the information (figure 1). By understanding these structures, they prompted new thinking systems (how). Through such thinking systems, one gets to unlearn from the prior knowledge to develop new knowledge. As the result, we created first in world – DNA Carnatic and DNA Saree.

Forward and Reversal Thinking Systems

According to Daniel Aroson (1996-8)³, “complex problems that involve helping many actors to see the “big picture” and not just part of it”. To unlearn complex problems, we need to understand how concepts influence each other to creates new constituents. That means, to understand how big picture is created, we need to understand the how the small parts contribute to it. To represent this thinking process, I am going to refer to the making of DNA Carnatic, which is the one of the creation from the Infinite Saree Project.

(Reading the Diagram Fig.2 – The direction of the arrows indicates causation - that is the introduction of DNA Cyanobacteria causes it to change the system of thinking with sound of raga⁴, resulting to DNA Carnatic. The alphabet letters (O and A) are related to two key systems of thinking - ‘O’ means, it moves in a forward-thinking direction and “A” means, it moves in reversal thinking direction. For “AO” is defined

³ http://www.thinking.net/Systems_Thinking/OverviewSTarticle.pdf.

⁴ Raga refers to melodic modes in Indian music (Carnatic).



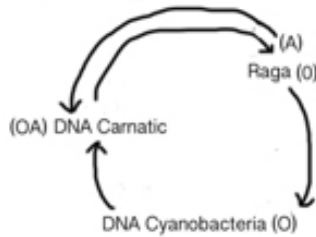


Figura 2 Diagram.

as a singular creative output. This diagram explains how the influences from forward thinking and reversal thinking systems are channeled into a singular creative output).

According to this manner of thinking, it explains how complex problems are resolved through two key systems of thinking. This way can be further explained in the following diagram, Figure 2.

In diagram Fig.2, it indicates two key systems of thinking one is forward thinking (O) and another is reversal thinking (A). With the forward thinking (O), it focuses on the breaking down the root problems into constitutional parts. As seen the diagram, Raga as "O" is moved in the same direction to interact with DNA Cyanobacteria. It is moving towards to analysis constitutional parts of both Raga and DNA Cyanobacteria. In analyzing of the root problem of both parts, it immediately leads to a reversal thinking process (A). Thus, creating process a singular creative output, DNA Carantic (OA).

The forward and reversal thinking systems provide us new possibilities in understanding our systems of thinking in dealing with complex problems. Such form thinking systems allow one to unlearn the prior learning structures and replaced them with new systematic thinking structure, especially in trans-disciplinary or inter-disciplinary studies.

Conclusion

As the modern world emerges, human beings are consistently making changes to their lifestyles. But, we fail to understand that we need to reframe our systems of thinking by unlearning how we think too. Most importantly, we need to educate our students in understanding how they think about learning, and also, how they can unlearn what had been taught.

Biggs, J.B. (1987). *Student Approaches to Learning and Studying*. Victoria: Australian Council for Educational Research.

Resnick, L.B. (1989). Introduction. In L.B. Resnick (Ed.), *Knowing, Learning, and Instruction: Essays in Honor of Robert Glaser*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1–24.

S. Chandrasekaran (2015). Innovative Learning in Arts Education and CommunityBased Arts through Life Sciences, 90. <http://ijaedu.ocerintjournals.org/download/article-file/89355>.



**AUTORES
SELECCIONADOS**

**SELECTED
AUTHORS**



VISION OF POWER AND TRANSFORMATION

**Three Film-Essays
of Harun Farocki**

Luís Ferro

luisferro.arquitectura@gmail.com

CHAIA (Centro de História de Arte
e Investigação Artística)
Universidade de Évora

RESUMO

Este projecto parte de três filmes-ensaio de Harun Farocki (1944-2014) para pensar e discutir (1) o desproporcionado poder que os arquitectos têm e exercem ao organizar e construir o mundo em que vivemos (Sauerbruch Hutton Architects, 2013), (2) o fabrico e o uso do tijolo em Burkina Faso, Índia e no triângulo França-Suíça-Áustria enquanto metáfora para analisar e denunciar a desigualdade social, a crescente industrialização e a conseqüente substituição da liberdade individual e colectiva pela sociedade tecnológica actual (In Comparison, 2009) e (3) a responsabilidade da Arquitectura e seus actores (arquitectos projectistas, constructores, engenheiros e clientes) na construção de centros comerciais ao serviço de políticas capitalistas, que consistem nos principais núcleos criadores e formadores da actual sociedade de consumismo compulsivo (The Creators of Shopping Worlds, 2001).

Farocki filmou a arquitectura, nós estudamos a arquitectura filmada com o objectivo de propor uma revisão disciplinar e provocar o reencontro da Arquitectura com as suas questões mais fundamentais e intemporais: a ligação às pessoas (vida) e aos lugares (matéria). Pontualmente, de modo a avigorar a discussão e complementar visões espacio-temporais, far-se-á referência a outras três obras de Farocki: Images and the Inscriptions of War (1988), Respite (2007) e Prison Images (2000). Pode o Cinema realizar o arco que a traz a Arquitectura para a contemporaneidade e, simultaneamente, reavivar temas intemporais (p.e. a responsabilidade social)?

Palavras-Chave:

Arquitectura
Cinema
Harun Farocki
Espaço Existencial
Lugar Cinematográfico
Memória Colectiva

Esta investigação propõe um retorno às questões da responsabilidade e função social da Arquitetura sob o novo olhar-pensamento do Cinema, na figura de um dos autores mais críticos, atuais e inconformados da História recente do Cinema. Farocki filmou a arquitetura, nós estudamos a arquitetura filmada com o objetivo de propor uma revisão disciplinar e provocar o reencontro da Arquitetura com as suas questões mais fundamentais e intemporais: a ligação às pessoas (vida) e aos lugares (matéria).

As três obras selecionadas da filmografia de Harun Farocki permitem-nos ampliar a problemática para o domínio dos Estudos Políticos (vertente de Economia) e da Sociologia e cruzar/confrontar a Arquitetura revista pelo olhar de Farocki com as seguintes obras de referência: *Technologies of Freedom* (Morrisett 1998), *The Transparent Society* (Brin 1998), *The New Spirit of Capitalism* (Boltanski e Chiapello 2005), *Ética, Crise e Sociedade* (Renaud e Marcelo 2011), *Capital in the Twenty-First Century* (Piketty 2014), *Les Lieux de Mémoire* (Nora 1993) e “*Invention, Memory and Place*” (Said 2000).

Pode o Cinema realizar o arco que traz a Arquitetura para a contemporaneidade e, simultaneamente, reavivar temas antigos (responsabilidade social)?

Nesta investigação, a câmara de filmar constitui o elemento mediador que permite a realização de uma autocrítica à arquitetura contemporânea com o objetivo de reavaliar a prática disciplinar e reunir a Arquitetura com alguns dos seus temas fundamentais e intemporais: a ligação às pessoas (vida) e aos lugares (matéria). Pelo caminho, os filmes em estudo serão confrontados com as noções de espaço existencial e fenomenológico (Pallasmaa 2008 e 2011), de lugar cinematográfico (Markopoulos 2014) e de manipulação da memória coletiva (Marker 1983). Desde 2000 que Farocki começou a observar a prática da arquitetura para entender o modo como o Homem ergue, transforma e configura o mundo em que vive. Para Farocki, a arquitetura funciona como um domínio sensível à projeção das ambições políticas e económicas dos grupos que detêm poder. Está interessado em observar o modo como o mundo contemporâneo é configurado/construído ao serviço dos grupos dominadores que apenas visam gerar mais poder.

Este trabalho pretende confrontar os filmes com temas, autores e visões do campo de investigação da arquitetura com o objetivo de (1) trazer estes três filmes para o discurso da arquitetura, (2) confrontar a

prática da arquitetura com a cultura contemporânea e (3) reavaliar a responsabilidade profissional e social da arquitetura contemporânea, exercício que acreditamos ser inovador e original nos estudos de cinema e arquitetura.

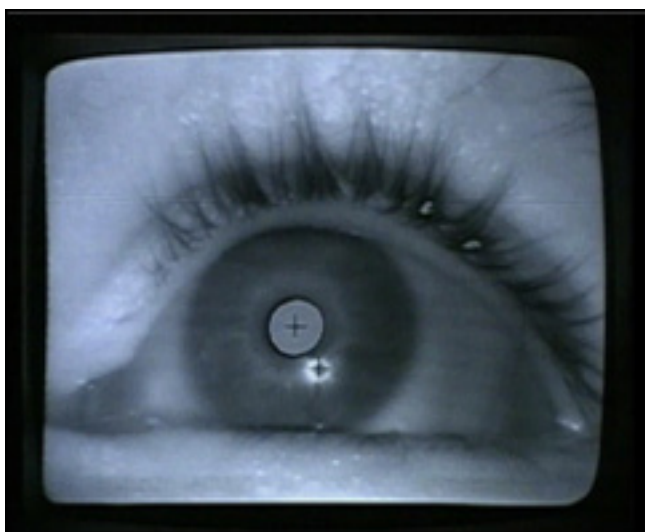
NO VENTRE DO EMBUSTE CONSUMISTA

Em 2001, Harun Farocki terminou o filme *The Creators of Shopping Worlds*, que se inscreve no interstício de duas linhas de pensamento farockianas: a produção autocanibalista e as formas emergentes do capitalismo na cultura contemporânea.

O plano inaugural apresenta a pupila e a íris de um olho humano a serem acompanhadas por um sensor (a música ambiente sugere que esteja num centro comercial). O olho é estudado por uma máquina que procura estabelecer um padrão que otimize a venda de produtos em estabelecimentos comerciais.

A sequência seguinte, coloca-nos entre um grupo de investidores que discute a construção de um centro comercial. É aberto um concurso de arquitetura a um número restrito de participantes. A partir daí, Farocki acompanha o desenvolvimento do projeto junto das várias equipas de arquitetos com a atenta desconfiança e sede de conhecimento de quem ingressa num percurso iniciático.

Figura 1 *The Creators of Shopping Worlds* (Farocki, 2001).



Os primeiros dois planos do filme contêm a questão sobre a qual o filme orbita: que mecanismos contemporâneos são utilizados - desde a concepção do edifício à distribuição dos produtos comerciais no espaço e ao desenho das portas e janelas - para aumentar/otimizar exponencialmente a receita financeira de um estabelecimento destinado à compra e ao consumo?

O olhar de Farocki foca especialmente o enorme aparato de instrumentos e mecanismos tecnológicos contemporâneos cujo objetivo é sondar as entradas do edifício que registam maior número de visitantes, criar um padrão que identifique os elementos (arquitetônicos e promocionais) que são visualizados em primeiro lugar após a entrada num centro comercial, registrar as dinâmicas, movimentações e lista de compras dos utentes dos supermercados e, por fim, que distribuição espacial de produtos alimentares assegura um maior número de vendas. Ao alternar estas sequências de mecanismos a controlar os utentes de centros comerciais com as conversas e os desenhos feitos por arquitetos nos seus estúdios, este filme sugere que o processo de concepção e desenho de um centro comercial não só é concomitante com a cultura consumista ao serviço dos sistemas de poder, como já equaciona e reflete a informação proveniente dessas sondagens. Será que Harun Farocki pretende mostrar-nos que o consumismo começa no primeiro desenho de arquitetura?

No filme podemos ver que as discussões entre os vários intervenientes (arquitetos, investidores e representantes das várias lojas/marcas) centram-se sobretudo na eleição de temas que representem o espírito corporativo das marcas e na criação de ambientes apelativos para os futuros consumidores. Neste filme, o âmago do esforço dos arquitetos centra-se em questões estritamente imagéticas e óticas, muito distantes das ideias e discursos dos principais autores e debates da arquitetura contemporânea.

Este desajuste entre os arquitetos do filme e o corpo teórico-prático de referência tem dois significados: (1) o total desligamento do projeto para o centro comercial com os principais temas e ideias disciplinares (paisagem, cidade, urbanismo, espaço, luz e materialidade), e (2), conseqüentemente, a concomitância e o servilismo da arquitetura com os investidores que estão unicamente preocupados com o retorno e lucro do investimento efetuado. Assim, aqui, no ventre do consumismo, são discutidas, a partir de simulações computadorizadas, os ambientes e as imagens que conduzem mais eficazmente os futuros utentes a comprar os bens comercializados.



Figura 2 In Comparison (Farocki, 2009). **Figure 3** In Comparison (Farocki, 2009).

A Matéria que constrói é a mesma que destrói.

O filme *In Comparison* (2009) começa em Gando, Burkina Faso. Vemos mulheres a carregar água e homens a amassar a terra com os pés e a enformar os tijolos à mão. Em seguida, os tijolos produzidos manualmente são queimados ao sol para enrijarem e, quando terminados, são empregues na construção de uma clínica médica. Em Burkina Faso a construção é uma ação coletiva que reverte a favor da comunidade. Os tijolos de barro são feitos à conta e medida da edificação a que se destinam, predominando um enorme sentido de economia em todo o processo, desde o primeiro tijolo até à conclusão da obra.

Volvidos sete minutos, o filme transporta-nos para Hinjawadi e Mumbai, na Índia, onde a produção de tijolos é um pouco mais desenvolvida. No telheiro, são as mulheres que enformam os tijolos e, posteriormente, os carregam em cima da cabeça, até ao forno que os há-de queimar durante dois dias. Farocki mostra-nos a existência de instrumentos muito básicos (como uma forma dupla metálica) que asseguram maior aproveitamento e eficácia do trabalho realizado. Uma nova e breve passagem leva-nos para Nimbut, ainda na Índia, onde o fabrico de tijolos é mais sofisticado. No telheiro de Nimbut, há mais máquinas a cortar e a transportar os tijolos, mas também menos homens e mulheres envolvidos no processo de fabrico de tijolos de barro. Em seguida, somos sucessivamente transportados para o interior de fábricas em Leers, em França, e Dachau, Pellheimand Olfen, Vinnum e Großgottern, na Alemanha.



Os primeiros trinta e cinco minutos de filme são altamente progressistas. Realizam um arco entre o fabrico de tijolo de barro em Burkina Faso – que consiste numa ação coletiva, sem recurso a qualquer tecnologia – até às sofisticadas fábricas do centro da Europa – onde o processo de fabrico cerâmico é totalmente automatizado.

A documentação do fabrico global de tijolo serve como metáfora para discutir o Homem e o Mundo. O tijolo é o principal material construtivo do mundo. Deu forma e medida às cidades, tornando-se o símbolo da civilização. Babel era de tijolo. A construção de um tijolo deve ser entendido como o primeiro gesto para a organização espacial, social e política do Mundo.

Se aceitarmos o desafio do título e compararmos os dois extremos da primeira parte do filme, quais são as principais diferenças entre o fabrico de tijolo na África e na Europa?

Em primeiro lugar, o olhar de Farocki recai sobre os instrumentos e os aparelhos utilizados nos vários contextos. No decurso do filme passamos, gradualmente, para regimes de trabalho cada vez mais sofisticados e eficazes, ou seja, que produzem mais, melhor e em menor espaço de tempo. Em Burkina Faso e na Índia os utensílios são mínimos e, portanto, o trabalho é maioritariamente humano e a produção mais reduzida e imperfeita. Pelo contrário, na Alemanha o fabrico é altamente automatizado, a produção é muito elevada e a presença humana é mínima. Pelo caminho assistimos à desvalorização da mão-de-obra humana e à eliminação de pessoas até que, por fim, os funcionários alemães estão limitados a monitorizar máquinas, ouvir os tijolos e dirigir o complexo aparato tecnológico. Exemplo extremo disso é o plano que nos mostra o braço de um homem a dirigir outro colega que conduz uma grua que ergue uma parede de tijolo pré-fabricada.

Em segundo lugar, o filme informa-nos que os tijolos produzidos em Burkina Faso se destinam à construção de uma clínica médica e de uma escola, enquanto, pelo contrário, nos restantes contextos em que a produção é industrial (Índia, França e Alemanha) ficamos sem saber a utilização dos tijolos que vemos serem produzidos. Com isto, o realizador sugere que a perda de relação direta entre a produção dos materiais e a sua aplicação na construção (cadeia industrial) implica o desconhecimento do seu destino, conduzindo, conseqüentemente, a um sistema de produção inconsequente e anónimo. Um beco sem saída. Este detalhe denuncia a presença de dois sistemas de vida e, sobretudo, político-económicos opostos.

A questão que brota destas duas diferenças é a seguinte: para onde é que a construção de uma indústria ultra-eficiente conduziu a Europa?

Em 2016, a resposta tem necessariamente de ser a falência. Não será despidendo lembrar que o filme data de 2009 e a Grande Recessão de 2008, tendo sido essencialmente provocada pela falência dos sectores imobiliários e tecnológicos/informáticos (dot-com bubble). Com este filme Farocki afirma que esta era uma crise anunciada, visto que o investimento em tecnologia tão eficiente só poderia ter conduzido ao autocanibalismo de uma produção industrial cega e do sistema político e económico que a ergueu. O símbolo do nascimento da civilização representa a queda financeira do ocidente.

Na Toca do Lobo

O estúdio Sauerbruch Hutton Architects (2013) é filmado entre o dia 10 de Junho e o dia 5 de Outubro de 2012. Durante quatro meses Harun Farocki e a sua equipa filmam todos os detalhes do trabalho dos vários arquitetos e das reuniões informais efetuadas dentro e fora das portas do estúdio alemão, de modo a analisar uma forma de expressão do capitalismo na cultura contemporânea.

O filme apresenta uma estrutura muito bem definida, marcada por separadores negros que nos indicam/contextualizam os programas, locais e fases de desenvolvimento dos projetos que vemos serem desenvolvidos. O plano inaugural manifesta, de imediato, a intenção do filme: observar atentamente a prática quotidiana de um estúdio de arquitetura. Importa referir que, tal como nos dois filmes anteriores,



Figura 4 Sauerbruch Hutton Architects (Farocki, 2013).





Figura 5 Sauerbrunch Hutton Architects (Farocki, 2013).

neste filme a arquitetura simboliza a capacidade humana para dar forma, transformar e configurar o mundo em que vivemos. Assim, ao entrar num estúdio de arquitetura, Farocki busca compreender como é o lugar onde são pensadas as cidades, as habitações em que crescemos, os locais onde trabalhamos, as escolas onde aprendemos e os hospitais onde nos curamos.

O método empregue por Farocki é observar como tudo é feito dentro de um estúdio de arquitetura. Com recurso a uma estrutura de campo e contracampo simples, procura obter um olhar rigoroso e total sobre a prática e os praticantes da arquitetura contemporânea. No decurso do filme todos os intervenientes do estúdio de arquitetura são filmados, incluindo os funcionários que limpam o estúdio à noite e o florista que, semanalmente, substitui as flores da entrada do estúdio. O principal foco da atenção de Farocki são as pessoas que criam as maquetas, que se movimentam entre as mesmas, que as transportam e arrumam nas salas de reuniões, onde as discussões são feitas em torno das maquetas, como se tudo não passasse de um cenário de teatro, em que os colaboradores e empregados do estúdio são atores de uma grande peça. É interessante notar que existe uma hierarquia entre todos os intervenientes, que parece oscilar consoante o poder de decisão de cada um deles dentro do estúdio. Há protagonistas e atores secundários e Farocki observa o modo como interagem uns com os outros.

A tentativa de observar e compreender tudo poderá, à primeira vista, baralhar o espectador, que, mais do que nos filmes anteriores, pode não compreender imediatamente o que o filme procura comunicar. Para tal, importa esclarecer que neste filme é tão importante o que é filmado como o que não é filmado. Mas o que fica por filmar?

O plano de encerramento esboça uma resposta a esta questão. Durante uma reunião de obra em que são discutidas as cores finais a adotar para o complexo universitário de Potsdam, Louisa Hutton (fundadora do estúdio) afirma: «nós achamos as vossas críticas muito frutíferas. Obrigam-nos a repensar e retrabalhar o conceito, sendo que projetos desta natureza são sempre colaborações. Os arquitetos ou urbanistas não estão sozinhos, é uma conversa entre utentes, construtores e nós próprios. Um processo de diálogo» (01:11:39-01:12:01). Apesar de todos os projetos serem públicos e/ou de uso/interesse coletivo, é precisamente a participação pública o que não vemos no decurso dos 71 minutos de filme.

Ao terminar com esta frase, o filme revela-se com ironia, pois conforme podemos ver, a prática da arquitetura contemporânea assenta num trabalho individual, discutido a poucas vozes do interior dos estúdios de arquitetura, eliminando, deste modo a possibilidade de os cidadãos participarem na conceção das suas cidades e estruturas urbanas tais como hospitais, escolas, museus, praças e ruas. Os arquitetos detêm a exclusividade de serem os principais definidores das formas, matérias e cores das cidades, desde a paisagem aos puxadores de portas e janelas.

Este filme revela a prática da arquitetura contemporânea desligada dos valores que historicamente motivaram a sua existência: a urbanidade, isto é, a possibilidade de construir uma vida melhor em comunidade. Hoje em dia o exercício da arquitetura elimina a participação pública do seu processo de trabalho.



CONCLUSÕES

Como é que estes três filmes podem instruir a prática da arquitetura? A arquitetura vista por estes três filmes é confrontada com a imagem da sua própria prática contemporânea, com o objetivo de criar um sentido orientador dos processos de trabalho. Estes três filmes demonstram a necessidade de consciência e responsabilidade disciplinar, sendo possível delinear duas ideias/conclusões principais:

Vida, a ligação às pessoas. Farocki filma a arquitetura partindo do reconhecimento de que é possível entender o Homem através das coisas que constrói, do modo como constrói e organiza o mundo em que vive. Para tal, o seu cinema assenta em símbolos metafóricos que lhe permitem criar novos ângulos sobre os quais pode questionar e discutir o Homem e a Vida. Em *The Creators of Shopping Worlds* (2001) o desenvolvimento tecnológico é o objeto que permite discutir novas modalidades de controlo humano; em *In Comparison* (2009) os sistemas globais de fabrico de tijolo permitem discutir comparativamente o Homem pré e pós-industrial; por fim, em *Sauerbruch Hutton Architects* (2013) as maquetas são representações do modo como o Homem constrói e configura o mundo em que vive. Farocki questiona como é que uma sociedade reproduz material e ideologicamente os meios para a sua sobrevivência (Marker 1983).

Estes três filmes (e, possivelmente, toda a obra de Harun Farocki) observam a tentativa das formas emergentes/novas do capitalismo na sociedade contemporânea para desvalorizar o Homem. O valor modela todos os campos da sociedade, funcionando como fator de contração social. Farocki explora a recomposição do valor através da observação rigorosa das formas capitalistas, propondo, por vezes, modelos alternativos (*In Comparison*, 2009) que, após os primeiros trinta e cinco minutos de filme, é apresentado um grupo de estudantes de arquitetura europeus a desenhar/aprender com um caso exemplar de autoconstrução na Índia.

Esta sequência sugere que o ocidente falido deve reavaliar as suas práticas com vista à obtenção de um equilíbrio produtivo e económico. Farocki abre caminho à dialética entre dois mundos, mostrando a uma possibilidade de coexistência.

O capitalismo é entendido como um sistema produtor que, porém, intensifica proporcionalmente a destruição. No entanto, o olhar de Farocki é desviado para as consequências e as cicatrizes que a destruição capitalista provoca no Homem.

Matéria, a ligação aos lugares. Os três filmes selecionados materializam um olhar muito pertinente sobre a arquitetura por colocarem os problemas contemporâneos onde eles existem: dentro dos estúdios, nos sistemas laborais e estruturas socioculturais onde a matéria construtiva é criada, no primeiro esquiço de arquitetura que ensaia a construção de um edifício destinado ao consumismo.

À semelhança do realizador Gregory Markopoulos, Farocki procura um lugar cinematográfico distante do sistema comercial, de distribuição e receção teórica, ajustado à ideia que procura representar. Markopoulos encontrou-o na paisagem grega, em Temenos, símbolo de um solo sagrado que deu origem ao pensamento moderno (Markopoulos 2014). O lugar farockiano é onde o Homem é desvalorizado pelas formas emergentes do capitalismo, tendo, no decurso da sua obra, filmado em fábricas, lugares de produção capitalista.



FILMOGRAFIA

Farocki, Harun. Workers Leaving the Factory. Harun Farocki Filmproduktion, 1995.

Farocki, Harun. Between Two Wars. Basis, 1978.

Farocki, Harun. The Creators of Shopping Worlds. Harun Farocki Filmproduktion, 2001.

Farocki, Harun. In Comparison. Harun Farocki Filmproduktion, 2009.

Farocki, Harun. Sauerbruch Hutton Architects. Harun Farocki Filmproduktion, 2013.

Marker, Chris. Sans Soleil. New Yorker Films, 1983. Film.

REFERÊNCIAS

- Boltanski, L., Chiapello, E.** (2005). *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso Books.
- Brin, D.** (1998). *The Transparent Society*. New York: Perseus Books.
- Markopoulos, G.** (2014). *Film as Film: The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos*. London: The Visible Press.
- Nora, P.** (1993). *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard.
- Pallasmaa, J.** (2008). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto Publishing.
- Pallasmaa, J.** (2011). *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*. New York: John Wiley & Sons Publishers.
- Pavsek, C.** (2008). Harun Farocki's Images of the World. URL: <http://www.rouge.com.au/12/farocki.html>.
- Piketty, T.** (2014). *Capital in the Twenty-First Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Said, E.** (2000). Invention, Memory, and Place. *Critical Enquiry*, 26, 2: 175-192.



GUELRA

Cristina Mendanha

mendanha.cristina@gmail.com

i2ADS - Research Institute in Art, Design
and Society, Faculty of Fine Arts
University of Porto.

ABSTRACT

The GUELRA project aims to address the connection and artistic interaction in the transdisciplinary¹ (Larrosa, 2003) nature of dancing and writing, exploring the link between four main aspects: space, memory, body and writing. The written and spoken language used in GUELRA has led me to think about the concealed power to control.

Keywords:

Writing

Dance

Space

Temporality

Memory

¹ Interdisciplinary arises to explain that the project does not deal with translation, paraphrasing, reporting or explaining a process of working with the body, but rather an attempt to think writing and dancing bodies simultaneously. Thus, this explanatory note also serves as a tribute to Jorge Larrosa for his brilliant text "O Ensaio e a Escrita Acadêmica", published in the journal *Educação e Realidade*, Jul / dez 2003, 28 (2), p. 101-115.



Figure 1 Guelra 1st day photo by Filipe Lopes (2013) to ARTE TOTAL.

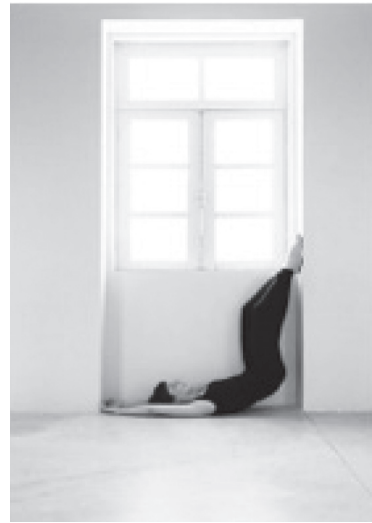


Figure 2 Guelra 3rd day photo by Filipe Lopes (2013) to ARTE TOTAL.

The possibility of reviewing research processes, in the creation, learning and teaching, in the dance area and within the academy, is one of the greatest challenges that I propose in this work. Considering this fundamental starting point for the operationalization of concepts and theoretical foundations, which I believe may be common to the different processes, researching in art I think is above all methods and their sharing, but also is a complex game because it requires us a constant mutation in ways of seeing and thinking.

GUELRA is a laboratory. A laboratory of ideas that can be tested. The laboratory is part of research in arts education devoted to reflection on the process that follows in the relationship between contemporary dance and the writing of the creators themselves. The project was added to the syllabus of ten dance students in Portugal as part of their training, focusing on the investigation of empirical knowledge, based on the subjectivity and diversity of the participants.

During this process, the main focus was investigating the intersection between architecture (public space), choreography, body and writing. The starting point of the project was the workshop-based and craftsmanship method developed by the sociologist Richard Sennett (2008). As a manner of incubating ideas, Maria Ines Villasmil guided the exploration of questions related to the urban space (Figure 3), having in view the use of the city map.



Figure 3 Guelra photo by Filipe Lopes (2013) to ARTE TOTAL.

OTHER PARTS OF THE BODY

Why are artists so interested in philosophy, literature, sociology and all of these areas that involve thinking and writing? If body parts conquer the erogenous status by printing dots received by an external stimulus, it is possible that other parts of the body, not experienced consciously by the sensations of the parts, are nevertheless merged into language? Françoise Dolto (1984) indicates verbalization as a symbolic transition that is committed in replacing an object: 'No, just, no suckle'. Words that allow the mouth and tongue taking over the value of desire" (Dolto, 1984, p.50).

Despite these words, they are spoken with no meaning for the receiver, which Dolto (1984) calls transitional phonemes. It serves perfectly well to the family record that verbalization advocates for the bridge function between the body (mother) - erogenous source - and another object (baby). Simultaneously, there is the first record of an interdicting object. It is a promise of separation from the body: a symptom of castration (Lacan, 1986).



There are books that argue for the existence of an implicit body language and the words which have the power to express what actually encourages the subject beyond its behavior. Then, will this implicit body language be a shortcut for what we do not know? It seems naive. But, this writtiness is trying to put together the verb and the body, joined together by rational control. It touches people. Even educated people! The power of the words makes me shake with rage because I do not know how can I verbalize what my body says in words. That control of symptoms has not yet been invented. Or has it?

The GUELRA Project

Guelra is laboratory of ideas where the relationship between choreographic work, co-creation in the artistic training of young dancers, and written thinking is tested (Figure 1, 2). The main objective of the project is to reflect on the relationship between the disciplinary nature of the arts in dance and writing, based on Souriau's assumption that the term "art is all arts" (Souriau, 1983, p.2), and that all of them - arts - correspond to each other. Having dance and writing their specific languages, as Souriau (1983) states, "Far from accepting a correspondence between all the arts because they are all translatable in poetry, universal artistic language, we must take each art in its own language and establish with patience and care the lexicon of translations" (p.7).

In this project I was interested in the moment of the meeting. The communication. The space that is created between anything, for a moment. A piece of white between my heart and my stomach which, as Camilo Castelo Branco has so well described, is a '(...) weird feeling of vacuum and detachment, which we experience, an inch and three lines above the stomach, when love or fright suddenly takes us by storm. (Branco, 1865, p. 73). Thus, the focus of attention was directed to the exploration of paradoxical means: the connection between space, memory, body and writing, starting from the map of a city and its subsequent transfer to a pre-intervention area -determined, with the aim of trying to organize a possible "new object that does not belong to anyone" (Barthes, 2004, p.102).

The laboratory is part of a research project, in art education, dedicated to the reflection on the process that results from the relationship between dance - which is produced today - and the writing of the creators themselves.

What could encourage the relationship between research and artwork? What moves this folding? What hides this performative return of contemporary art? It is not just talking about what interests the artists. Certainly. It is, I think, the need to think. A need for self-knowledge, valued by artists, which has necessarily demanded the knowledge of the others. To have interdisciplinarity works, it is not enough to take a "subject" (a theme) and to convene around two or three sciences. Interdisciplinarity consists in creating a new object that belongs to no one. The Text is, I believe, one of these objects. "(Barthes, 2004, p.102).

Text and its Matters

There is a bit of white between my heart and my stomach. This sentence was the starting point in the writing of this text. The project I have experienced and now put into words was guided by the choreographer Maria Ines Villasmil. During a week of experimentation, a group of dance students explored the link between four main aspects: space, memory, body and writing, having as a starting point the city map and its further transfer to a pre-determined artistic intervention area. During this process, the main focus was the investigation of the intersection between the architecture (public space), choreography, body and writing. Having as a starting point the workshop-based and craftsmanship method developed by the sociologist Richard Sennett (2008) as a manner of incubating ideas, Maria Ines Villasmil guided the exploration of questions related to the urban space, having in view the use of the city map.

The ten interpreters were asked to find spaces in the streets of the city that were somehow important to them. To explore them, to experiment them with the body and to write them down. Records of ideas, thoughts, actions should be written in the places chosen. The sharing has been installed. The writing too. The collective memory of the body, which has been invoked here, is an engaged writing, because who wrote it - the participants - took a stand on the problems. He emerged from an interior discomfort and reactive to a writing credible of his creations and with technology recognized by the knowledge economy.

The search for the limits barred by the production of texts changed the condition of the path essential to the creation of a single sense, from which the bodies that felt the spaces and created texts were witness. It became only what the senses were telling them, full of illusions and representations.



In other words, the body existed as a piece of white that contradicted the logical form of discourse and as a field of critical reflection that included the process of artistic making in polyphony. As Bakhtin (1929) wrote, "... a kind of bridge between me and others" (p.113). The memory of the participants allowed their fuzzy ancestors to invade with words untouchable spaces in such a way that it became possible to dance with words (as Zizek says, "fuck with words" (2006, p.189)).

During these thoughts my dog has spoken to me again.

you do these things just because you want to get out of that chair! but ... while you're finding a certain excitement in writing. you want to explore the secrets that your senses can never serve. there are limits in our world, you know? said my dog.

And I answered with more questions - Do you think it's really a limit? We can always differentiate outside and inside, no? I do not know.

He replied - my world is just what my senses tell me. ... and I say no more right now.

I could not answer him and, nonetheless, inside me a piece of white (between my heart and my stomach) a sentence was floating. "If a thing can be conceived as non-existing, its essence does not involve existence" (Spinoza 2010 [1632-1677], p.15).

The participants continued performing their writing and choreographical composition tasks.

A real research in action where the disorganization of the symbol, the context, the conscience and the body, as Gil (2001) and my dog point out, opened the possibility of thinking out a laboratory dance project, being exploited with the processes of movement relating to the creation of performance writing. The body herein being evoked is the dancing body that builds itself in the present, in the experience, that "dismembers the paradox, separates its elements and recombines them, superimposing, plays with them proliferating its meaning" (Gil, 2001, p. 237).

In this context of relationship, I have been developing some questions during the creative process: after all, what writing is this, that arises from a dancing body? How did the writing interfere in the creative process of this work?

Have the speech and writing acted as activation mechanisms of an intimidating reflexive thought for participants? How do we accomplish verbally the feeling that drives the coming to be, i.e. the idea prior to action.

The Spaces of Body

Writing and the Bit of White Between my Heart and my Stomach

The body memory herein evoked, is thought writtingency. Or is it pre-linguistic writtingency? An engaged type of writing, since the ones who wrote – both the participants and myself have observed – took part in the problems. An inner and reactive discomfort has emerged to writing and its concealed power to control. In here, in the body written, the thought as a reflexive praxis of movement (Schön 1983), has investigated the invisibility of a reality that has accompanied us to its limits: the city streets and what we loners cannot see when we look at them. The search for the limits has also changed the essential status of the path to the creation of a meaning, in which the witnessing body has become what our senses were telling us – full of illusions and representations.

Therefore, this body and this writing cannot be distinguished from the experience of reality, negativity (Adorno 1966) or difference (Deleuze 1986). In other words: the body|writing exists as a piece of white that counteracts the logical form of speech and as a field of critical reflection that encompasses the artistic production process in polyphony. As stated by Bakhtin (1929, p. 113), it is “[...] a sort of bridge thrown between myself and others.”

The Instinctive Grammar

In the creative act, from a relationship body | written, I shall be deemed or considered by a multiplicity of roads that open up and with styles that will be possible: aphorisms, fragments, essays (Adorno, 1958). Not intended to be imperiously exceeding nor subdued to hegemonic theory and academic knowledge. In the act of creation a body | written does not emerge over or with codes of linguistic written references, but from and with them (Deleuze,1991). And are we not exposed to the relativity of academic knowledge but supporting the multiplicity of meaning?



We enjoy the process of self from two points of view. One is the point of view of an observer who enjoys a dynamic object - dynamic object consisting of certain operations of our mind, certain traits of behavior and a certain history of our life. The other point of view of the self as 'knowledgeable', the process that gives a center to our experiences and ultimately allow us to reflect on those same experiences. (Damasio, 2010, p. 25).

In its movement the body relates to other approaches that differ from reality and intends to bond with the procedures of philosophy, literature, science and art, while it has an ethical and critical acceptance of the possibility to revise its opinions.

The output of texts was not a difficult task, although participants preferred to dance. Some made comments like "[...] it was easier to write because first we experience with the body" or because "[...] we think of questions before writing". Another reported that "[...] did not cost much because we already had training on writing". The workout settled many issues. Experience, in this sense, states that a written form from a set of internal relations with dance, which exists as power, assumes that the creator (dancer) learned the syntax and semantics of instinct, muscles and tendons, codes of body, the curiosities of movement and scripture. And so, there remains a piece of white between my heart and my stomach. I do not know how this place is called. I do not know how to explain to others. I do not know. But it exists. I saw it. All participants saw.

"In all cases, I believe that the anxiety of our era has to do fundamentally with space, much more than with time."

Michel Foucault (1967, p.2)

Acknowledgement

Part of this article was previously published in FBAUP /i2ADS|DEA, November 2013. Retrieved from HYPERLINK "[http://2eprae.nea.fba.up.pt/sites/2eprae.nea.fba.up.pt/files/CM THERE IS A BIT OF WITHpdf](http://2eprae.nea.fba.up.pt/sites/2eprae.nea.fba.up.pt/files/CM%20THERE%20IS%20A%20BIT%20OF%20WITH%20....pdf)"<http://2eprae.nea.fba.up.pt/sites/2eprae.nea.fba.up.pt/files/CM%20THERE%20IS%20A%20BIT%20OF%20WITH%20....pdf> and in *Diálogos com a Arte*, UM Braga/IPVC Viana 2014. Link to the publication, if any: HYPERLINK "<http://www.es.e.ipv.pt/>"<http://www.es.e.ipv.pt/> revistadiálogoscomaarte.



Adorno, T. L. (2003[1958]). O ensaio como forma [The essay as form]. In *Notas de Leitura I*, (J. de Almeida, Trans.) São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 15-45.

Bakhtin, M. M. (Volochinov) (2006 [1929]). *Marxismo e filosofia da linguagem* [Marxism and the philosophy of language] (M. Lahud and Y. FrateschiVieira, Trans.). São Paulo:12 ed. Hucitec.

Barthes, R. (2004). Jovens pesquisadores. In *O rumor da língua*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.

Branco, C.C. (2016). A queda de um anjo, edições expresso, produzido por alêtheia editores.

Damásio, A. (2010). *O livro da consciência- a construção do cérebro consciente* [The book of consciousness – the construction of the conscious brain] L. O. Santos, Trans.). Lisboa: Edição (Círculo de Leitores): 7577, (1ª Ed. 2010), Temas e Debates.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1992 [1991]). *O que é a filosofia?* [What is philosophy?]. (M. Barahona and A. Guerreiro, Trans.). Lisboa: Editorial Presença, Biblioteca de Textos Universitários.

Dolto, F. (1984). *L'image inconsciente du corps* [The unconscious body image]. Paris: Editions du Seuil.

Foucault, M. (1967). De Outros Espaços- Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. (publicado igualmente em *Architecture, Movement, Continuité*, 5, de 1984) Traduzido por Pedro Moura publicação original: 1998 (index3) versão revista: Disponível em http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html.

Gil, J. (2001). *Movimento total – O Corpo e a Dança* [Total movement – the body and dance]. (M. S. Pereira, Trans.). Lisboa: Relógio D'Água.

Lacan, J. (1986). *The Seminars of Jacques Lacan*. Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil, 1986. (1962-1963-Le séminaire, Livre X: L'angoisse, (para. 4) Retrieved from <http://lacan.com/seminars2.htm>.

Larrosa, J. (2003) O Ensaio e a Escrita Académica. In revista *Educação e Realidade*, Jul/dez 2003, 28 (2), 101-115.

Schön, D. A. (1983). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books, Inc.

Sennett, R. (2009). *The Craftsman*. London: Penguin Books.

Souriau, É. (1983 [1969]). *A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada* [A correspondence of the arts: Elements of comparative aesthetics]. (M. C. Queiroz and M. H. R. da Cunha, Trans.). São Paulo: Cultrix / EDUSP.

Spinoza, B. D. (2007 [1632-1677]). *Ética/Spinoza* [Ethics/Spinoza]. (T. Tadeu, Trans.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, Título original: *Ethica* Edição bilíngue: latim /português. <http://pt.scribd.com/doc/60291513/Spinoza-Ethica>.

Žižek, S. (2006). *Parallax View*. Cambridge, London: The MIT Press. (alk. Paper) Retrieved from <http://www.control-z.com/storage/ZizekThe%20Parallax%20View.pdf>.



CRITICAL MODERNISM

**Architecture for Democracy
in the 21 st Century**

Filipe Oliveira
fxo.arq@gmail.com

FAUL- CIAUD

ABSTRACT

The presented investigation addresses theory put into practice taking into account Charles Jencks manifest for the 21st century: *Critical Modernism – Where is Post-Modernism going?* (2007). A critical reflection about the zeitgeist and architectural role was needed in order to understand its importance as a useful art linked to democracy and progress. Therefore, the question imposed was: what is architecture of the people, by the people, for the people in a post-crisis situation? By understanding architecture as a creative syntheses of our times, in a globalized world, it was required a chronology of critical aspects of our modern world understood as a reading machine. The presented projects have in common the prevalence of content over image, using collective memory with a view to achieve emotional content while making a subtle critique to actuality in an open system allowing multiple interpretations, and therefore raising consciousness. Architecture is understood as poetry of life for a plural and democratic society in a humanistic logic which attempts to do more with less. Therefore, it is concluded that it's still possible to evolve by using the best ideas from all periods and having the same structural DNA of all predecessors, namely architecture as a pattern language (Christopher Alexander, 1977). Content over image is essential in order to achieve symbolic expression, which is why Classical architecture has been numerous times revisited by an ideology that proclaimed in its time progress. Modernism is the new Classical, a range of structural possibilities allowed by modern materials.

Keywords:

Critical
Modernism
Democracy
Charlie
Wall

Critical Modernism

“Chaos is order yet undeciphered”¹

Rodrigues (2002) critically indicates that the acceleration and speed of the twentieth century caused the imbalance of the spatial-temporal order where everything gets old rapidly. Notes a decrease of ideology in architecture due to apparent economic prosperity (1990-2000). Accordingly to Pikkety (2013) this period only has comparison in terms of patrimonial prosperity to the Belle Époque (1871-1914). It´s on a context of economic progress, globalization and world domination of capitalist ideology, which we found the dilution of architectural social goal, surpassed by an evaluation mainly on its image, rather than on its content, which Mumford in 1952 wisely alerted.

In 2011, J. Montaner and Muxi called attention to the lack of critical position of architects facing the neoliberal market, which explores the competition for work. Both authors critically concluded that current architecture has two possible paths: Star System as missionaries of economic and political power; or the path that leads to true social principles inherent to the profession, where criticism becomes essential to vitality and architectural renovation.

In 2007 Jencks argued about the zeitgeist acknowledging that we are living in a global village due to the implosion of space-time condition where everything is immediate, with consequences in terms of culture, producing non intentional eclecticism and heterogeneity. Pluralism is understood as a by-product of globalization, capitalism and communication, since the current societies tend to move from a traditional paradigm to a more hybrid and multicultural one. The current period is portrayed as a post-Fordist world, economically characterized by targeted production prone to rapid changes in terms of products production, clearly dependent on market volatility and capital flows. At the cultural level societies tend to a greater hybridization creating a subculture mosaic due to information revolution, especially from the Internet.

¹ Saramago, J. (2002) *O Homem Duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, p. Contracapa.

Politically nations tend to become dependent on strategic decisions taken out in a peripheral context, as we can see in the case of the European Union. Therefore, there is a double identification of people in their relationship with the world, with a national and global consciousness, tending to greater pluralism.

Jencks (2007) manifest comes out in a period of economic crisis (Subprime Crisis) that lead to social and political crisis with worldwide echoes. The presented chronology of economic crisis, wars and border barriers works as a time reading machine of the last 30 years (fig 1, next page). Therefore, the zeitgeist that Jencks portraits reflect a democratic crisis with progressive loss of hope in politicians, increasingly privatized and cynical. Jencks´ s critical modernism proclaims the commitment to pluralism and democratic process that are at the foundations of the modern movement and post modernism.

Criticism of architectural predecessors is considered an invariant of history, a way of renewal and progress, with awareness of being the periods of crisis, those responsible for institutional change - the return of order from chaos.

The idealistic conception of history that begins in the enlightenment period, analyzes the evolution of the world based on the development of ideas. Ideas become reality through man´ s intrinsic necessity for evolution. Hegel argues that the critical periods in history are catalyzers for new ideas willing to change a current reality. In this perspective, the wars serve as major driving forces for society.

The need to be creative in order to be critical should work as a response for people alienation due to information overload, enabling them of true critique, despite being generally disappointed, and therefore, incapable of building constructive syntheses. Jencks´ s critical modernism extols a higher extent from architectural expertise with a global vision that also includes politics, especially in countries that are recent democracies, which Hannah Arendt so well outlined in "On Revolution"(1963).





Figure 1 Crisis Chronology 1980 – 2015 (Oliveira, F.X. 2016).

Jencks' critical modernism is based on an implicit tradition taken from modernism and postmodernism: the social and progressive character of architecture. The author considers urgent to a new architectural paradigm, a new iconography that celebrates the achievements of our time, with narrative and image, being able to captivate the audience. Alerts to the urgency of creativity, romance, chaos, challenge and overcome into a critical duality between modernism and critique. While criticism evokes skepticism in change, modernism represents the overcome, linked to progress.

It is through culture and acknowledgment of history that we become aware that time is cyclical in art in its relationship with new movements requiring critical thinking, to allow the analysis and evaluation of the past in order to achieve progress. Cyclical history with roots in mythology and origins in classical antiquity is based on a conception of history that analyzes extremes.

The concept of stylistic period applied to art history consciously takes shape with Joham Winckelman Joachim (1717-1768). It continuous with the biological structural model of Vasari (1511-1574) applied to style, also associated with natural growth. He found that each style is developed according to three stages: birth, maturity and decline (Payne, 2001). This cyclical conception of history was taken into the philosophical field by Nietzsche in the nineteenth century when he referred the principle of "Eternal Return". Alois Riegl developed formal theory, the critical model used in the twentieth century in order to distinct between styles. The ethics of Riegl's formal theory removes the subjectivity in the analysis of modern art, considered a byproduct of artistic subjectivity. Riegl accepted the artistic notion of subjectivity in the reinterpretation of the zeitgeist as a constant variable. Therefore, artwork is evaluated by its artistic capacity for producing stylistic trends (Payne, 1994).

Critical modernism integrates the complex science tradition due to the very own nature of architecture that relies on political, economic, social, cultural, technical and artistic contexts. Architecture must celebrate its time through relationships and interrelationships between any phenomenon and its context. The complex thinking implies the knowledge of the parties in order to obtain a correct vision of the whole. Jencks' critical modernism relies on design thinking and must have an unshakeable belief in the future, although skeptical. The author considers a challenge for designers to be poetic without being banal.



Critical Modernism as a conscious movement should seek an eminent dialectic, with a trend towards greater awareness. Architects should present themselves as people of their time, linked to the society which they belong to, and be detainers of a sophisticated criticism which represents the conscious of themselves in a world of multiple modernism. The author therefore concludes that by becoming a conscious movement should be based on abstract principles and never in a unique style. Jenks' s observation leads him to consider five clear intention of generic order: External Issues; Relevant Iconography; Multivalence; Usage Change; and Honoring by Critique.

"External Issues", is related to complexity theory, taking into account a critical perspective of architecture towards its Zeitgeist. Foreign affairs are essential in order to have a bigger picture of our time, going far beyond of architect' s provenance area. "Relevant iconography" relates to the fact that the external aspects of architectural practice aim to fight for human condition, exploring the questioning, and the content of architecture as a useful art. "Multivalence" relates to the increasing awareness of different narratives which can be taken into account by using post modernism double cross code, forcing to question the content. Being critical to Jencks, means to achieve a level of complexity between order and chaos, a symbolical reading of our times. "Usage Change" is linked to cumulative knowledge of architecture, making the new in an already known way that shows originality in interpretation, with the intention of a dialogue that seeks the mainstream. For this to succeed, it is inevitable to "Honour by critique" as a creative force triggering a hyperconsciousness of the process of making architecture through counterculture.

Based on the theory of Charles Jencks two competition projects are presented as examples of a critical reflection and theory put into practice: "Je Suis Charlie - Modern Times Square" (2015); and, "The Wall- Ich Bien ein Berliner" (2015). While the first represents the right to work and leisure as a social achievement in the Industrial age; the second represents, the Berlin Wall (1961-1990) as a tribute for no more walls dividing people in a global world. By being architecture a continuous tribute to our ancestors, both projects have influence in all architectural history, but particularly in "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture" (Koolhaas et al, 1972), as a critique to present days and the importance of content over image.

"Once, a city was divided in two parts. One became the Good half, the other part the Bad Half. The inhabitants of the Bad half began to flock to the good part of the divided city, rapidly swelling into an urban exodus" (Koolhaas, 1972).

JE SUIS CHARLIE

Modern Times Square

**“Sometimes we think too much and feel too little”
(Charlie Chaplin, 1940)**

Man is a symbolic animal that express himself through language (Ernst Cassirer, 1944). The Preston Bus Station competition (Fig.2) for a youth center was an opportunity to create a new plaza that would honour the public realm of Lancashire. One of the oldest traditions in architecture is the honoring of the dead using collective memory: toponymy. The concept of the presented proposal results of a critical reflection on the absence of a theme to the existing site.

It was proposed a new volume instead of creating a non-building, in a positive attitude, with the same height defining the public space by architectural dialogue. By creating public and symbolical scenery the iconic impact of Preston Bus Station is enlighten and preserved as part of a bigger all.

Charlot, the iconic tramp reflects the poet in the machine age. He is a symbol of humanity, hope and British culture worldwide. This “relevant iconography” is achieved using bricks, in a new way (pixels) achieving the poetic of space in a Pop attitude (Reyner Banham). By being faithful to the social progress that was the spirit of Brutalist architecture, the project reflects the lessons learned from modernism (rational) and post-modernism (symbolic). The “usage change” transforms the youth center into a memorial that arises from the synthase of British cinema, photography, and painting in a holistic manner. The social encounter of body and soul gives the site it´s toponymy: “Modern Times Square”.

The formal concept explores the analogy to a vintage photo camera. The brick cube represents the body dividing architectural function in a hierarchical manner (public-restrict) through height. The folder is represented by the vertical precast blades that hide a metrical solution with similar rhythmic structure to Preston Bus Station. The last frame, facing north, uses brick, as a decorative motive. The truth to materials, standardization, rationality and economy which is a paradigm of modern architecture is “honoured through critique”.



The public space stands on a podium. The fountain represents the third industrial revolution: technology. The origami bird represents the divine and freedom. The wheels of the machine are places for activities and relax. The architectural promenade (Le Corbusier) is achieved through the sinuous route. The chess garden works as stairs and takes advantage of monumental scale.

“Multivalence” is achieved through symbolic architecture that represents the right to work and leisure as a social achievement in the Industrial age, sign of civilizational progress for the 21st century. The symbolic elements of the machine work as a double cross code: the gear-wheel, command buttons, and information technology, work as subtle critique to apathy linked to human leisure. “External Issues” arise from the awareness of freedom of speech and critique, and what symbolizes in the present: “Je Suis Charlie”(2015). It honours architectural social role through a subtle criticality that has universal meaning, while trying to do more with less.

THE WALL - Ich Bin Einn Berliner Berlim Museum for the 20TH Century

The project for “The Museum of the 20th century and its urban integration” (Fig.3) results from a critical reflection on the “spirit of place” (Genius Loci), the spirit of time, program, spatial structure and the urban context in which operates: the Berlin Kulturforum. The Berlin Kulturforum planned by Hans Sharoun as a cultural center in the 60´ s emerges as a response to the Berlin Wall (1961-1989). It is a political symbol of growth, vitality and individual freedom of West Berlin. The analogy to the Berlin Wall, an iconic element of 20th century world history, respects the desired functionality for the new art museum, spatially delimited, and therefore with a more closed façade. The Berlin Wall is reinterpreted on the façade through brick, drawing the wall and the “anti-wall”- John F. Kennedy. The speech in West Berlin (Schöneberg Rathaus) by John F. Kennedy (1963) symbolizes freedom and hope in the future, which can be honored as a constituent of collective memory. The monumental drawing of JFK, in a Pop Style, works as a statue, a mural, a memorial, the Genius Loci of architecture, symbol of a collective catharsis (Cold War) with epicenter in Berlin – “Ich Bin ein Berliner!”.

“Usage change” is achieved by transforming the new museum into an iconic emotional memorial to freedom, knowledge and hope in the future by learning with past errors, aiming to fight for human condition.

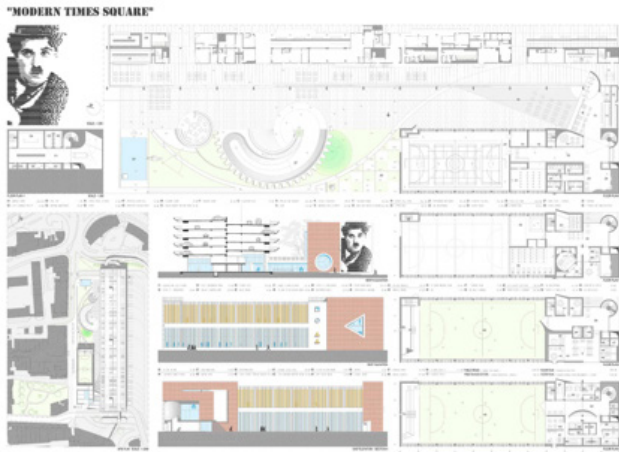


Figure 2 Preston Bus Station RIBA Competition: Je suis Charlie | Modern Times Square (Oliveira, F.X. 2015).



"External Issues" are reached by working as a complex reading machine of our times through icon theology, a tribute for no more walls dividing people in a global world. The wall as a monumental mirrored face works as an ideogram while blinking the eye as a sign of social conscious. This "relevant iconography" searches for poetics as a symbolical expression linked to content over image in a Yin and Yang architectural dialogue. Therefore, while the Neue National Galerie (1963) is Tectonic in terms of its spatial structure, the proposed expansion to the museum is Stereotomic. While the first works as a Greek temple in terms of its urban concept the proposed expansion is a Stoa. One has a podium as archetype, the wall responds with a water mirror forcing the poetic analogy to the border.

Finally, in terms of architectural atmosphere while Mies museum is open and light, the "wall" searches for shadows and closure in an allegory to Plato's Cave. "Multivalence" extends collective consciousness, using the double cross-code, forcing to question the content, adding anxiety in human consciousness, causing restlessness, especially from metaphors.

The double cross-code uses the wall as a conceptual determinant (stereotomic) to which it is added a mural, seen as a symbolical ornament. As Frank Lloyd Wright once said: "Less is only more where more is no Good". It "honors by critique" by working as a symbolical time machine, using collective memory in order to achieve emotional content. It honors architectural history by having the same DNA of its predecessors: "Structure as Architecture"; "Nature of Materials"; "Rationality"; "Linguistics"; "Social Tradition", and "Narrative".

Goethe defined Architecture as "Petrified music". Architecture in this case should be a petrified speech of freedom and hope in the future. In that sense it was much more than "Another brick in the Wall". It was the only "Berlin Wall" (430 entries) in "Phase one" Design Competition (2015).

CONCLUSIONS

Jean Anouilh once said that "the object of art it is to give life a shape" (The Rehearsal, 1963). The competition projects have in common the prevalence of content over image to better express their meaning, result of a critical reflection about the site, program, and the zeitgeist. The iconic value is expressed through metaphors that intend to honor collective memory in the search for the mainstream, defining the zeitgeist. The objective was to inspire people through culture, a product of their own social achievements. Architecture in these competitions projects is understood as poetry of life for a

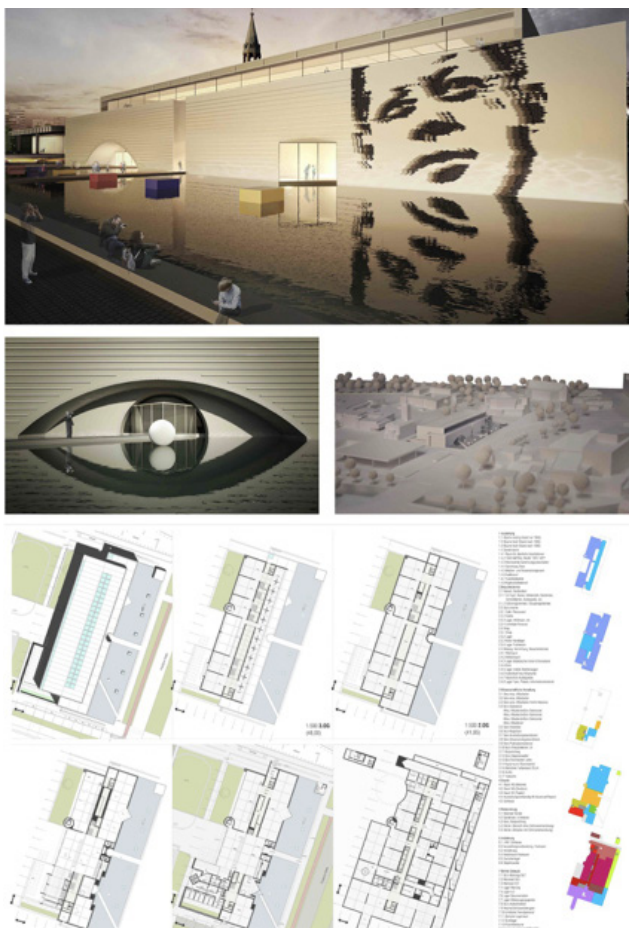


Figure 3 Berlin International Competition: The Wall | Ich Bin ein Berliner (Oliveira, F.X.; Lopes,P; Meirinhos, M., 2015).



plural and democratic society in a humanistic logic which attempts to do more with less. There is a common focus on the critical dialogue between pre-existing buildings, defining symbolical public spaces with emotional scenography and universal meaning. In ancient Greece Agora was the public space of citizenship where people discussed culture and politics. The opportunity for designing a building is also an opportunity for defining a public space, where we can honour our biggest cultural figures expressing collectivism and expanding consciousness through subtle but meaningful content. Architecture for democracy is also the right to express politics self-determination which aims to fight for human condition and civil rights, representing social progress while acting as a Trojan horse.

“Ornament and Crime” (1913) by Adolf Loos was the result of a counter reaction to romanticism in architecture, more specifically to the Arts and Crafts movement, towards a more mechanical and therefore, modern world. The return of ornament linked to materials true expression uses the plain walls as canvas, giving a double function to the buildings, where rationality and poetics collide becoming a language, understood by the public.

Therefore, it is concluded that it’s still possible to evolve by using the best ideas from all periods and having the same structural DNA of all predecessors, namely architecture as a pattern language (Christopher Alexander, 1977). Extracting the best ideas from all periods, through critique, becomes the starting point of critical modernism, the modernism of the 21st Century. The historical conscious that in a total of 2500 years of architectural history, 96% belong to stone/ brick and timber, allows us to conclude that the time scale of materials is distinct from architectural own time scale, represented by numerous artistic and stylistic movements within those materiality’s. Architecture changed and evolved in terms of space, technique, thinking and communication within materials possibilities and economic constraints. Exploring the limits of each material in terms of height, spam, slenderness, expression and economy is part of the conditions of each time builder.

Content over image is essential in order to achieve symbolic expression, which is why classical architecture has been numerous times revisited by an ideology that proclaimed in its time progress (Renaissance; Neoclassical; Italian Rationalism; Fascist; and Postmodernism). Modernism is the New Classical for its rationality and ideology possible by modern materials. While architecture is the soul construction is the body. Body and soul are inseparables. Content over image is what allows us a conscious critical awareness. Ultimately, ideas are always stronger than walls because they last longer.

Alexander, C. (et all) (1977). *A Pattern Language – Towns. Buildings. Construction*. New York: Oxford University Press.

Arendt, H. (1963). *On Revolution, 1977*. London: Penguin Books Publishing.

Cassirer, E. (1944). *Ensaio sobre o Homem*. 1ª ed., Carlos Branco (trans.), 1960. Lisbon: Guimarães Editores.

Jencks, C. (1973). *Modern Movements in Architecture*. José Marcos Lima (trans.), 2006, Lisbon: Edições 70.

Jencks, C. (2007). *Critical Modernism: Where is post-modernism going?* Willey Academy, Great Britain.

Kennedy, J. (1963). Ich bin ein Berliner. Berlin [podcast] 26th June 1963. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=NaZ3onbUrew> [Accessed 10 th March, 2016].

Koolhaas, R.; Vreindorp, M. Zenghelis, Z. Zenghelis, E. (1972). Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. Available from: <http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-ofarchitecture/> [accessed 11.04.2017].

Montaner, Josep Maria; Muxi, Zaida. (2011). *Arquitectura y politica, Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Payne, A. A. (1994). Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 53, No. 3, [online] http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1465373.files/09%20SEP%2014/AlinaPayne_RudolfWittkowerAndArchitecturalPrinciples.pdf, [accessed 5.09.2016], pp. 322-342.

Payne, A. (2001). Vasari, architecture, and the origins of Historicizing art, RES 40 Autumn 2001 Anthropology and aesthetics [online] <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic881335.files/articles/Vasari%20Arch%20and%20the%20origins%20of%20historicizing%20art%202.pdf>, [accessed 5.09.2016], pp.5176.

Piketty, T. (2013). O Capital no século XXI. Sarah Adamopoulos (trans.), 2014. Lisbon: Círculo de Leitores.

Rodrigues, M. J. (2002). *O que é Arquitectura*. Lisbon: Quimera Editores.

Roncin, J. (2015). *Je Suis Charlie*. Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/Je_suis_Charlie [Accessed 10 th March, 2016].



HYBRIDISATION IN SITE-SPECIFIC ART

Seda Özen Tanyildizi
seda.ozen@ieu.edu.tr

Full-time Lecturer, Department of Visual
Communication Design, Faculty of Fine
Arts and Design, Izmir University of
Economics, Turkey.

ABSTRACT

Today, it is not easy to comprehend site-specific art only by considering the parameters of art. Artists use the data of design and architecture and occasionally produce projects with professionals from these fields. Therefore, these works can only be assessed by data of an interdisciplinary structure. Works of art, sometimes on a large scale, are being produced which radically change the role and function of the site where it is realised as a result of such an interchange, nourished from many different fields such as architecture, cinema, design and theatre. Although artists proceed in a more personal and liberal field in terms of concept and function compared to these professions, they share some common strategies with them within these collaborative projects. As a result of this interchange, a similar situation is also valid for designers, architects and engineers. They add intellectual, conceptual and aesthetic values of artistic production to their own production processes. Thus, striking hybrid works are produced benefiting mostly from the integration of art, architecture and design.

The aim of this study is to analyse the position of new site-specific alternatives that visit the boundaries of art, design architecture and to review these examples through the recent popular issue of hybridisation. This study reflects the data of a research project carried out in Germany between October 2015 and January 2016. The data has been collected via questionnaires and interviews mainly with artists who live and work in Berlin. Most of the examples have been formed in light of the data obtained through face-to-face meetings and dialogues.

Therefore, one of the most important features of this study is that it is based on the experiences and opinions of primary sources.

Keywords:

Site-specific Art
Hybrid
Design
Architecture
Space

HYBRIDISATION IN SITE-SPECIFIC ART

In his book, "The Art-Architecture Complex", Hal Foster (2011: 145) discusses the process in which Richard Serra (b.1939) and the artists of his period (60s and 70s) moved away from sculpture and turned towards site-specific works. The artists released sculpture from its pedestal, started to build works with ready-made objects and constructions, and produced only site-specific works. From this point of view, it is possible to state that it has been difficult to identify the context in which the work of art moves away from traditional approaches such as sculpture and painting and begins to incorporate new strategies. This challenging situation has created a need to offer new categories, classifications, titles or definitions regarding art and site relationships. The artist, Robert Irwin (1985: 217-218), categorises this relationship under the titles of 'Site-dominant', 'Site-adjusted', 'Site-specific', and 'Site conditioned/determined', which the art historian, Nick Kaye (2000: 1) reviews in 'semiology context'. Another artist, Florentijn Hofman (b.1977) defines it within the framework of 'locational relations' (2005: 9).

There are many instances that attempt to define and classify the relationship between art and site. The art and architecture themed conference, "Retracing Expanded Field", which took place at Princeton University in 2007, is one of the most significant recent events probing the relationship between art and site. This conference emphasises that the number of examples attempting to define this field is quite narrow in scope despite the increase in the number of art and architecture themed publications and exhibitions (Papapetros and Rose, 2014: xiii – xiv; also see Wallace and Wendl, 2013: 14 -15).

Today, hybridisation in the fields of art, architecture and design has carried site-specific art onto a new platform. The new generation of artists employing various mediums together and producing hybrid works introduces multifaceted outcomes regarding art and life relationships. Their works, which provide opportunities for the audience's active interaction in public spaces, with the exception of galleries and museums, offer new insights into the concept of 'site'. Many sites such as libraries, sport complexes, airports, opera buildings, banks and restaurants have now become the working areas of artists (Ellegood, 2014: 7).

In short, site-specific art has evolved conceptually, formally and institutionally from the 1950s until its current form today (regarding the work of Yves Klein: *Le Vide / The Void*, Iris Clert Gallery, Paris-France, 1958).

Considering the results obtained from this research, it might be correct to state that these artists do not choose to place their works in strict, precise and fixed contexts in such a situation where the relation between site and art is expanded. For instance, Anna Borgman (b.1975) and Candy Lenk (b.1974), who reflect the synthesis of different disciplines such as architecture and sculpture in their artistic approach as a result of the educational background, place their works on two different contextual levels: historical and formal. In fact, even in gallery or museum spaces, they analyse the architectural structure using these levels and produce works which employ far from traditional exhibition methods and do not parallel the active functional structure of site. Using historical data, the installation entitled *Rekonstruktion* uses the architectural façade instead of the gallery's interior (Figure1).

Although many works of Borgman and Lenk have the characteristic of site-specific art, the idea that changing location produces a change in meaning is also discussed within their projects.

Christian Hasucha (b.1955) is an artist who produces fictive spaces in his works and uses the title of 'Public Intervention' to describe his artistic approach. Within this general definition, the artist groups his works under the titles of 'incidents', 'implants', 'attributives' and 'offerings' in order to be able to categorise various situations. It thus becomes clear in which context we can read the artwork. The works of Eberhad Bosslet (b.1953), who has produced site-specific and interventional works since the 1980s, are related in different ways to the terms construction and housing/dwelling, external and internal, private and public, urban and rural spaces (Figure 2).

Franka Hörnschemeyer (b.1958), who is known for her installations consisting of industrial materials and her drawings with the aesthetic of architectural plans, explains the existential situation of her works by simply connecting them to the "information of the space". In her case, the artist obtains certain information from a particular space, and this data cannot be separated from the whole process of the artwork.





Figure 1 Anna Borgman / Candy Lenk, *Rekonstruktion*, Galerie Aquabit, Berlin, 2015, Photo: ©Borgman Lenk.

With some very striking examples, we are also faced with the situation in which traditional art forms (painting, sculpture etc.) are put into a new context through spatial relationships. One of these examples is the mobile sculpture designed by Anne Peschken (b.1966) and Marek Pisarsky (b.1956) for the 2005 Sculpture Biennial Münsterland. In this example, by taking the subject of 'latent history' into account, the artists offer a new tool to read the history of the location. Instead of installing a stable sculpture, which refers to the logic of a traditional monument carrying historical data, the artists proposed a mobile sculpture containing historical messages inserted by the users. Having travelled around the region for five years, this work can be reviewed in historical and social terms thanks to the variable data it carries, as well as its physical topographical and architectural contexts.

All these examples indicate that artists now attempt to create a communicational approach with practices aiming to reinterpret and revive the site or develop a new identity for it in line with different goals and objectives. Discovering the contextual structure within this variety of works can be related to the hybrid position of current art.

By looking at the examples mentioned above, we can claim that the reason for variable definitions regarding art and site is that artists move in an open, contextual direction with no limits. Considering the example of Borgman and Lenk again, we can state that the works exemplify this approach since they are placed in the conjunction of art, design and architecture, and benefit from engineering knowledge. However, what separates these works from other fields and labels them as 'art' is an important point.



Figure 2 Eberhard Bosslet, Reformation VII, Gran Canaria, Autovía GC-2 28° 7'48.33" N; 15° 28' 31.55" W, 2009 Photo: ©Eberhard Bosslet.

Borgman and Lenk point out that 'artistic design' focuses on formal characteristics and function, whereas 'art', by defining situations and problems, positions the viewer in a situation where they can find their own answers.

Hirsch Rot by Maria Linares (b.1970), whose works are usually based on socio-political concepts, is designed for a sports centre within the Kunst am Bau Programme, and borrows from interior architecture and visual communication. This work, the theme of which is shaped by the concepts of prejudice and discrimination, is a textual expression of sportsmen's opinions. Linares prepared and carried out the interview process with an ethnologist (Figure 3).

A similar collaboration can be observed in Svea Duwe's (b.1972) work, LIEBE. WAHR. JETZT., in which she brings the fields of visual arts, theatre and film together in one arena. In her work, which can be categorised as performance, the artist creates a new 'virtual action space' within a real-time/site theatrical show projecting the actions of two actors on the stage onto a screen.

The perceptual situations which the artist creates by tampering with the camera angle constitute a challenge for the actors, and the viewers experience another challenging process when they are confronted with two different artistic approaches (theatrical action and video generation) simultaneously.



As is also understood from these works, even though the examples on which this study is based are placed under the title of art, the reasons leading to the current positions under discussion also impact greatly on the other disciplines mentioned above.

Ethan Iffeld (2014: 7-8) asserts that the artist retrospectives exhibited in art institutions such as MoMA, Tate Modern or the Centre Pompidou reflect a global network, and the cross-disciplinary discourse has become increasingly widespread. Iffeld (2014: 11) also points out that another reason for this situation is that art schools constantly offer new interdisciplinary programmes and specialties and support PhDs in practice-based art research. Moreover, he underlines the fact that the boundaries of both literary roles (art critics, historians and bloggers) and fields of architecture, art and design (considering the works by the artists such as Anish Kapoor, Antony Gormley, Usman Haque, Do Ho Suh, and Ai Weiwei) have become blurred.

Germany, especially Berlin, is one of the locations with the highest number of artists working in this field (Ernst, 2012: 10-12). One of the most important reasons for this situation is the existence of funds allocated by the government for this kind of artwork. Programmes such as the Public Art Programme (Kunst im Stadtraum) and Percent-for-Art (Kunst am Bau) subsidise artists to produce spatial works in both public and alternative spaces.

Figure 3 Maria Linares, Hirsch Rot, Selected piece by the competition (Kunst am Bau) for the sports centre "Julius Hirsch", 2014 Photo: ©Birgit Piramovsky.



My aim to correlate the results obtained from these artists who live and produce in a particular region and are also internationally active has been beneficial for discovering common strategies shared locally and globally by artists, and the positive and negative experiences they have gained regarding artistic practice.

Consequently, from this point, it can be said that today, 'site' has become not only a space built for artists, but also a subject discussed within urban, social and political concepts. Artists have embarked on a quest for a connection between architecture or urban space and production practices.

In this sense, the works placed in public spaces should be considered within a communicational context. The placements in these spaces need a broader and more complex comprehension than in gallery or museum spaces. The main reason for this is that the customary rules of institutional buildings cannot be applied to public spaces. The 'traditional' way of experiencing artworks cannot be employed in alternative spaces which all have different functions and historical processes. Artistic experience in such spaces acquires new qualities through different spatial and temporal relationships. In short, the practices mentioned in the examples here meet on a common ground: all works visit the boundaries of art, design architecture, theatre etc. Thus, the interaction between art and all of these disciplines combines functionality with aesthetics.



SOURCE OF FIGURES

[1] Anna Borgman / Candy Lenk, Rekonstruktion, Galerie Aquabit, Berlin, 2015. Photo: ©Borgman Lenk.

[2] Eberhard Bosslet, Reformation VII, Gran Canaria, Autovía GC-2. 28° 7'48.33"
N; 15° 28'
31.55" W, 2009
Photo: ©Eberhard Bosslet.

[3] Maria Linares, Hirsch Rot, Selected piece by the competition (Kunst am Bau) for the sports centre "Julius Hirsch", 2014.
Photo: ©Birgit Piramovsky.

Ellegood, A. (2014). 'Motley Efforts: Sculpture's Ever-Expanding Field' in Vitamin 3-D New Perspectives in Sculpture and Installation. London: Phaidon Press.

Ernst R. W. (2012). Introduction: Art in Public Space in Europe. In Rainer W. Ernst and Anke Müffelmann (eds), *Thinking the City Acting the City*. Germany: Muthesius Academy of Fine Arts and Design.

Foster, H. (2011). *Art and Architecture Complex*. New York: Verso.

Hofman, F. (2015). Preface. In Jenny Moussa Spring (ed), *Unexpected Art: Serendipitous Installations, Site-Specific Works, and Surprising Interventions*, San Francisco: Cronicle Books.

Ilfeld, E. J. (2012). *Beyond Contemporary Art*. London: Vivays Publishing.

Irwin, Robert. (1985). *Notes Toward a Conditional Art*, USA: Lapis Pr.

Kaye, N. (2000). *Site Specific Art. Performance. Place and Documentation*. Routledge, London.

Papapetros, S. and Rose, J. (eds) (2014). Introduction. In *Retracing The Expanded Field: Encounters between Art and Arcitecture*, Cambridge MA: MIT Press.

Wallace, I. L. and Wendl, N. (eds) (2013). Introduction. In *Contemporary Art About Architecture: a strange utility*. England.: Ashgate Publishing Limited.



DIGITAL DOMES THAT BECOME URBAN SYMBIONTS

Fernando García Amen

efe@fadu.edu.uy

Universidad de la República

Federico Lagomarsino

lagomarsino.federico@gmail.com

Universidad de la República

Rodrigo Martín Iglesias

rodrigo.martin.iglesias@gmail.com

Universidad de Buenos Aires

Santiago Miret

smiret@gmail.com

Universidad de Buenos Aires

Alejandro Schieda

aschieda@nn-ar.com

Universidad de Palermo

ABSTRACT

Montevideo has a new visitor. In the heritage building of the German architect Karl Trambauer, located in the Old City, a new presence was installed filling the vacuum left by its former collapsed dome, seeking to restore a message, adding a new vision and recovering the lost dialogue between the architecture, the city and its inhabitants. This research summarizes and explains the experience of the workshop Adaptation 2015, held on September 2015 at the Universidad de la República, Uruguay. Exposing the theoretical framework, design strategies, morphogenetic development, digital manufacturing experimentations, conclusions and open questions from the experience made. We will go through this temporary intervention on Trambauer's building, being a rare but symbiotic object, with parametric genes, digital and handcrafted manufacture, and also looking for the impact of theory and academic practices in the city.

Keywords:

Urban intervention
Cities
Heritage
Parametric design
Digital fabrication

During the 1990s some architects (at the time considered "outsiders") started a research path involving digital tools to arise the nascent paradigm of non-linear processes of the emergent General System Theory developed in the 1930s. Today the availability of open source programming, modelling and manufacturing software makes it possible to shorten the gap with those early produced systems.

Nevertheless, these processes often lack disciplinary foundations involving architecture as a vector of a systematic event. In this way, the artifacts, installations and buildings produced share a lack of questioning of the status quo, becoming barely propositive and unable to reach innovative instances of the process. The image plays a fundamental role in these processes (that we could call "procedural technicisms") while the technique is overrun by images leaning towards mimetic approaches to standard and classic beauty parameters such as harmony, proportion and symmetry.

The current generation of parametric-generative software allows us to access complex generation systems with relative ease, reinforcing this condition of image above thesis. The gap between the original theory of systems and the new visualization methods of complex systems through specialized software should be filled with the problematization of these systems in relation to (in our case) the architectural discipline, in order to escape from the trivial production of images typical of the marketing and advertisement worlds and move towards the production of knowledge in association with a shift in the current status quo of Architecture.

Following this line, a group of researchers, architects and designers from the Universidad de la República (Uruguay), the Universidad de Buenos Aires and the Universidad de Palermo (Argentina) have developed a research project that aims to reproduce a series of parasitic generative techniques that will be tested in the digital production of a specific tectonic artifact. In the heritage building of the German architect Karl Trambauer, located in the Old City of Montevideo, a new presence was installed filling the vacuum left by its former collapsed dome, seeking to restore a message, adding a new vision and recovering the lost dialogue between the architecture, the city and its inhabitants. We will go through this temporary intervention on Trambauer's building, being a rare but symbiotic object, with parametric genes, digital and handcrafted manufacture, and also looking for the impact of theory and academic practices in the city. This artifact tries to reinterpret a product of classical architecture, specifically the dome as way to crown a building on a street intersection. Domes have a long tradition in architecture as

fundamental elements of a time where the previously named qualities (harmony, symmetry, rhythm, proportion) were conducted and translated into tectonic elements. The dome is the characteristic element in classic composition methods, reaching its highest point with the Roman Pantheon, a symbol of classic composition.

In this sense, taking a classic dome as the object of intervention and reconfiguration has a deeply disciplinary interest and looks to open a debate around an emblematic object of the architectural tradition through the use of generative digital tools in order to connect aspects deeply related to contemporary technique with classical notions, moving away from preconceptions associated to norms of traditional beauty. This artifact will become a social attractor and intent of reflection on historical buildings and urban heritage: a contemporary artifact with a classical theme, reinterpreted, subverted, transformed. This subversion aims to put in practice experimental disciplinary aspects currently being questioned from a visual standpoint. The focus will be set on how to articulate critical-historical issues with the idea of the dome and the specific technique in relation to generative processes associated to complex systems.



Figure 1 Workflow in all stages. Ph. Gabriela Barber, 2015.

HOMO FABER REVOLUTION

There is a traditional separation between the project (design process) and the construction work (production) that can be traced to the origins of the architecture as a discipline. In *De Re Aedificatoria*, Leon Battista Alberti (1450) said that "architecture is composed of two parts, the Lineamenta (derived from the mind) and the Matter (derived from nature) mediated by the skilled craftsman".

This implies that there is a process of communication between the two parts involved, so there are media and languages (representations) that make this possible, but also implies that architects are losing contact with materials and building processes. Robin Evans (1995) describes how this has led to a condition in which architects work under a peculiar disadvantage they do not work directly with the object of his thinking, they always work on it through some medium intervention.



The elimination of the architect of the construction of the building itself introduces a discontinuity in the process of design and construction. This discontinuity had many benefits but also introduced problems. On one hand, the potential miscommunication and misinterpretation of information, and on the other, the increasing abstraction of the experience of architects. Ceccato (1999) suggests that a gradual erosion of practical and material knowledge among architects has resulted in "the figure of the emancipated designer ... whose work remains pure and detached from mundane cares of manufacturing and construction."

According to Greg Lynn (1995), architecture, both in its conception and its realization, has been understood as something static, fixed, ideal and inert. Issues of movement and dynamic architecture are often treated as pictorial views of static forms. Not only the buildings have been constructed as static forms, but the most important thing is that the architecture has been conceived and designed based on models of stasis and balance. Typically, the computer animation software reinforces this assumption that architectural design belongs to the static Cartesian space waiting to be animated by a mobile point of view. In their search for systems that can simulate the appearance of life, industry special effects and animation have developed a set of useful tools for these investigations; as animation software using a combination of deformable surfaces and physical forces. Because of the convergence of technological processes and computer models of biological growth, development and transformation can be investigated using animation rather than conventional architectural design software. Instead of being designed as stationary inert forms, space is malleable flexible and mutable in its dynamic evolution through movement and transformation. In animated stimulations, the way is not only defined by the internal parameters, as is also done by a set of other external, invisible and gradients fluctuating forces, including: gravity, wind, turbulence, magnetism and swarms of moving particles.

In the foreword to *Architecture in the Digital Age: Design and Manufacturing* (2003), Branko Kolarevic claims that "one of the deepest aspects of contemporary architecture is not the rediscovery of complex curved shapes, but the new ability to generate construction information directly from the design information through new processes and techniques of digital design and production". However, it is believed that a greater degree of control over design and production information, along with customizable file-to-factory processes, will facilitate a range of new spatial, formal, performative and methodological possibilities in architecture.



Figure 2 Installing the dome. Ph. Fernando García Amen, 2015.

While these ideas seem reasonable in theory and have been partially implemented in practice, the extent to which this territory can be explored and potentially expanded is currently limited. The reason for this is that the commercially available design software typically allows constructing the geometry regardless of material and structural considerations. Kilian (2004) argued that this situation often leads to a sculptural design process where the translation of the form in buildable components develops after establishing the form.

At the same time, we are faced with the revolution of making, or rather, a technological insurgency of the well-known culture of do-it-yourself. Traditional fields such as blacksmithing and carpentry are hybridized by electronics, robotics and 3D printing. Maker culture emphasizes peer learning (informal networking and learning) of practical skills to apply creatively, from a stethoscope built from a smartphone, a doorbell capable of recognizing faces or a biodegradable tableware made of lactic acid. Imagination turns to empowerment, but this time accompanied by new technologies and an intense desire to experiment and make prototypes. Platforms for new ventures such as Kickstarter are helping these “makers” find funding for their initiatives and the Maker Faires are a must for anyone who wants to get in deep contact with innovation. Perhaps the most innovative of all is not purely technological, or the possibilities for the future that suggests, but the possibility that we stop being consumers and become “makers”.



PARASITES AND SYMBIONTS

In the context of an intervention of a heritage listed building, mixed with the design experimentation using parametric morphogenesis and digital fabrication, we develop a strategy to cope with complexity and face the challenge. As we said before, biological growth and its computer models can be used to conceive new kind of forms or new relationships between forms. For that we choose two biological design analogies, the parasite and the symbiont. Parasitism is a non-mutual symbiotic relationship between species, where one species, the parasite, benefits at the expense of the other, the host. Unlike predators, parasites typically do not kill their host, are generally much smaller than their host, and will often live in or on their host for an extended period. In the process of parasitism, the species that carries out the process is called parasite or guest and the parasitized species is called host.

Parasites that live inside the host or host organism are called endoparasites and those living outside are called ectoparasites. The mesoparasites have a part of their body facing outward and the other anchored deeply into the tissues of its host. A parasite that kills the organism it inhabits is called parasitoid. As every parasite remains an organism, it may be converted in turn into a third species host. The parasite that parasitize other parasite is often referred as hyper parasite; an example of this are satellite viruses, which require other viruses to reproduce.

Another feature of parasitism is that although the parasite must adapt to the immune response and, in general, parasitic life, the host must as well. This is because the parasitic population exerts selective pressure on it, so that guest or parasite and host simultaneously co-evolve as a result of parasitism. Many parasites, particularly microorganisms, are evolutionarily adapted to particular host species; in such interactions the two species have evolved each on its side within a relatively stable relationship that does not kill the host quickly (which would also be detrimental to the parasite). In some cases, the relationship with their host parasite may be closer, and even get to form a co-speciation among them. On the other hand, the term symbiosis (from Greek σύν "together" and βίωσις "living") applies to biological interaction, the close and continuing relationship between organisms of different species.

The organisms involved in the symbiosis are called symbionts. “Symbiosis, the union of different organisms to form new groups, has proven to be the most important force for change on Earth” (Lynn Margulis, 1989). Therefore, after several explorations and debates, we decided to take the Symbiont analogy to use as a morphogenetic strategy for the last part of the workshop with the students, which results in a biological reinterpretation of the original dome and a design process that focuses on the interaction between the existent building and the new form. Thereby, the designer builds a generative system of formal production, controls their behavior over time, and selects the forms that emerge from its operation, following the morphogenetic strategy, instead of a mere aesthetic and plastic preference (Kolarevic, 2003).

Metodological Procedures

The Workshop that prompted this research is part of a platform named Adaptation, which was hosted at the University of the Republic in Montevideo, Uruguay with students, architects, artists, companies, technicians and instructors of said University, as well as from the University of Buenos Aires and the University of Palermo, both from Buenos Aires Argentina.

Figure 3 City view after installation. Ph. Luis Blau 2015.



A heterogeneous team was put together in order to move away from local parameters associated with beauty and tradition. The process consisted of three stages:

1. Development of a theoretical concept and discussion of methodological and technical aspects depending on the nonlinearity-parasite relationship. This first stage focused on the conceptual development of the Digital Paradigm associated with issues of parasitic relations to build ideas between complex generative processes and parasitic behavior on pre-existent systems. Because the intervention would take place on an existing building of Montevideo's Ciudad Vieja, the proposal would have to address pre-existing links and relationships, understanding them as systems. In this sense the new dome is not indifferent to its host and is able to develop links and internal feedback loops operating as a physical configuration sensitive to its specific placement.

The issue of reconceptualization of the classic dome was addressed from the point of view of the form and its tectonic qualities over functional or aesthetic notions that elaborate on preconceived concepts. In this way, possibilities of formal variation associated to the traditional dome were explored, using the original (now demolished) dome of the building.

2. Testing and selection of the generative system. How does one create form while suspending the variables of function and aesthetics? The first tests involved models of traditional domes, which were affected based on a sequence of cross sections. Variations in the repetitive process of form generation were introduced, small alterations in the generation patterns to slightly interrupt the lineal descent of gravitational forces through the dome shell. These initial tests developed into a dome shape, whose generatrices shift, rotate and set back according to variations in the generative pattern. The traditional dome is distorted but the shape is preserved. The same formal logic that builds the traditional dome is used to rebuild this new artifact.

RESULTS

The device in question was based on the reformulation of a 20th-Century dome (now demolished) in the Old City of Montevideo, Uruguay. The manufacturing process was carried out by a CNC router at the University. The installation of the device in place was conducted by a major logistics. The new citizen of Montevideo's Old City is new and old at the same time.

It contains in itself the classical dome, its tectonics and generative form, its directrix and generatrices while proposing a new way to consolidate the top of the classical building. It clearly responds to a contemporary aesthetic parameter, which emerges not from a mimetic position towards an imaginary zeitgeist but as the result of a generative logic imbued with notions of the classical dome. It proposes, at the same time, a new use. A function related to the social, to the community and urban transformation.



DISCUSSION

This research aims to raise the discussion on two levels:

1. Digital generative processes often tend to behave autonomously with material for materialization (manufacturing); therefore it is necessary to call for the development of mixed protocols or procedural feedback that would serve the purposes of testing models and materials.

2. The historical reformulation of an architectural system (the dome), not its functionality or aesthetics, but their mode of production (intellectual and material) and its historical relevance to the Zeitgeist in extending its life.

Are there ideal digital protocols in terms of their manufacture? Is it possible to generate these links of processual feedback with the technology that we have? What is the critical relevance of these models in relation to contemporary culture confronted with an urban environment whose history is embodied?

Alberti, L. B. (1973). De re aedificatoria (1450, 1485). In *Opere volgari*. Vol.III, Bari: Laterza.

Carpo, M. (2013). *The Digital Turn in Architecture 1992 – 2012*. London: John Wiley & Sons.

Ceccato, C. (1999). Microgenesis. The Architect as Toolmaker: Computer-Based GenerativeDesign Tools and Methods. In: Soddu, C. (ed.), *The Proceedings of the First International Generative Art Conference. Generative Design Lab at DiAP*, Politecnico di Milano University.

Evans, R. (1995). *The Projective Cast. Architecture and Its Three Geometries*. Cambridge: MIT Press.

Frazer, J. (1995). *An Evolutionary Architecture*. London: AA Publications.

Kilian, A., Ochsendorf, J.O. (2005). Particle-spring systems for structural form finding. In *Journal of The International Association For Shell and Spatial Structures: IASS*, 46, 77-84.

Kolarevic, B., (ed.) (2003). *Architecture in the Digital Age: Design and Manufacturing*. New York & London: Spon Press - Taylor & Francis Group.

Ortega, L. (2009). *Digitization takes over*. Barcelona. RotoVision.



PLUNGING EM MÉMORIA

O Mar como Elo de Identidade

Adriana Moreno Rangel

adriana.moreno@campus.ul.pt

Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa

ABSTRACT

Plunging in memory: The sea, as an identity link, reveals narratives (visual and oral) composed of a corpus of people's memories who immersively describe the sea as an element of their identity. The aim of this research is to present the theoretical-practical process from where the term "plunging in memory" arose, of this digital art work still in progress. This work is part of the Doctoral Research Project Sea Grains: place of memory and identity immersed in sensorial interactive experiences, developed under the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon.

Keywords:

Identity link

Memory

Digital art

Process theoretical-practical

Esta investigação apresenta parte inicial do processo teórico-prático, que abarca experiências em arte digital a partir de um corpus de memórias e identidades compreendidas como elementos de construção social, ou seja, o teor identitário estudado aqui é relativo a prática social que envolve a pluralidade na relação com o meio, enquanto a memória se apresenta como o registo contínuo desse conteúdo. Nesse sentido, não se tem a presunção de fixa-los à uma noção essencialista, mas de observá-los em seus diferentes fluxos diante do contexto mar e apresenta-los por meio da arte digital.

A partir desse panorama, apresento o “Plunging em memória”: o mar como elo de identidade, que faz parte da investigação “Grãos de Mar: Lugar de Identidades e Memórias Imersas em Experiências Interativas Sensoriais”, realizada no âmbito do doutoramento em Belas-Artes, com especialidade em Multimédia, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com o objetivo de desenvolver experiências sensoriais em arte digital interativa a partir de um corpus de memórias produzido a partir de relatos orais e visuais de participantes que evidenciam o mar como elemento de identidade.

A pesquisa surge de uma experiência vivenciada na praia da Falésia (Portugal), onde impressões de pertencimentos foram evidenciadas por portugueses e imigrantes. Tanto algarvios como imigrantes, ressaltavam a presença da saudade em diferentes níveis - uns recordavam as brincadeiras da época de juventude, outros da terra de origem, porém, algo fez deter minha atenção, a recorrência do mar nas suas narrativas. O mar foi referendado como elemento de identidade e esteve imerso nas memórias narradas dessas pessoas com diferentes práticas.

Para perceber as práticas identitárias vinculadas ao mar, busquei refletir sobre as memórias narradas que apresentavam o “mar” como um “lugar” capaz suscitar diferentes elos de pertença, independente da origem das pessoas. A partir disso, observamos que o processo de identificação com o “lugar mar” era enfatizado pelas memórias narradas, isto quer dizer que a força motriz dessas identidades provém dessas narrativas (ação/tempo).

Dessa maneira, as memórias abrangem em seu cerne interações entre pessoas ↔ mar, neste caso, o processo de identidade passa também pela re|apropriação e negociação que cada uma dessas pessoas fazem dentro do seu próprio íntimo com este “lugar”. Ainda nesse sentido, a relação pessoas ↔ mar é evidenciada por meio da memória como algo vivido, sentido e registrado como uma espécie de impressão própria, e porque não dizer única, já que a dimensão das sensações apreendidas neste processo de pertença com o mar pode possibilitar diferentes cruzamentos e significações.

Através da memória nós podemos apreender e compreender continuamente o mundo, estruturando-o e ordenando-o dentro do tempo/espço, assim conferindo-lhe sentido. (CADAU, 2016)
É primordial ressaltar que as memórias estudadas aqui estão livres de uma pretensão veritativa (RICOEUR, 2007), pois o objetivo do plunging em memória não é julgar o que foi re|apresentado pelas narrativas, mas tentar “re|contar” por meio da arte digital o sentimento dessa experiência, os relatos da trajetória de uma vida, que se interpreta pelos desdobramentos da construção memorialística de instantes vivenciados.

Nesse sentido, o trabalho aborda o “mar” como um “lugar de reconhecimento”, onde as práticas identitárias evidenciadas pelas memórias podem imprimir distintas camadas de sobreposições de instantes¹ (BACHELARD², 2007), isto é, o lugar pode ser compreendido a partir de diferentes ligações “do presente pelo passado” e/ou “do passado pelo presente”, sejam elas contínuas ou descontínuas. Dessa maneira, o caráter de reconhecer o “mar” como elemento identitário implica, entre outras coisas, uma “representação” de como as pessoas apreendem este lugar, independentemente, das suas motivações (ver Figura 4). O objetivo é descortinar os instantes que acionam o “mar” como elo de identidade, seja ele contínuo ou não. E a partir desse cenário, remontar por meio da arte digital diferentes “mares” de contextos, espessuras e relações, nos quais passado e presente perpassam essas “realidades” de maneira flexível e em contínuo processo.

O Plunging em Memória e o Processo Conceitual

Plunging em memória está intrinsecamente ligado ao corpus “Grão de Mar³” - conjunto de memórias (de recordação ou reconhecimento) que vem sendo armazenadas com o intuito de |re|apresentar o



1 O uso do termo “sobreposições de instantes” é utilizado aqui para justificar a tentativa de apreender a duração (tempo) do momento vivido, seja contínuo ou descontínuo. A ideia é mostrar, isoladamente, o compasso desse movimento de ligação identitária que cada pessoa expressa dentro de um dado momento, onde a ação passa pela relação passado→presente centrados na apropriação individual.

2 Para Bachelard (1936) o fluxo temporal da duração implica em concebê-la como uma construção artificial a partir de nossas escolhas e não como um dado contínuo num tempo que flui uniformemente. Nesse sentido, o tempo é caracterizado como contínuo de possibilidades e descontínuo como ser, contrariando, assim, a visão bergsoniana (1907) de que o presente é um simples produto do passado.

3 A denominação “Grãos de Mar” é utilizada, de forma abreviada, para nomear a investigação “Grãos de Mar: Lugar de Identidades e Memórias Imersas em Experiências Interativas Sensoriais.

campo simbólico e as relações (práticas) de pessoas com o contexto mar (atual ou não). Nesse caso, o “mar” é inserido e imbuído de características inerentes aos diferentes tipos de abordagens, relações e apropriações incorporadas pelas personagens envolvidas na investigação “Grãos de Mar”.

O conceito do Plunging em memória surge depois da leitura do artigo: “Spilling, Surging, Plunging: The Science of Breaking Waves⁴”, que descreve os três tipos de ondas (como mostra a Figura 1) a partir dos conceitos da Oceanografia.

Desse modo, fiz uma analogia entre as camadas de memórias identitárias das personagens “Grão de Mar” com as características da onda plunging, que possui ondas maiores de rebentação mergulhante e de forte energia interior. Este tipo de onda se encontra em praias onde o solo se inclina rapidamente para o interior, dessa maneira sua amplitude é maior e o transporte de matéria também. (ver Figura 2)

Como a onda plunging, as memórias narradas evidenciam, de acordo com as relações criadas, a intensidade e o teor emotivo com o lugar “mar”, assim podemos resumir que o Plunging em memória abarca eventos e/ou experiências imersas em sentimentos íntimos/ pessoais com o elemento “mar”, independentemente da sua apropriação.

O objetivo é alcançar o sentido emotivo dessas memórias, que se revelam por diferentes mergulhos (envolvimentos) identitários e consequentemente, diferentes deslocamentos culturais/contextos, mesmo se tratando de um lugar aparentemente “comum”.

O Plunging em memória aborda o processo de reconhecimento, mas também de recordação consciente de eventos pessoais, à vista disso, ressaltamos a memória autobiográfica que tem este processo relevante, pois a sua evocação exerce emoção e significado pessoal atribuído de forma reflexiva, ou seja, temos a capacidade de eleger fatos mais ou menos interessantes para recordar.

Diante disso, o “Plunging em memórias” tendem a ser narrativas mais imersas e interativas com o lugar “mar”, isto é, aquelas com dimensões mais profundas de algo vivido - a representação do passado pessoal (biográfico) e/ou que detém um teor identitário e de pertença com o mar de maneira intensa no sentido emotivo.

4 O conceito de plunging inicia através da referência do artigo “Spilling, Surging, Plunging: The Science of Breaking Waves” de Kyle Stock, publicado no The Science of, Volume 1 ISSUE 3 – May 2014.



Oceanography textbooks list definitions for three types of breaking waves. Surging breakers rush up a very steep beach without dissipating much energy in the beach layer known as swash. Some of the energy moves back to sea, often appearing as backwash. Spilling breakers move along gradually sloping bottom contours. The crest spills down the wave face.

A plunging breaker moves toward a steep beach, the energy spinning at the bottom of the wave feels the bathymetry. The base of the wave slows down as the crest forms upward and continues to spin. The wave front becomes concave as the trough forms below and the crest thrusts forward. The spinning energy completes its cycle, forming a cherished hollow wave.

(Texto extraído na íntegra do Artigo Spilling, Surging, Plunging: The Science of Breaking Waves, publicado originalmente no Lines Swell: The Magazine Bodysurfing.)

Figura 1 Tipos de ondas: spilling, plunging e Surging e trecho do texto sobre a característica da onda plunging.

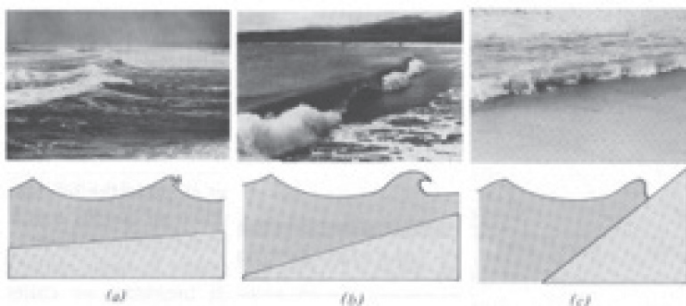


Figura 2 a) Onda Progressiva ou deslizante (Spilling); b) Onda Mergulhante (Plunging) e c) Onda Ascendente (Surging) - Fonte das Imagens: EcoSed. Departamento de Biologia Marinha Universidade Federal Fluminense.





"[...] Tínhamos um barco, chamávamos de Montemor. (pensativo) Tinha piada! Subíamos todos! Éramos muitos, sempre tinha muitos gaiatos juntos! (...) eu era miúdo na altura, mas lembro-me que o Montemor não passava das primeiras ondas. Afundava com todos nós! (risos) Então, empurrávamos o Montemor para a praia (...) depois dele sem água, colocávamos novamente no mar! A piada era essa, sabíamos que ele afundaria, mas estávamos todos lá dentro. Era nossa aventura!"

José Luiz (Nicas de Carvalho) Novembro de 2015, Lisboa - Portugal

"Estávamos em casa e sabíamos que os homens iam para o mar (...) não sabíamos como eles estavam, como eles não estavam, se voltavam, se não voltavam. Eram situações que (pausa) nesta altura eles saiam para o mar e de repente havia vendaval e a gente não tinha comunicação! Não sabíamos quando eles chegavam, quando não chegavam!"

Maria Cecília - Setembro de 2016, Rio de Janeiro - Orlas/Portugal



Figura 3 Exemplo de 'Plunging em memórias' (Autoria: Drika Moreno).

O Mar e seu Elo Identitário no Contexto Simbólico do Plunging

Nas manifestações orais das personagens "Grãos de Mar", o mar é apresentado como um lugar de apropriação recuperado pelas próprias personagens que reformulam e/ou reinterpretem suas condições de vivência.

É possível observar nas memórias (que compõem o corpus) como o processo identitário é constituído a partir da experiência relacional entre o lugar objetivo (real) e subjetivo (abstrato); o físico com o fenomenológico; o ambiente natural com o simbólico.

O contexto parece uma mescla entre a composição individualizada pela subjetividade de cada memória, mas também imersa em um conjunto de pertencas que faz dessas memórias íntimas e singulares, algo próximo capaz de unir pessoas de diferentes identidades.

Nesse sentido, a presença do mar nestas relações enquanto contexto simbólico é intrigante, pois a relação entre o sentimento de identidade com o "lugar mar" é percebida nas narrativas por meio de características, por vezes materializadas, mas principalmente e profundamente pelo campo cognitivo que norteia o processo de percepção e representação simbólica deste contexto próprio.



Figura 4 Esboço do registo de memória de Robert Plews - Personagem "Grãos de Mar" (Autoria: Drika Moreno).

O plunging aborda algumas situações de interação entre o espaço e o tempo que marcam o trajeto da ação de (re)territorialização da prática de significação por meio do elemento "mar". A ele é atribuído um caráter de identificação e posicionamento indentitário que envolve a marcação pela diferença e suas características específicas no seu conjunto simbólico. Desse modo, a representação cognitiva de 'perceber' o mar (espaço/lugar/tempo), depende do jogo de poder presente nestas ações identitárias marcada pela diferença de símbolos concretos que ajudam a identificar as relações sociais. (WOODWARD, 2009)

O "lugar mar", se constrói primeiramente no privado, o qual representa o lugar dos sonhos e os anseios dos sujeitos, mas está embutido em um espaço de maior abrangência, como a cidade e a sociedade (CERTEAU, 1998). Em consequência desse processo de construção, o mar como lugar de identidade é constantemente revisitado e traspassado por diferentes referências, que abrange contextos abertos propício para interações culturais.



PLUNGING E SUAS EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS

Em nossas experiências artísticas, o “mar” pôde ser interpretado pelo “tempo e espaço” como uma proposição do passado, mas também do presente, pois as espessuras dos instantes vivenciados e evidenciados nas memórias mostram que as personagens “Grãos de Mar” estabelecem uma narrativa independente do tempo ocorrido. Sobre isso, desenvolvemos algumas experiências em arte digital considerando a reflexão da impressão do tempo/espaço.

O nosso objetivo foi compreender a importância do instante como um fragmento de tempo presente nas memórias. Dessa maneira, “A onda” é um exemplo (Figura 5) dessa dicotomia tempo e espaço, pois utiliza-se da ilusão óptica como meio de percepção visual do instante capturado, que transforma uma determinada sequência de imagens numa única imagem.

Para desenvolver a experiência usamos o dispositivo (PoV), que é constituído por um conjunto de LEDs que piscam com uma frequência elevada e quando movimentados de um lado para o outro, permitem a leitura de uma imagem previamente programada. Isto ocorre, pois, a nossa retina guarda a imagem durante aproximadamente 40ms e quando lhe são fornecidas várias imagens nesse período de tempo, o cérebro associa-as preenchendo espaços vazios, dando-nos uma ideia de continuidade, mesmo partindo de espaços descontínuos.

Ainda neste sentido de compreender o tempo e o espaço, narrados pelas memórias, observamos o comportamento da água do mar através da vibração livre e forçada, ou seja, a representação do tempo a partir do movimento de vaivém e da oscilação das ondas (ver Figura 6), com o intuito de visualizar a amplitude desse movimento (levando em consideração o movimento espacial, instante de tempo e variável no tempo - de carga, deslocamento ou velocidade).

A partir disso, algumas imagens foram geradas (ver exemplo na Figura 8) por meio de um espectrômetro portátil⁵ afixado na lente da câmara de um Asus Zenfone 5. Através da incidência de luz solar na água do mar + movimento + espaço + tempo, imagens foram detectadas e captar elementos ligados ao nosso sistema sensorial e assim, transmitir alguns efeitos sinestésicos.

5 O Espectrômetro é usado para medir (identificar e determinar) a concentração de substâncias, que absorvem energia radiante, em um solvente. Ele mede e compara a quantidade de luz (energia radiante) absorvida por uma determinada solução.

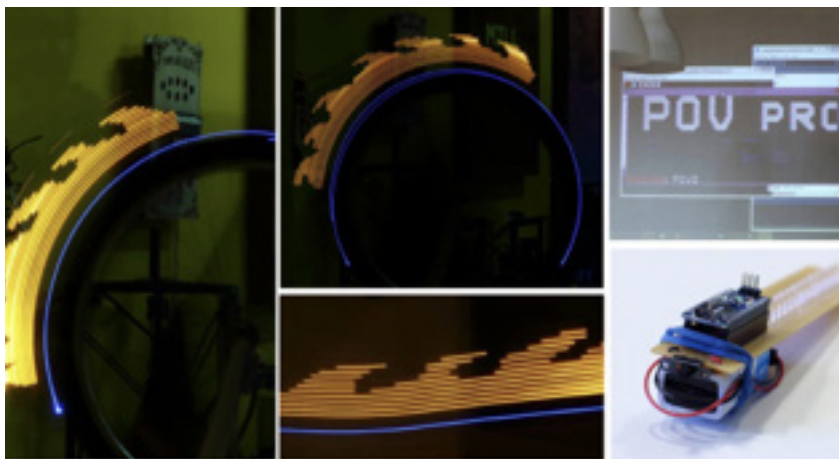


Figura 5 “A onda” - Imagem desenvolvida pelo POV pro POVO⁶ - “Persistence of Vision”. (Autoria: Drika Moreno).

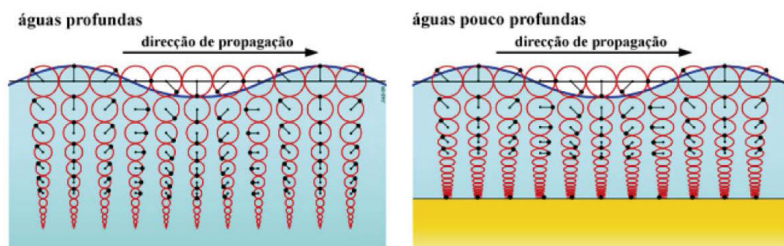


Figura 6 Movimento das partículas da água numa onda. (Movimento orbital em águas profundas e movimento orbital elíptico em águas rasas; direcção de propagação da onda)⁷. (Fonte: <http://www.aprh.pt/rgci/glossario/ondasmarinhas.html#>)

⁶ O POV Pro POVO tem como base o Arduino e uma plataforma de prototipagem electrónica open-source e é destinado a artistas, makers, designers e qualquer pessoa interessada em criar objetos ou ambientes interativos. O trabalho foi desenvolvido no Workshop POV Pro Povo, promovido pelo MILL Makers In Little Lisbon, em 24 de Abril, 2015.

⁷ A imagem representa as órbitas das partículas nas ondas. Em águas profundas as órbitas são circulares, embora o raio diminua à medida que se desce na coluna de água. Em água pouco profundas, devido a interacção com o fundo, as órbitas correspondem a elipses sendo cada vez mais achatadas na direcção do fundo, até que junto a este apenas existe um movimento de vai e vem.





Figura 7 Observação do movimento, direção e propagação da água do mar. (Autoria: Drika Moreno).

Para além disso, foi pertinente considerar o processo teórico-prático dessa experiência. Percebemos que a própria função do espectrómetro abarcava parte do conceito proposto pelo plunging em abordar algumas situações de interação entre o espaço e o tempo. Assim como o espectrómetro, que controla o comprimento de onda da luz incidente na amostra e indica a razão T (tempo) entre a intensidade da luz que incidiu e a luz que conseguiu (de fato), atravessar a amostra; observamos a incidência do “mar” como elemento identitário (mostrado ao logo desse trabalho) e a intensidade do fluxo temporal da duração (conceito anteriormente citado) presente na memória como uma experiência particularmente intensa, que incide o teor identitário do “mar” como algo construído, absorvido e determinado por cada vivência registada.

É nesse cenário de experimentos que as práticas artísticas vêm sendo desenvolvidas com o intuito de ampliar minhas experiências em arte digital, como também relacionar e abarcar conceitos ao contexto de pesquisa.

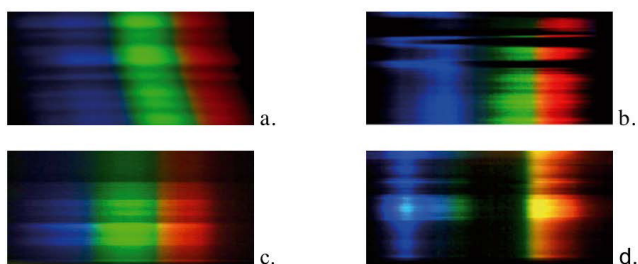


Figura 8 Imagens sensoriais geradas a partir de espectrómetro portátil - (Incidência de luz solar na água – tempo de exposição: a.14 min.; b.18 min.; c.20 min e d.9 min.) Asus Zenfone 5) (Autoria: Drika Moreno).

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O Plunging em memória: o mar como elo de identidade ressalta o caráter identitário que o “mar” abrange a partir de alguns contextos revelados nas memórias de cada uma das personagens “Grãos de Mar”. O reconhecimento de pertença dessas pessoas diante das marcas culturais apresentadas aqui foi importante, pois para além de conhecer suas práticas identitárias, nos fez refletir sobre outras estruturas inseridas nesse processo, a exemplo disso temos, a relação de negociação ou de negação, mecanismos revelados pelas memórias narradas.

A inserção dessas práticas em um contexto em constante movimento, se mostrou complexa, pois seu entrelaçamento com diferentes saberes emerge novas experiências e relações de vivência, não apenas do “eu” e do “outro” (HALL, 2006), no sentido coletivo, mas o entendimento do “eu” mais intrínseco em relação ao “lugar”, nesse caso, as diferentes formas de interação com o “lugar mar”.

Nesse sentido, observamos a complexidade desse processo de pertença do “eu” com o “mar”, visto que o mar não se caracteriza apenas como um “lugar” físico (território), mas como fonte de expressões sensoriais sentidas por essas personagens que se relacionam de diferentes maneiras com o meio.



Sobre isso, vimos a possibilidade de desenvolver algumas experiências em arte digital ressaltando algumas características sensoriais, mesmo se tratando de um trabalho em processo, nosso objetivo de revelar as formas de sentir o “lugar mar” a partir do plunging em memória, possibilitou refletir melhor sobre os elementos conceituais, práticos e metodológicos que iniciaram esse estudo.

A partir desse viés, as observações e experimentações sensoriais produzidas nesse trabalho configuram um lugar de subjetividade e sensações, capaz de produzir ou revelar visualidades e significações através desse processo dinâmico e suscetível a novas leituras, além de possibilitar a contribuição no campo artístico e social.

Assim, a conexão física e simbólica do plunging, para além de abordar o diálogo entre a arte e a natureza, a ciência e a tecnologia, pode também ser mantida e concebida como um sistema de significação do visível e dessa maneira, externar seus organismos sociais, mesmo diante de memórias pessoais - sobrepostas de sentimentos, muitas vezes frágeis, muitas vezes duras, mas com possibilidades alargar outras relações de forças, necessárias, para compreender novos contextos ou ancoragens.

- Cadau, J.** (2016). *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto.
- Bachelard, G.** (1994). *A dialética da duração*. São Paulo: Ática.
- Bachelard, G.** (2007). *A intuição do instante*. Campinas: Versus editora.
- Berque, A.** (2000a). *Médiance de milieux em paysages*. Paris: Belin.
- Berque, A.** (2000b). *Écoumène: Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin.
- Certeau, M.** (1998). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Hall, S.** (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Marc, A.** (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- McGaugh, J.** (2003). *Memory and emotion: The making of lasting memories*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Ricoeur, P.** (2015). *A memorial, a história e o esquecimento*. Campinas SP: Editora da Unicamp.
- Woodward, K.** (2009). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 9. ed. Petrópolis: Editora Vozes.



EMCAIXA

Projecto de Artes Performativas e Design

Tiago Porteiro

tiagoporteiro2@gmail.com

Universidade do Minho

Bernardo Providência

providencia@arquitetura.uminho.pt

Universidade do Minho

RESUMO

EmCaixa é um projeto performativo desenvolvido e apresentado na Cidade de Guimarães (Portugal/2015), promovido pelos cursos de Teatro e de Design da Universidade do Minho e que congregou, de forma colaborativa, alunos e professores das duas referidas Licenciaturas, artistas residentes na cidade, alunos e professores da Academia de Música Valentim Moreira de Sá, população do bairro de Couros, empresas da região e que foi apoiado pela Câmara Municipal de Guimarães. A singularidade deste projeto, tanto o impulso de promovê-lo como a metodologia utilizada, fazem do EmCaixa um caso de estudo de integração social por via das artes. Cria-se um modelo de ensino, com pendor social, interventivo, participativo e colaborativo. Os cruzamentos e as intersecções que nele se experimentam situam-se a vários níveis: entre passado e presente; entre a universidade e o território envolvente; entre linguagens artísticas; entre instituições privadas e estatais; e sobretudo entre pessoas (professores e alunos de diferentes disciplinas artísticas, artistas exteriores à escola e população residente no Bairro de Couros - local onde se situam os edifícios da universidade e que albergam os cursos envolvidos).

A preocupação de valorização de cada um dos intervenientes no projeto surge em sintonia com uma cidade/sociedade que proclama e que quer ser construída por e para todos, como Guimarães tem vindo a comprovar.

Palavras-Chave:

Teatro
Design
Co-criação
Design participativo
Artes Performativas com comunidades

Antecedentes e Enquadramentos do Projecto

O papel da Universidade
na requalificação do território.

No Bairro de Couros, outrora coração industrial da cidade, desenvolveu-se desde tempos medievais até aos finais do séc. XX uma dinâmica industrial de tratamento da pele de animais. As condições insalubres desta atividade, e que criaram uma barreira da cidade com esta zona, só se dissiparam depois do declínio da indústria e no momento em que a autarquia, em parceria com a universidade, desenvolveram ali um ambicioso projeto de requalificação.

Para implementar o plano CampUrbis - polo "criativo" da universidade para a zona de Couros - foram criadas infraestruturas como o Instituto de Design que, entre outras funções, alberga hoje a Licenciatura em Design de Produto, e o Centro Avançado de Formação Pós-graduado que, atualmente aloja, entre outros laboratórios, a Licenciatura em Teatro.

Os promotores do EmCaixa (os professores dos dois cursos implicados) interrogaram-se, no momento inicial de desenho do projeto, sobre o contributo que poderiam dar ao projeto de requalificação de Couros, nomeadamente na sua vertente de dinamização cultural e relacional.

Neste contexto, EmCaixa, enquadra-se numa reflexão atualmente existente e que questiona o lugar que as universidades podem ter numa dinâmica de envolvimento e de transformação do território pois procurava-se criar uma ação, ativa e participativa, um querer intervir naquele espaço, que fosse capaz de promover novas formas de conceber o habitar em Couros.

Ao iniciar este projeto não queríamos fazer tábua rasa do que até aí tinha sido feito. Do despiste realizado foi possível identificar vestígios de alguns projetos artísticos que tiveram lugar em Couros e que envolveram essa comunidade, sobretudo no momento da Capital Europeia da Cultura/2012. EmCaixa daria continuidade a essa dinâmica artística com carácter social, agora por livre iniciativa dos pólos da universidade que ali estão localizados.

“Tu fazes parte”

Com a Capital Europeia da Cultura (2012), Guimarães ganhou espaço para se afirmar no âmbito das artes performativas, em particular, a partir da construção de uma cultura de artes com a comunidade. Em 2011, sob o lema “Tu fazes parte”, construía-se um trabalho envolvendo os habitantes de Guimarães e que viria a ser a bandeira para uma integração da população, quer a nível das suas vivências quer no acolhimento mais generalizado da Capital Europeia da Cultura. Este slogan que construía uma identidade, a par do “Coração” que foi o logótipo da capital europeia da cultura que se tornou viral, foi assumido pelos visitantes como a expressão “ex libris” de acolhimento e participação desta cidade (Castro et al. 2013).

No Bairro de Couros foram realizados, entre outros, dois projetos sociais e artísticos onde a população residente foi diretamente envolvida.



- **“Isto é uma praça”** – a convite da Capital Europeia da Cultura a Associação cultural Aprile/Esterni, construiu um cenário de interpretação e intervenção efémera, “uma nova praça”, um palco, uma sala de estar ao ar livre na zona de Couros. Durante 3 semanas, com a participação e sugestões da comunidade local, realizou-se um trabalho coletivo de co-construção de um espaço de interação e de cruzamentos disciplinares. Esse espaço viria a ser uma das salas de acolhimento não só do bairro mas também de toda a cidade, quer para receber atividades performativas, quer para acolher outros eventos como workshops para toda a família ou mesmos ações das festas de S. João.

Figura 1 Ações do projeto - Isto é uma praça (Patrick Hubmann, 2012).



- **«À Luz do Dia»** – projeto promovido pelo Centro Comunitário Fraterna que se inscreveu na ação de promover naquele território a inclusão social. Alguns dos moradores de Couros foram, nos seus espaços, retratados pelo fotógrafo Marcus Garcia Pereira. As fotografias de grande formato que daí resultaram foram expostas no espaço exterior da zona de Couros, o que transformou algumas das suas ruas, muros e ruínas numa galeria de arte a céu aberto.

Imagem 2 Fotografias do projeto “À luz do dia” (Marcus Garcia Pereira, 2012).



Objectivos e Metodologia do EMCAIXA

Fundamentos

No âmbito das Licenciaturas da UM de Teatro e de Design de Produto, abordou-se a cidadania responsável e ativa como matéria de ensino. Considerou-se que para desenvolver essas competências o melhor seria implementar projetos e criação que estabelecessem diálogos com o espaço público e com suas comunidades.

Recentemente têm surgido correntes artísticas que chamam às artes a responsabilidade social de construir modelos de co-produção inclusivos, onde todos (população, artistas, autarquia,...) são chamados a contribuir na valorização individual de cada um (Manzini. E. 2014; Providência. B. 2016). Nesta linha, o artista e o profissional do Design, passam a ter um papel no cumprimento de objetivos sociais, a responsabilidade de construção de um bem-estar humano (Papanek, V. 1984) não como voluntários mas como profissionais que contribuem para o desenvolvimento social e económico (Margolin, V. 2002).

O Design e a criação artística em diálogo com comunidades específicas é umas das áreas da criação contemporânea que, atualmente e entre nós tem tido um grande incremento mas que, pela diversidade dos formatos existentes no terreno, necessita de uma cuidada reflexão crítica.

Com o projeto EmCaixa procurou-se que os estudantes questionassem os fundamentos da criação artística: Como se justifica a génese do ato artístico? Porque se faz? Com quem se faz? Para quem se faz?



Não se esperava que o projeto pudesse dar respostas simples ou lineares a estas perguntas mas somente pôr os alunos a refletir toda a sua ação a partir dessas questões de base.

Outros aspetos que foram identificados e que influenciaram a forma como se desenhou o projeto EmCaixa:

- a localização dos dois cursos num bairro com características específicas como é o caso de Couros induz, na maior partes dos alunos, um comportamento de não inscrição no território, ou seja, constata-se que no seu dia-a-dia estes alunos repetem os seus percursos no bairro (o que os leva e o que os traz da escola) sem nunca verdadeiramente se interessarem por agir naquele espaço e sem nunca desenvolverem o interesse em conhecerem e dialogarem com os seus residentes;



Figura 3 Implementação dos cursos de Teatro e Design no campus de Couros.

a existência de dois pólos da UM em Couros – o de Design e o de Teatro – que apesar de vizinhos não se conhecem, ou seja, as pessoas que frequentam aqueles cursos sabem muito pouco do que uns e outros desenvolvem. Havia, portanto, de encontrar formas de abrir corredores entre os dois cursos, nomeadamente em termos de cruzamento disciplinar. Sobretudo quando sabemos que um dos apanágios da criação contemporânea é a interdisciplinaridade o que pressupõe a constituição de equipas de trabalho multidisciplinares?

Ao longo do século XX exemplos não nos faltam que nos podem servir de referência, tais como são os casos do projeto da Bauhaus na Alemanha e anos mais tarde nos Estados Unidos o Black Mountain College. Essas referências levam-nos a acreditar que esse cruzamento é possível e que muito fecundo se pode tornar (Goldberg, R. 1988).

Com o EmCaixa queríamos provar que, apesar das diferenças disciplinares, é possível encontrar formas de diálogo e de trabalho em conjunto, quanto mais não seja por via da complementaridade de ações aquando da realização de um projeto comum.

Em suma, EmCaixa nasceu enquanto gesto pró-ativo que procuraria dar continuidade ao que tinha sido feito, atender ao que se havia programaticamente definido e ao que se havia constatado existir em termos de lacunas a ultrapassar.

Desenhos e Parcerias

O projeto EmCaixa, tanto pelo seu enquadramento como pelos objetivos delineados, não poderia ser senão uma ação experimental com metodologias colaborativas. Com essa atitude não foi difícil encontrar novos parceiros. Comungando dos mesmos valores, 3 artistas que estavam a residir na cidade (um deles uma aluna em intercâmbio Erasmus) associaram-se ao projeto. Inicialmente vieram propor uma oficina onde os alunos aprendessem e colaborassem na construção de uma plateia de teatro que fosse móvel, "andante". A sua proposta tinha por trás uma estratégia de sustentabilidade e de troca, uma vez que se aperceberam que se tivessem a chancela da universidade conseguiriam muito mais facilmente ter apoios de empresa, para adquirir os materiais que necessitavam. A participação desses artistas (Diana Sá, Maria Hofman e Patrick Hubmann) veio acrescentar ao projeto, não só a possibilidade de docentes e alunos de disciplinas diferentes trabalharem em conjunto com artistas exteriores à escola – com todas as consequências que daí resultam em termos de partilha de formas de pensar e fazer – como também uma dimensão de sustentabilidade, onde foi possível realizar trocas com empresas da região. Algumas dessas empresas fizeram, aos alunos e professores, uma apresentação dos seus produtos no Instituto de Design; a assistir tudo profissionais ou futuros profissionais que poderiam mais tarde vir a divulgar e/ou a utilizar esses produtos.



Esta forma de conceber a produção de um projeto com estas características foi uma valência adicional que se acrescentou ao EmCaixa. E assim viabilizou-se um projeto colaborativo com outros meios que de outra forma não teria sido possível ter acesso.

Local de Intervenção

Definidas as linhas mestras da ação, o que agora faltava era definir o espaço concreto da intervenção. A unidade curricular da Licenciatura em Teatro onde o projeto foi inicialmente idealizado – Laboratório II/1º ano, 2º semestre – prevê a realização de um exercício “site specific”. Assim, pelas suas características, tanto físicas como humanas, o Largo do Trovador em Couros definiu-se ser o espaço mais apropriado. O Largo, esse espaço social e emblemático do encontro, servia sobremaneira a temática e os objetivos que então tínhamos traçado: criar uma casa-comum num espaço exterior e público. No espaço central desse Largo pretendia-se re-criar a vida interior daquelas casas; como se fosse possível construir a céu aberto uma casa-comum onde o interior se pudesse articular com o público, o privado com o social, o íntimo com o relacional.

Que metáfora mais forte se poderia encontrar para promover uma cidadania partilhada?

Implementação do Projecto-Modelo Colaborativo de Ensino Aprendizagem

“Ingredientes” para ativar o imaginário

Havia que encontrar algum estímulo para unir o grupo à volta do projeto, ao mesmo tempo que havia que alimentar o imaginário dos diferentes participantes no primeiro dia em que todos se encontraram. Duas referências serviram de mote ao diálogo:

-

- o momento do documentário Índios da Meia Praia, em que os moradores pegam em conjunto numa cabana feita de chapa para implantar num outro local (Nunes 2012). Esta ação não era só fruto de uma atividade coletiva para mobilizar a comunidade para mover cabanas, como também era resultado do projeto SAAL de Lagos que em 1974, envolveu o trabalho de voluntários, tanto arquitetos como técnicos da comunidade local, e que, em conjunto, viriam a construir aqueles bairros (Nascimento 2014).

- as aventuras rocambolescas de O meu Tio (Mon Oncle, 1958), filme realizado e interpretado, entre outros pelo próprio realizador, Jacques Tati, onde se desenvolve uma paródia à vida atribulada no interior de uma casa moderna.

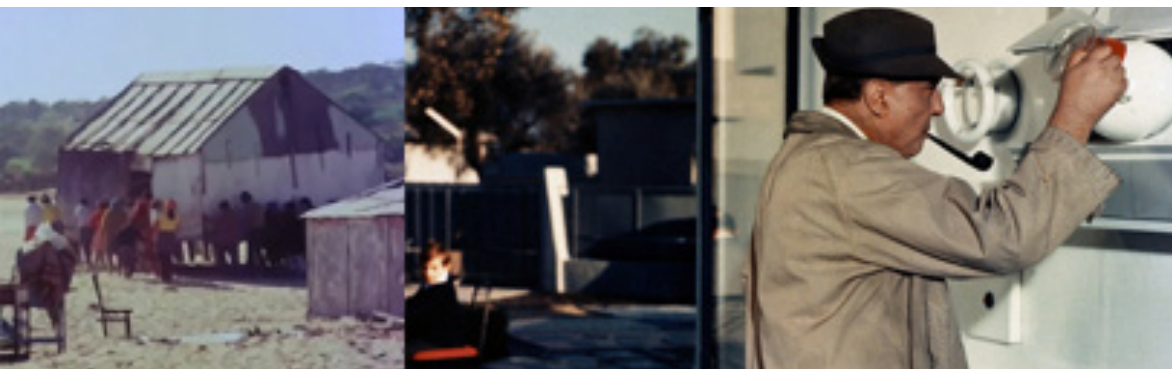


Figura 4 Início de trabalhos, visualização e discussão do documentário Índios da Meia Praia e O meu Tio, de Jacques Tati.

Participantes, Grupos de Trabalho e Atributos

Setenta alunos de Teatro, Design e Música, três docentes das respetivas áreas disciplinares, três artistas convidados e cinco famílias residentes no Largo do Trovador foram envolvidos no EmCaixa. As famílias participantes, que tinham sido previamente contactadas, aceitaram o desafio de abrirem as suas casas para os alunos as poderem observar. Seria a partir daí que toda a dramaturgia do projeto iria desenvolver-se.



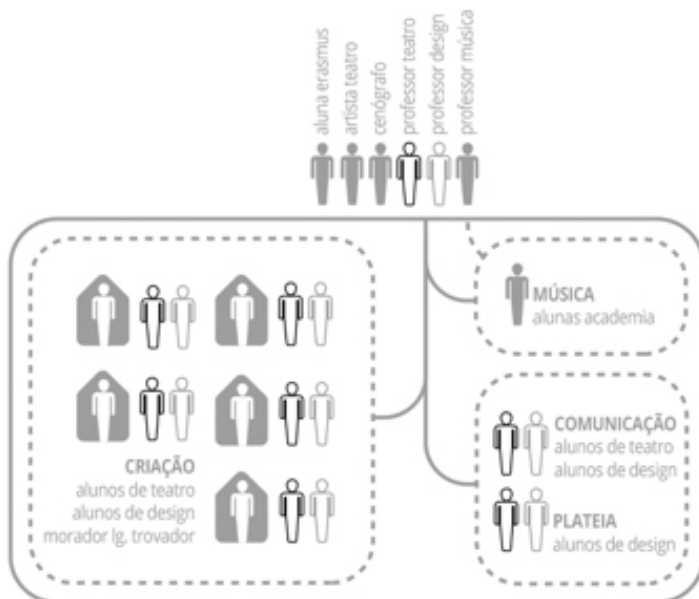


Figura 5 Modo de organização dos grupos de trabalho

- grupo da ação performativa (5 subgrupos) – competia a cada um dos subgrupos criar um “quadro” que seria como uma das partes a integrar no exercício-espetáculo final. Inicialmente, a cada um dos subgrupos foram atribuídas: uma divisão da casa (respetivamente, ou o quarto, ou a sala, ou a cozinha, a casa de banho, ou a sala de jantar); uma mobília condizente com o espaço destinado e que, ao servir de demarcação simbólica dessa mesma divisão, seria a peça de base para se construir a cenografia dessa parte do espetáculo; e no Largo do Trovador uma área de jogô delimitada e específica;

- grupo responsável pela música – a quem competia a função de criar peças musicais que, durante o espetáculo, serviriam de ligação entre cada um dos “quadros”. Seria essa articulação que reforçava a dimensão de unidade do exercício-espetáculo final;

- grupo de construção da plateia – a quem competia a função de construção e circulação desse objeto, “o elemento andante do espetáculo”. Essa estrutura, uma casa móvel que seria movida pela comunidade, personificava a ideia de poder existir uma casa-comum que fizesse a união das diferentes residências existentes no Largo.

Em cada “quadro/estação” do espetáculo, a plateia, onde o público se poderia sentar, seria deslocada e estrategicamente colocada no novo espaço; e assim de seguida até se chegar ao termo da visita desse Casa-comum que no Largo tinha sido construída;

- grupo responsável pela comunicação – a quem cabia a tarefa de realizar os materiais de divulgação, a sua distribuição, tal como a demarcação e sinalética do espaço da representação.

Apesar da especificidade das funções, o primado neste processo teria de ser a partilha de papéis e a interajuda, quer isto dizer que as tarefas dos vários grupos teriam constantemente de se articular entre si, cabendo aos professores e aos artistas convidados a orientação, o apoio, a avaliação e a supervisão de todo o processo.

Primeiro passo no terreno o descobrir das casas!

A passagem para a concretização do projeto começou com essa ação, emotiva e íntima, a de entrar e descobrir o universo de cada uma das cinco casas do Largo do Trovador. Apesar de aberto, havia sido previamente criado um guião comum de observação e que ajudaria os alunos no processo de recolha dos dados: colecionar testemunhos de vidas; formas de habitar e usar aquele espaço; identificar objetos específicos e conhecer as suas histórias; definir o universo estético da casa que observavam...

Para além de tudo o mais, nesse primeiro encontro foram criados laços entre alunos e aquela população de Couros e que ao longo do processo se foram, de uma forma ou de outra, estreitando e aprofundando.

O material recolhido teria em seguida de ser tratado, partilhado, discutido até se chegar aos elementos de síntese que serviriam de mote dramaturgico do projeto.

Figura 6 Exemplos de espaços e objetos observados.



O Avançar do Processo

Pouco a pouco as diferentes dimensões do projeto começaram a tomar forma. Durante 15 dias, o tempo condensado que se concedeu para a realização concreta do trabalho, a circulação entre os dois pólos e o Largo do Trovador foram constantes; enquanto no Instituto de Design, transformado num verdadeiro estaleiro, se desmontavam, se transformavam e se reconstruíam os objetos, no pólo de Teatro os ensaios aconteciam por todos os lados. O grupo de comunicação, ao cruzar a informação que circulava, criava o conceito e os materiais para a divulgação: uma janela era o símbolo da fronteira entre o interior e o exterior da casa e as chaves para distribuir pela cidade, símbolo de partilha da propriedade, serviam para anunciar o espetáculo. A plataforma de informação digital que então se criou foi uma ferramenta útil para dar a conhecer a todos o que a cada momento estava a acontecer. Nos ensaios no Largo do Trovador o encontro entre alunos e moradores acontecia espontaneamente. Como era comvente ver a D. Maria à sua janela passar a tarde a observar o grupo de alunas que à sua porta reinventavam a sua cama, o seu quarto! O diálogo surgia e até a D. Maria da sua janela opinava!



Figura 7 Planeamento e construção e montagem de objetos cenográficos.

Apresentação final

O momento de partilha com os moradores

Por fim, em ambiente de festa, orientados por uma plateia andante e pela música tocada pelos alunos da academia, o espetáculo veio ao largo, mais ou menos em frente de cada uma das casas que participaram no exercício. Foi reconfortante ver, pelo sorriso rasgado com que reagiam a algumas das cenas, como os habitantes de Couros que participaram neste projeto se reconheceram no que foi feito.



Figura 8 Momentos da apresentação do espetáculo no largo do trovador.



Para Concluir

EmCaixa inscreve-se nas correntes contemporâneas de trabalho de inovação experimental onde o exercício transdisciplinar encontra no cruzamento das várias áreas o contributo para a construção de um trabalho plural (Carlson, M. 2004).

EmCaixa manifestou-se como abordagem de aproximação entre dois cursos (teatro e design), como plataforma de encontro de pessoas de realidades distintas mas que habitam o mesmo local (alunos e população local), como espaço de cruzamento entre diferentes intervenientes (artistas, estudantes Erasmus, autarquia, indústria) e que se construiu a partir do contributo individual de cada um. Para por um fim, EmCaixa surge como contributo para uma sociedade participativa, que se revê na construção de um modelo político de envolvimento da sociedade. Neste projeto de cidadania o ensino que se partilha nas universidades terá de contribuir e participar. Foram estes os valores que se procuraram desenvolver junto dos alunos implicados!

Este trabalho teve o apoio financeiro:
CEHUM, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

Lab2PT - Laboratório de Paisagens, Património e Território - AUR/04509
e da FCT através de fundos nacionais e quando aplicável do
cofinanciamento do FEDER, no âmbito dos novos acordos de parceria
PT2020 e COMPETE 2020 – POCI-01-0145-FEDER-007528.

Carlson, Marvin. (2004). *Performance: a critical introduction* (2.ed.). Nova York: Routledge.

Castro, R., Gonçalves, A., Machado J. M., Ribeiro, R., Carballo-Cruz, F., Cerejeira, J., Sousa, P. (2013). *Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura: impactos económicos e sociais* (relatório final). Braga.

Goldberg, R. (1988). *Performance Art: From Futurism to the Present* (Revised and enlarged edition). London, England: Thames and Hudson.

Manzini, E. (2014). Making Things Happen: Social Innovation and Design. *Design Issues*, 30(1), 57-66.

Margolin, V. (2002). *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies*. Chicago: University of Chicago Press.

Nascimento, I. (2014). *As operações SAAL e os novos percursos da arquitetura portuguesa: o bairro dos Índios da Meia-Praia*, Lisboa, Universidade Lusíada, Tese de Mestrado.

Nunes, J. (Produtor), & Ribeiro, C. (Realizador) (2012). *Perdidos e Achados - Índios da Meia-Praia* [Filme].

Papanek, V. J. (1984). *Design for the real world: Human ecology and social change*. New York: Van Nostrand Reinhold Co.

Praça, H. (2012). *Uma experiência singular. Couros. CampUrbis. Envolvimento da população local*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães.

Providência, B. (2016). DIS2E design para a inovação social: uma experiência de ensino aprendizagem. In *CIMODE 2016-3º Congresso Internacional de Moda e Design* (pp. 3201-3208). Escola de Engenharia Universidade do Minho Guimarães.

Isto é uma praça (26 de Junho de 2012), Public Design Festival Newsletter. Disponível em: <http://www.publicdesignfestival.org/portal/newsletter/120626.htm>. Acesso em 11/09/2016.



SOCIAL GRID

Media Empowerment towards Online/Offline Participation in Artistic Projects

Ana Velhinho

ana.velhinho@gmail.com

CIEBA - Artistic Studies Research Center,
Faculty of Fine Arts of the University
of Lisbon

ABSTRACT

Departing from the concept of 'grid' as a structural tool for organization, combination and location, this research focuses on the grid in relation to social participation within artistic and design projects. Participatory culture is currently framed as a product of a networked society powered by personal media and ubiquitous connectivity, conducting to a radical cultural shift that shapes the media system towards what people want it to be. The grid structure has become popular mostly by the web image-aggregators, web browsers and social media platforms that use it to present and navigate through content. Furthermore, the geographical grid-based location services, like the computing tools provided by Google, have been encouraging several practical and creative approaches based on digital mapping and media-navigation through physical world. These tools combined with augmented reality technologies, available in our mobile devices using common sensors such as the camera or the accelerometer, can also promote visual enhancement of perception by triggering contextual multimedia information and visual aids. Such practices, based on what is called 'locative media' (labelled as Locative Art whenever applied to geographically oriented artworks), allow the exploration of real-time context awareness using mobile devices as boosters to place-based storytelling that can be applied to education, art, gaming, engineering, architecture, tourism and heritage among other possibilities.



Above all, the common feature of several artistic and design projects is promoting collaboration and engagement of communities within the contexts they are inscribed, based on media empowerment and social capital provided through the call for user participation, raising awareness to the creation of hybrid environments that can bridge from the screen to the public space. A sense of mixed reality, combining 'high-tech' and 'low-fi' approaches, can potentiate spatiotemporal visualizations and storytelling outputs that activate pathways/networks evocative of connections between people, places or even memories that feed – as raw material and found footage representations – our image-mediated culture.

Keywords:

Locative Art

Mapping

Networks

Personal Media

Social Participation

From the graphic and cartographic lens of the 'grid' as a structuring tool, participatory culture is addressed as a product of a networked society powered by personal media and ubiquitous connectivity, translated into a 'social grid' that is at the core of digital mapping and media navigation that blend virtual and physical worlds. Such locative participatory practices and creative visualization approaches constitute key instruments to better understand and perform in our networked and media-based culture and engage with communities, as they foster place-based storytelling and personal voices enabled by media empowerment, and act against persistent asymmetries, as the so-called "digital divide". In this sense, the presented references support the ongoing research on the development of a visual and collaborative methodological model, grounded on the Internet's technology and socio-communicative paradigms allied to the power of visualization grounded on social capital.

THE GRID AS AN OPERATIVE TOOL CONNECTING VIRTUAL AND PHYSICAL SPACE

The grid, as an operative tool, can be understood as a foundational device that intends to organize and provide structure to a given experience towards an object or territory. It has been used throughout the history of mankind, especially during the Renaissance, as a geometric, cartographic and urbanistic instrument to calculate, arrange, and make content navigable, based on the double take between the whole and the fragment, as well as the idea of construction and deconstruction. The same underlying concept of linked nodes, has been adapted to technological systems such as the computational grid, that relies on the robustness and scalability afforded by the distributed architecture of the matrix.

Today, we can state that grid-like forms are mostly related to networks and information flows (like in web image-aggregators, web browsers and social media platforms) organized in data clusters that tend to be spatially represented, as a notational augmented space. The new geographies promoted by media and Geoweb – enabled in 2005 after the introduction of applications and services based on geospatial data, particularly those introduced by Google – define a new cityscape overlaid with contextual information, including tags assigned by the crowd where subjects constitute nodal points within a connected collective.



Herlander Elias (2012:142) refers to this augmented version of the city as an “empowered geography” where the media grid overlays the urban grid of the city. Elias (2012: 179) identifies the need to recognize new types of users that are active nodes within the mob, labeling them as “trackers” or “navigators” close both to the idea of the videogame player and the Baudelairean flâneur that stroll through the city, returning to a pedestrian scale that promote the Situationist *dérive*.

Within this context, according to Ingrid Hoelzl and Rémi Marie (2015), image acquires a new function other than representation, since image production is overtaken by image processing based on the mathematical matrix of bitmap format (pixels) and the algorithmic processing used for compression, circulation and storage. This fundamental change to an “operative” and “total image of the world” – being the world envisioned as a database – is underpinned by Google Street View, founded in 2007, as it embodies a paradigmatic change not only in the status of the image but mostly in our experience of the world. The concept of “image-screen” proposed by Hoelzl and Marie (2015) refers to the image as a collage that sews together physical space and data space and is no longer a representation but the visible evidence of the access to networks of exchanging data that support the new experience of the city. The artwork *Postcards from Google Earth* (2010) by Clement Valla exposes precisely the imperfections and discontinuities of the hybrid photographic and cartographic patchwork of Google’s endless and atemporal photomaps. In this point of view, according to Hoelzl and Marie (2015), images become software that provides programmable “views” of the world as a database, updated in real time.

The processing of the world as a shared image reconfigures how representation affects the experience. In this way, the importance of open sharing and co-creation, provided by participation, are fundamental building blocks for today’s society, which demands new mediatic and participatory literacies.

PARTICIPATION THROUGH MEDIA EMPOWERMENT

Systematically since 2007, commercial tools, particularly the location computing services provided by Google, have been inspiring and encouraging several creative endeavors, based on digital mapping and media navigation through the physical world.

The artistic project MAP (2006–2013) from Aram Bartholl satirizes this sense of mixed reality using a ‘low-fi’ technic by placing life-size pin markers of Google interface as alien intruders on the urban landscape, raising awareness to the creation of hybrid environments that bridge from the screen to the public space. Likewise, in previous Bartholl’s project WOW (2006-2009), he explored such approaches when he had people strolling through the city with individuals following them carrying big physical name tags above their heads, just like what happens when you are tagged online.

Nevertheless, effective hybridity can actually be accomplished by locative media, which allow the exploration of real-time context awareness using mobile devices as boosters to place-based storytelling, that can be applied to education, art, gaming, engineering, architecture, tourism and heritage among other possibilities. Within everyday life tools, the use of geo-location computing, including its application combined with augmented reality technologies available in our mobile devices using common sensors such as the camera or the accelerometer, can enhance visual perception by triggering contextual information, visual aids and complementary multimedia content through speech, gesture or image tracking. We can name as an example the Geocaching, asserted as the technologic version of the treasure hunt through gamification of real space, by using GPS data to connect a community of adventurous practitioners all over the world. Other example of ‘geo-entertainment’ is the social media global phenomenon Pokémon GO, launched in 2016, as a location-based and augmented reality game that aims at finding and capturing virtual creatures, that are disclosed in the same space as the user through the screen of their mobile devices, drawing a more active and immersive experience as the gamers have to navigate through the physical space.

In a more specific view, Locative Art branches from New Media and Interactive Art by the application of such locative technologies in the art field. Those tools can be used whether to implement large-scale and geographically oriented artworks like the proclaimed “GPS drawing” practices or applied to more disruptive and politically engaged pieces. The Transborder Immigrant Tool (2007) developed by the EDT (Electronic Disturbance Theater) depicts such activist practices, consisting in a mobile app designed to provide survival instructions to help US/Mexico border crossers while also delivering them poetry.



Reassigning imagery that we perceive as 'computer-native' to larger scales and off-screen contexts, accomplishes the 'augmentation of reality' provided by new media systems and the Internet, embodying the 'overwhelmingness' of the grid we find ourselves in. From the textual description of "cyberspace" in William Gibson's book *Neuromancer* (1984) as a fluid and networked graphical data-scape, to the code and hacking-inspired graphics present in the ASCII works of Vuk Ćosić or the visuals explored in movies like *Tron* (1982) and *Matrix* (1999), we can observe some of the initial propositions for giving the Internet's grid a shape.

The contamination of large-scale physical spaces was a step further, also explored by Ćosić in *ASCII Architecture* (2000), which appropriated the urban façade of St George Hall in Liverpool for graphic screening. This media strategy of video mapping is currently used by the entertainment industry as a powerful cinematic technique to address large audiences in public spaces. Other immersive and interactive approaches can also be found on early works like the CAVE installation *The Living Web* (2002) by Christa Sommerer, Laurent Mignonneau and Roberto Lopez Gulliver, or in the panorama inspired concept of *T-Visionary* developed by Jeffrey Shaw in 1993, having several versions until 2015 using interaction and virtual environment technologies. Both pieces are focused on physical navigation through a massive amount of images, resulting, correspondingly, in audio and visual meshes streamed from the Internet or in 360 degrees grid-based stereoscopic clips of television recordings organized in a database allowing associative and affective browsing. Also connecting geographic and virtual space, Masaki Fujihata explores since 1992 time and space visualizations in works related to the reconstruction of collective memories using video indexed with GPS data, in a series he called *Field-Works*, originating renown pieces like *Field-work@Alsace* (2002) or *Voices of Aliveness* (2012) which call for participation and provide navigation interfaces giving users access to linked video images, where the pathways are evocative of geo-connections between people.

Connectivity is otherwise approached by Rafael Lozano-Hemmer who brought vital energy to Madison Square Park in New York with the interactive piece *Pulse Park, Relational Architecture 14* (2008), using visitor's biometric information as input. The output is a light and movement ephemeral performance fed by the network of participants, where each node contributes with its vital signs captured by sensors and shaped as light beams. Another direction on participation is Joan Fontcuberta's photomosaic installation "*The world begins with every kiss*", created in 2014 for the *Plaça d'Isidre Nonell* in Barcelona.

This piece uses a classic format of urban art such as tiling to transport the grid structure of web image aggregators recreating a reminiscence of the public Facebook wall on the public street wall. With this approach the artist invites the passers to a double take on the image: a macro view on affection and freedom manifest in a provocative kiss photo as a result of a puzzle of 4000 photos, where each 'pixel' is a micro view of anonymous users that responded to the open call question "What is freedom to you?" posed by the photographer on the national newspaper *El Periódico*. Hence, this piece is extensively representative of participation based on user-generated content, reaffirming our democratic image-mediated culture.

In the book *Participation is Risky. Approaches to Joint Creative Processes* (2014), participation is presented grounded on theoretical framing and empirical practices, towards citizen engagement, media and culture. Being aware of the existence of different degrees and quality of participation, and also the fact that only a minority of people are active contributors to digital and networked media (beyond the random clicking and endorsing), this publication acknowledges the role of both 'low-fi' and 'high-tech' media tools in social change, including mobile networked media which perform regardless of time and location, based on a commonality of sharing experiences (Huybrechts 2014:23-24). In fact, as stated by Henry Jenkins (2006), Participatory Culture rises as a new form of cultural production propelled by media, creating space for informal and innovative proposals by users, side-by-side with the dominant industry.

In this regard, the concept of "extended cultural industries" proposed by Mirko Tobias Schäfer (2011) is convoked in *Participation is Risky* (2014) as explanatory of the production of cultural products that allow different forms of participation, that range gradually from "Accumulation (re-mix)", to "Archiving (structure)" and "Construction (create)". Overall, the book *Participation is Risky* (2014) provides useful insights on frameworks for participatory Art and Design projects, regarded as open processes of thinking, characterized as "risky trade-offs" concerning the conscious and unconscious negotiations between makers (experts), participants (non-specialized agents) and objects involved in undefined outcomes, or as the authors name it "things" – envisioned not as closed results but as "social-material assemblies" of people and objects gathered around "a matter of concern" (Huybrechts 2014:32). The term "things" is appropriated from Bruno Latour's approach on "Action-Network Theory" evoking the product of a kind of prosthesis that allows us to grasp the full complexity of our surroundings that we usually are unable to see (Huybrechts 2014:59),



and invokes the nature of co-dependent, circulative and transformative looping agency expressed by actors or 'actants' (term favored by Latour) within a network, as they can be human or non-human and hold equal importance within that system (Latour 1990). Across this concept, the risk and uncertainty are embraced as qualitative parts of any project, which mirror the complexity of systems intrinsic to our information and networked society. Hybridity is also being asserted as a key adjective in our mediated culture, alluding to more than a techno-human condition that merges man and machine. Instead, it is being considered in a wider sense of mixed environments (virtual and real) and products (mixed typologies and formats). Lev Manovich (2015) sees "hybridization" as the second stage of media that began in the 1970s when the seminal article "Personal and Dynamic Media" (1977) by Alan Kay and Adele Golberg proclaimed the computer as a metamedium, in the extent to which simulates all other media. For Manovich the "media hybrids" provide "new media gestalts" that merge together to offer a coherent new experience (Manovich 2015: 167):

The new "global aesthetics" celebrates media hybridity and uses it to engineer emotional reactions, drive narratives, and shape user experience (Manovich 2015: 179).

For Manovich it all derives from software that, according to him, powers and shapes it all in contemporary society – from media to networks and the overall globalization. Despite the 'cold' technicality of such argument, we should not forget that there is room for creativity if people use tools for their purposes and not the other way around, as alerted by Hoelzl and Marie (2015) when they state that we operate images but they also operate us.

Applied to art and design participatory projects, the term 'hybridity' gains a very specific meaning that should be valued as an emerging mindset to approach participatory practices:

We used the concept 'hybridity' to describe participatory projects that are situated on the border between participatory (participant-driven) and expert-based (maker-driven) approaches. [...] These hybrid participatory projects form an in-between zone, a 'gluing element' or bonding agent that gathers disparate people, objects and contexts, stressing collectivism and shared ownership. At the same time, it is a marginal space, carrying traits of previously disconnected or incompatible fields or discourses that do not belong to (one of) the participants, leading to uncertainty. Furthermore, hybridity refers to a situation of 'interpretative flexibility', in which projects generate different or alternative meanings for different social groups [...]. (Huybrechts 2014: 282)

Megafone.net (2004-2014) developed by the Catalan artist Antoni Abadi must be highlighted as a pioneer in what concerns the concept of 'hybridity' based on the experimental use of mobile phones in art (years before the boom of smart cities and advanced communication devices) within socially vulnerable groups. This project was praised in 2006 with a Golden Nica from Ars Electronica Festival in the stream of Digital Communities, for its interdisciplinarity and innovation. This online platform of collaborative webcasts operated, for over a decade, as an art and social communication project that provided skills and technical means of expression to local communities, using the Internet as a public space for literally amplifying their voice, as the name of the project suggests.

This is a project focused essentially on mobility and designed for collective performances that act upon the geography of the cities where it is implemented. Organized by channels, dedicated to targeting groups converted into spokespeople (not only of their communities but of themselves), it encourages the spontaneous recording of personal experiences and opinions. Among those groups we can find taxi drivers in México (2004-2014), young gypsies in Leida and in León (2005), sex workers in Madrid (2005), people with limited mobility in Barcelona (2006-2013) later replicated to Geneva (2008) and Montreal (2012-2014), motorcycle couriers in São Paulo (2007-2015) and displaced refugees and immigrants from several places since 2009. Each node of this network represents simultaneously an individual and a group, as we can see in the grid-based presentation of the participants' page available on the website.

Although Abadi had innovatively developed and expanded technology to implement the Megafone.net using creative communication strategies, even before the current accessibility of social media, the key feature of his artwork is undoubtedly the social relevance of media empowerment of communities that otherwise would not have a voice or could not have access to technology. As important as the artist's ethnographic and network research is the "production of services" core to his working methodology (Parés, 2014:18), having participant's affordances in mind, thus preparing them to act autonomously. Beyond the access to tools and training provided by the workshops that precede the online publishing of the user-generated content, the participants continue to develop their skills through media appropriation. In this sense, this socially engaged public artwork stands out as a catalyst for action, deeply impacting on how we view these people and how they view themselves and use the tools for their own purpose.



FINAL REMARKS

From several perspectives and examples, the grid was used throughout this research both as a metaphor and an operative device to support the argument of hybrid and mediated connections that ultimately rely on people's empowered participation, together as individuals and networks. More than ever, people's actions, displacements and productions – as they become more easily tracked by media – have been fueling creations that allow the visualization of hidden layers of our everyday life that usually are only processed by computational algorithms.

Far from wanting to encourage an exclusive technical take on our culture, my main objective was actually the opposite: to draw attention to the need for media and visual literacy in order to revert the computational language and frameworks of devices, that dictate our ways of looking and acting in the world, to our humanly ways of understanding and connecting with people, objects and territories by using media and visual tools on our behalf and on our own terms.

Abadi, A., (ongoing). Megafone.net. <http://megafone.net/> (accessed 10.10.2016).

Elias, H. (2012). *Post-Web. The Continuous Geography of Digital Media*. Lisboa: Media XXI.

Hoelzl, I., Marie, R. (2015). *Soft Image. Towards a New Theory of the Digital Image*. Bristol, Chicago: Intellect.

Huybrechts, L. (ed.) (2014). *Participation is Risky – Approaches to Joint Creative Processes*. Amsterdam: Valiz.

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York, London: New York University Press.

Latour, B. (1990). On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf> (accessed 10.10.2016).

Manovich, L. (2015). *Software takes command*. New York, London: Bloomsbury Academic. (1st ed. 2013).

Parés, R. (2014). Megaphone.net/2004-2014, in: Antoni Abad megaphone.net/2004-2014. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Acció Cultural Espanyola (AC/E), Barcelona. pp. 11 – 25.

Schäfer, M. (2011). *Bastard Culture! How User Participation Transforms Cultural Production*. Amsterdam: Amsterdam University Press.



04

MINORIAS
MINORITIES





**AUTORES
CONVIDADOS**

**INVITED
AUTHORS**



**EVERYBODY
SOMEBODY
ANYBODY**

**Notes on a Body
of Possibilities**

Rafael Alvarez
bodybuilders321@gmail.com

BODYBUILDERS

ABSTRACT

A body of possibilities: practices of contemporary dance creation and artistic intervention in the community that build in the body and within the body, territories of safeguard and valorisation of difference and diversity - from utopia to action, from action to dialogue, from dialogue to movement, from the body to the world of other bodies.

Keywords:

Contemporary dance
Community dance
Social art
Inclusive dance
Diversity
Plurality
Body

What are the dimensions and impacts of a dance artist role in the interpellation of the real, as a potential agent of transformation of the world? Starting from a collective experience of a body (singular and plural), what proposals and alternative ways of experiencing realities can be built based on movement research and contemporary dance composition processes and tools? A body of change, a body of action, a body of transformation and dissociation from the paradigm of normative hegemonies conveyed by the neoliberal world. A body whose heterogeneous and minority dimension is constituted as raw material and as artistic capital of the plurality of difference – (an) other body. A body that mirrors other bodies, a body that moves in the shape of dialogue, circularity and closeness - encountering, exchanging, moving and being moved. A dance that keeps within itself an aesthetic and ethical dimension, a dance that is community – a community of dance. A dance that evokes/provokes a transformation of the world. A dance and a body that call for the evidence of diversity, where the other is always ourselves, evidencing the nature of the social, from which we cannot escape.

Everybody has a body, everybody can dance

Propriety and freedom are both a conquest and a paradigm of the idiosyncratic modern body. Our democratic bodies are free to move around, to express and communicate ideas and emotions. Dance is movement in space and time. We can either dance alone or together. We can dance from the inside to the outside of our body, and on the other way around, from up to down, side to side. With music or in silence. Slowly or fast, loudly or quietly.

**We can be dancing in the dark, dancing in the rain
or under the lights.**

We can be dancing and keep still at the same time.

**We can dance using all the body or only with one
part of our body.**

**We can dance by jumping around or remaining still on
the same spot.**

We can dance with one hand, one leg or with our eyes.

We can dance with our eyes closed or facing the world.

We can dance first and think afterwards or the opposite.

We can dance and talk at the same time.

**We can dance our own dances and still connect with
other's dances.**

And yet, not everybody can access dance.

To dance or not to dance, that's the question

We know that dance is the movement of different bodies in space and time. But how many times and places, we see diversity in dance?

How many of these spaces, where dance occurs are open to diversity?

How many times we experience, both as audience or dancers/ participants, an effective democratic dance that acknowledges freedom and plurality, inside/outside of the codified art scene?

Why are we (still) trapped in finding dance in the mirrors or dancing all the same dances?

What if dance helps to raise questions by representing or offering alternative images/representations of the body, outside of the (fake) normative/hegemonic/standard/universal body?

What if, contemporary dance promotes and embodies this social/ cultural transformations?

What if, contemporary dance can play a counter-power movement? We know that dancing can liberates us, but how many times are we liberated by dancing?

I dance, therefore I am.

What if contemporary dance, breaks barriers and walls, and acts out, by saying – I am here, this is my body. My body is my battleground (Barbara Krueger, 1989). My body is me.

What if contemporary dance embodies dialogues and empowers this invisible, peripheral bodies.



The same (bodies), but different

The art context is often linked to the free territory of expressing ideas, sensing the future and escaping the norm, provoking changes and experiencing the unknown.

But how often we perceive the opposite, looking to the art market today, where artists, audiences and art works are constantly being controlled and reshaped by the global capitalized hegemonic world we are forced to live in.

Aren't our bodies and our dances continuously pushed to think (or not think) all the same way, to look alike and to perceive the world the same way, forcing us to embody a one way vision, ultimately reproducing all the same movements and dancing the same dances.

How often we see a disabled dance artist or an older dancer performing in regular art venues/theatres? How often dance curators, commission and present dance work that challenges/expresses this human diversity?

Why a valid/quality art work made by disabled authors is usually presented under the frame of inclusive art, art therapy or special art? Why cultural venues and facilities are usually only accessible from the audience perspective and rarely from the artist/performer perspective?

Why there aren't (still) in Portugal any cultural public policies to support this specific community/social art contexts, alongside to the investment on clear practices to force public art venues and private cultural/art operators to give open access to this specific projects?

Why we still keep on reproducing the same typified bodies in dance? Why we don't see more often on stage, mature old dancers or disabled dancers side to side with their young/able peers? Is body shape, age, mobility along with virtuosity qualities what defines the quality and strength of a dance performer (still) today?

How often, the so called minority bodies are the center of action or not the invisible audience?

The other bodies

This bodies that matter (Butler, 1993), can create a new social choreography that perform against neoliberal hegemonic social imposed dramaturgies.

Community dance and contemporary dance practices can provide the necessary reterritorialization of this “other” bodies, cherishing diversity and plurality, re-embodying somehow the Warholian mantra where anybody can be an artist which has been somehow lost or faded.

Everybody should be able to enjoy and experience dance, by choosing to move or stand still, to be on the spotlight or to dance in dark.

Somebodies are pushed to dance an(other) dance, always on the backstage, kept away from action, dancing their silent and invisible dances.

This other bodies, faded on the background, are always seen as out of order in their disruptive and distinctive condition, out of place, damaged, disabled, invisible, old, marginal and diminished by their peripheral and minoritarian condition of other.

Anybody can be somebody that everybody recognizes as everybody. I want to dance with somebody, anybody, everybody.

Shall we dance?



Figure 1 Projecto Dança Contemporânea para Sêniores de Rafael Alvarez [photos_Maria João Fragateiro]





Figure 2 Contemporary Dance for Seniors by Rafael Alvarez)
[photos_Maria João Fragateiro]



Figure 3 Plural_Companhia de Dança / Fundação LIGA
Neste lugar à mesma hora by Rafael Alvarez.

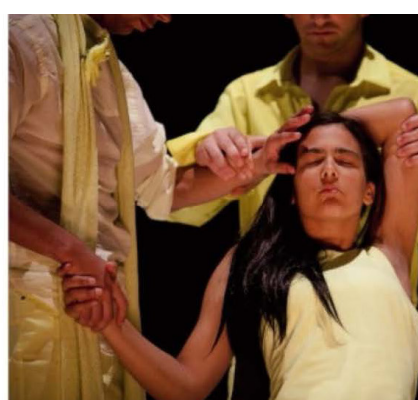
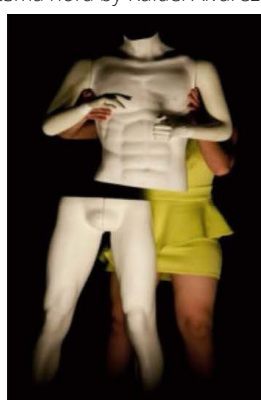
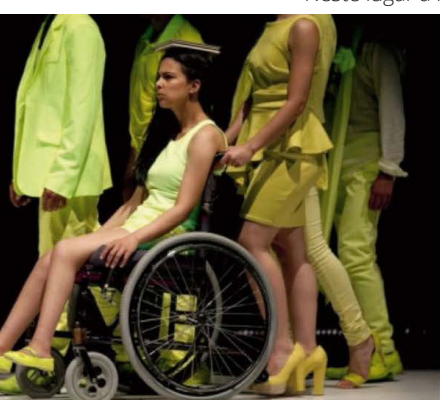


Figure 4 Plural_Companhia de Dança / Fundação LIGA
Prêt-à-Porter by Rafael Alvarez [photos: Enric Vives-Ruvio]

Bibliografía/References

Krueger, B., 1989, Untitled (Your Body is a Battleground), photographic silkscreen on vinyl.

Butler, J., 1990, Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, Routledge, NY.



OPENING BORDERS!

Isabel Bezelga¹

imgb@uevora.pt

CHAIA/Universidade de Évora

IELT – FCSH/Universidade Nova de Lisboa

¹ PhD in Theatre at the field of Community Theatre. She is trained as an actress and pedagogue and she is professor of Theatre and also of Education at the University of Évora, since 1999. She worked in different settings (special needs, adolescents, elderly, minorities). She is researcher at CHAIA and IELT organizing international and national Academic Congress's and Conferences and leading projects in the area of Community Arts, Performance and Territory and Participative Arts. Extense published works in the field of culture, arts and education. Long coordination experience of community art projects with different minorities cultures. Since 1996 she is member of the Chair Commity of the Menuhin Association in Portugal and MUS-E Project (Artists in Schools).

ABSTRACT

On the centenary of Yehudi Menuhin we want to enlighten the role of this artist in rescuing artistic practices of cultural minorities and its contributions to fight against violence, racism and xenophobia at European schools and communities. This was his big dream and inspired intervention during the last twenty years in many different countries through the MUS-E Project (Muses Europe / Artists in schools). We discuss in this research the role of social arts in cultural diversity contexts and we will point Key methodological features used in a particular training in action process of MUS-E artists, who worked both in schools and in the community from an interdisciplinary artistic approach producing the Fantastic Imaginary Fair.

Keywords:

Community Participation
Interdisciplinary Artistic Approaches
Fighting violence and discrimination

Setting the Scene

The MUS-E Project (Muses Europe / Artists in school) is an artistic, social and educational project created by Yehudi Menuhin, a great musician, and, above all, a great citizen. He was an outstanding violinist since childhood and became a world acclaimed maestro on the second part of his long life. His career was built over a fundamental vision of universality; he considered himself a citizen of the world. He worked over a vast repertoire from Bach, Ravel and Beethoven to modern music, with passages through baroque music and jazz improvisations. He enjoyed sharing and spreading all kinds of diverse music. His deep interest and respect for different cultures and musical genders led him to play with Ravi Shankar, as well as with anonymous gypsy musical groups, who he helped to promote.

As a true humanist he worried through his life with the great issues of humankind in the twenty century. He determined himself to assume a political an active role in the implementation of a democratic education and in the defence of the rights of minority groups. This constant struggle was recognized when he was entitled Lord and won the Nobel Peace Prize in 1979.

He defended the idea of a plural Europe that could grow peacefully together and that by the practice of the arts since early childhood, it would be possible to promote tolerant European citizens. Based on this thought and vision he started the MUS-E Project.

"C'est en rébellion contre les phénomènes de réduction, qui touchent la dignité, la valeur, l'originalité, la créativité des êtres humains, que j'ai créé une Fondation Internationale qui porte mon nom." (Menuhin, 1999)

The MUS-E Project aims are: to promote the benefits of cultural diversity, through the contact with different background artists and experience the involvement in artistic creative processes; to increase respect among individuals and develop the sense of interdependence; to prevent racism, violence and subtle forms of discrimination.

Childhood is an important time for social learning (Hendrick, 1990) and the school is one of the most privileged places and time where children are more likely to apprehend skills related to social attitudes and interaction. Menuhin believed that a child early artistic practice induced in a school environment, by teachers and artists, working around the definition of an artistic object, would enable children to promote their self-valorisation as individuals, therefore contributing to the construction of a more tolerant world (Menuhin, 1998).

According to Ardouin (1997), the access to artistic culture is the setting of humanity specially from the moment when the individual sees himself as a singular being and becomes conscious of the fact that knowledge and behaviours have its origin in a culture and are the results of human histories.

Today, Yehudi Menuhin's dream is being developed in 12 European countries, one of which is Portugal.



MUS-E Project Portugal

MUS-E Project Portugal celebrates its twenty years of activity. Progressively, and since 1996, when a protocol was signed between Menuhin and the Ministry of Education, MUS-E Project Portugal has had a chance to grow and strengthen its intervention in different contexts across the country.

MUS-E Project bases its school and community intervention over the idea that the inclusion of cultural diversity, through the experience of art expression, contributes to increase greater respect between individuals. To value diverse cultures and identities is to establish the possibility of presenting oneself with pride of being and belonging to a specific culture as well as being able to discover, share and reinvent new ways of doing and experiencing culture and reinventing identities.

The MUS-E Project assures the conditions for respect and tolerance to flourish by giving special attention to the context of socio-cultural diversity where each school centre is set, as well as taking special care in the process of recruiting artists to be part of the team.

Today, MUS-E Project Portugal incorporates a multidisciplinary team of 25 artists who, in their daily artistic activities begin to make sense of concepts such as: respect for diversity, cooperation and solidarity.

Évora is a southern city of Portugal with 70.000 inhabitants. Évora town centre is an UNESCO World Heritage city with monuments going back to Megalithic and Roman origins and is surrounded by a rich Mediterranean well preserved ecosystem. Évora population is not very diverse in terms of ethnic's origins, but the presence since a long time, off a Roma cultural group continues to bring challenges in terms of inclusion. Roma families live at the suburb social neighbourhood Cruz da Picada. It is in this context that the MUS-E Évora Project takes place since 1999.

The collaborative artistic process: a Case Study

When studying the problems related to cultural differences, one has an imperative need to understand the part played by socio-economic differences over different social groups. The social issues gains greater significance in the affirmation of cultural identity.

il faut insister sur la nécessité de politiques de reconnaissance, dans lesquelles le problème est d'articuler des efforts pour satisfaire à des demandes ou des attentes d'ordre économique et social, et d'autres permettant de cesser de disqualifier par le mépris et la discrimination sociale et raciste des individus et des groupes. Une politique du sujet, ici, passe par des mesures d'équité sociale et de reconnaissance culturelle, elle peut appeler des efforts de médiation et de restauration de la communication partout où elle se défait et se rompt au profit de logiques de rupture. (Wievorka, 2004, p.45)

In fact, typical situations of uprooting – and culture confrontation – lead to creation of ghettos. Many of the ambivalent feelings are directly connected with the notion of fidelity/treason, with the byname connection/rupture and also with the concept of identity. We are in the borderline of a cultural shock (Tavares, Pereira & Sousa, 1997). Moreover, there is an issue that concerns the education system itself that raises certain questions that need to be stated. These have to do with the difficult relation between school culture and family culture, especially in minority cultural groups like the Roma community. This opposition between two education systems that privileged different competences (family and school), not rarely incites the child to produce breakouts of anxiety and of real aggressiveness.



In fact, the work we carried out through the use of methodologies of intercultural/transcultural approach of the different forms of artistic practices, tries to deal, within the possible, with these kind of non-tolerant behaviour towards the other and towards what is different. We will focus on the analysis of the key factors of a supervised training process of the Mus-E Artists, which was developed in the context of the MUS-E Évora Project. It will give you an account of the creative processes of specific artistic practices using one of the most relevant examples – the Fantastic Imaginary Fair) co-produced with PIM Theatre Group and it will point out its implications in the community.

Inspired by the work of Menuhin we believed that this type of intervention, via the creation of artistic and aesthetic objects of interdisciplinary nature, could empower the community and reinforce partnerships between local agents and institutions.

The research took place at Cruz da Picada Primary School and neighbourhood, during 3 years. The project involved artists, students and teachers, as well as social workers, volunteers, families and other community members. A group of 8 artists worked in an interdisciplinary perspective including the areas of music, theatre, dance and the visual arts.

The research project was structured into the following phases: 1st, interviews with artists, students, teachers and parents were conducted in order to get their ideas about the cultural practices of their community and how they saw integration and inclusion issues in the school programmes and in the artistic practices. The second and broader phase was the development of a supervised collaborative training in action process carried out by the artists' team and the teachers while working with the school children. In the end another set of interviews was conducted in order to get the participants' views of the project process and results.

While intervening in the development of children and adults, and while intervening in the school context, establishing a system of practices, relations, norms and values, the MUS-E Project reveals to be a fertile ground for research involving the experiences of its participants: children, teachers, artists, families and community. We see the artists' personal reflection as an essential training condition. We developed this research process inspired in "Community of Practices" (Wenger & Snyder, 2001), which provided a collaborative support for an on-going reflection on the practice work of artists (arts based research).

At the beginning, supportive guiding was given to artists in their dance, drama and music workshops, in order to adapt their actions to the specific multicultural context. A review of literature, prior to the research launching, had a double purpose: it helped to situate our research problematic and it provided a deeper understanding of the specificities of the Roma culture, whilst providing artists with sources of motivation for their work.

The collaborative training support process was realized through a supervision cycle, connected to the needs expressed in the interviews, as a way of overcoming the difficulties detected by the artists. Immediate willingness to start up a cooperative training programme was felt amongst all elements of the team, who spontaneously came up with workable material from different sources and designed a preparatory plan for the artistic work sessions. After the assemblage and conclusion of the first formal work cycle, the project came to a point of no return, winning the will to continue. And it happens along 3 years.

To frame our intervention it became necessary to look at the contemporary perspectives in multicultural artistic education, to ensure that the same range of opportunities in the field of art is offered to all children, through the use of shared diverse artistic programmes. Stout (1997) stands for the idea that artistic programmes should be thought with diverse contents, suggesting, at the same time, that the process should enhance skill acquisition directly related to critical thought in opposition to a social equalitarian vision. The intercultural artistic education approach considers that the existence of projects that promote a better knowledge of multicultural art production, such as "Artists-in-Schools Projects", is extremely positive. The families inclusion and participation, is also a source of positive impact and a way to increase levels of specific cultures and arts interchange.

This intervention should focus on the factors inherent to the valorisation of cultural diversity, through the inclusion of elements and materials of diverse cultural expression in MUS-E artistic performance. Furthermore, Michael Rosen (2014) points out some quality conditions for artistic projects developed with children:



“... children and young people involved in the arts should: 1) have a sense of ownership and control in the process; 2) have a sense of possibility, transformation and change – that the process is not closed with pre-planned outcomes; (...) 5) feel there is a flow between the arts, that they are not boxed off from each other; 6) feel they are working in an environment that welcomes their home cultures, backgrounds, heritages and languages; (...) 10) be encouraged to think of the arts as including or involving investigation, invention, discovery, play and co-operation and to think that these happen within the actual doing, but also in the talk, commentary and critical dialogue that goes on around the activity itself.” (Rosen, 2014)

In this quote Rosen highlights the relevance of individual differences, and the valorisation of the contribution of individual performance, apart from the group of belonging was also a major concern. This is an issue of particular importance in promoting the individual richness of personal expression, creativity and art creation.

Data was collected through direct observation, interviews and field notes on the supervised collaborative training support of artistic practices. These sets of data registered in the course of the project, were analysed and discussed allowing to point out the key characteristics of this kind of practices which may draw a set of guidelines towards a better school and community artistic practices.

Let us now focus our discussion on a specific result of this artistic collaborative project.

“A Feira do Imaginário” (The Fair of Fantastic Imagery)

“The Fantastic Imaginary Fair” is a story of a creative adventure shared by artists, children and adults not easily defined: A partnership between artists and the community? Art education experience? Training or transformation artistic action? Creative processes in contemporary art? Perhaps it has to be defined within and beyond all these possibilities.

This project was developed by a set off partnerships, which created the human, artistic, technical, and financial conditions that made it possible:

- School /MUS-E + ACIME (Ethnical Minorities Integration High Commission)
- MUS-E/artists /PIM Teatro/EPRE (Évora Detention Centre)
- Artists/children/school staff/families/social workers/ volunteers/ community

In such a peculiar fair one could find just about anything for sail: fears and magical potions; wishes and flying hats; dreamed chairs and talking books. There, one could encounter musicians, jugglers, acrobats, and monsters...a setting so familiar to most of these children, many of them descendants of Roma, sons of shrewd merchants (Bezega, Espiridião & Carvalho, 2007).

We thought of a fantasy fair because we wanted to create a truly new fair, made especially for us, completely thought out by each one of us... each artist work, according to their own set of methodologies and techniques, towards the realization of this artistic object, full of uncertainty and unknown...(A1)

We made it into a fair because it was pertinent to take that specific community's socio-cultural characteristics into account. That community's main professional occupation has to do with fair commercial activity.

Figure 1 Feira do Imaginário, Pç Sertório, Mus-E Project, Évora, 2006.



We thought of a fair where children could sell their products, in an environment of freedom and creativity, reflecting some experiences well known to them – the fair, their favourite place of meeting and mingling, their place of initiation in terms of social, professional and family spheres.

In the texts written by these children, we could perceive their real prospective will/wish of having financial profit out of their sale. This became a real matter of careful examination and we tried to find ways of preventing real money be used. Together we invented a sort of currency, which was not real money, and at the same time was not fictitious. So we created a rather real, useful, valuable currency made of glass bits and pieces, gold and silver nugget imitations, precious little things.

The performance structure we used for this project seemed to us to be the most appropriate, as it was absent of most small constraints of a show production. It is not necessary to rehearse a fair! A fair is the place of improvising, of strange unpredictable noises, words. It is a place of effective communication, face to face. It is a chaotic place of colour and contrast.

In terms of creative processes, each artist worked creativity/ imagination with their groups (teacher and students), according with their age, school level interests and skills, and according to the artist's own resources (artistic memory of past experiences, "pedagogical toolkit"). Also, the artist's own personal work, carried out in a non-school context, positively contaminated his work with the children.

Figure 2 Performance at Pç Sertório, Mus-E Project, Évora, 2006.



Some of the artistic objects of "The Fantastic Imaginary Fair" were devised in laboratory process. For instance, we should bear in mind that some of that children have or had relatives in prison, and that some of those prisoners have family attachments with children from that school. So, we invented a communication channel for those separated families. The stalls of The Fantastic Imaginary Fair, were imagined and projected into drawing plans, built by a group of prisoners from EPRE (Évora Detention Centre), assembled by Inês de Carvalho, a theatre designer and a MUS-E artist.

Another successful artistic experience was the construction of magical books. A book is an object that can provide access to wider worlds, enabling us to live parts of other lives, observe and understand the things of the world with wider opened eyes. The children built book-boxes plenty of stories.

The process of transformation of simply ordinary objects, like the old chairs picked up at the municipality warehouse, afforded many worlds in which each one dreamed!

"After full working days in an untied room (where brushes were left unclean, odd materials and objects popping up here and there) inhabited by excited children and overwhelmed adults... The objects happened, different, special and unique. Themselves. Personal. Filled with life, story and powerful magic. Common objects, looked before as vulgar trash, now unique phenomena that anyone would want to possess. Chairs became aeroplanes or carriages and by saying the right words, they could takes us where no travel agency dear imagine..." (Espiridião, 2008)

Figures 3/4/5 Stalls EB Malagueira and Pç do Sertório, Mus-E Project, Évora, 2005/2006.



To “The Fantastic Imaginary Fair” came parents, other relatives and friends, people from our community and from further out. All surrendered to the fair, let be surprised, touched. They all bought objects and addressed teachers and school workers with a friendly smile and kind words.

It was one of these rare moments where parents / relatives come together and felt really proud for their children’s school achievements.

In the end we were left with empty stalls but everyone had something precious inside their hearts!

Public presentation of a performance (as a result of the project/ research) is quite often very desired by the project participants and its community, as well as by the project financial sponsors. Quite frequently this constitutes an obstacle to the practices considered more effective to the artist/community relationships. It is too often observed that practical situations imposed by this kind of pressure, commonly felt by artists in the context of their professional environment, reveal as restraining factor to the children (part distribution – the fixed characters and theatre scenes, the repetitiveness of rehearsals). Something is sacrificed in the course of this process, sometimes the pleasure, sometimes the quality of the artistic product and sometimes even the process itself...

We aimed for the balance between the quality of the process and the quality of the result, standing for the idea that drama practice should be a source of pleasure. Promoting manifest artistic and aesthetic quality that reaffirm the group as a whole and that permit successful experiences.

Figure 6/7/8 Work in progress Chairs, EB1 Cruz da Picada, Mus-E Project, Évora, 2005.





Figure 9/10 Transformed Chairs, EB1 Cruz da Picada, Mus-E Project, Évora, 2005.

We always take the challenge of maintaining a partnership to the last consequences, by considering that the best outcome of the presence of artists in the school context happens within the creative process level, where the roles of the artists and the children are negotiated and mingle.

We hope that those moments/experiences be liberating, transforming, revealing, can lead to new forms of learning and being. It was indeed a successful experience, that excited us and continues to do so, and that we want to share with others.

There was, clearly, the intention of the participants to tell their stories, share their world with others. And it is clear that these stories bear the weight of their liveable experience, becoming a creative, expressive communication. Like Matarrasso (2017) says about participatory art:

(It is) “(...) structured around the creation of an artwork by professional and non-professional artists. It is that partnership in creation (...) because it is the creation of art, participatory art has three other shared characteristics: - a theoretical and aesthetic framework that guides those who make it happen; - a duration in time, with a beginning, a middle and an end; and - a presentation of the work created” (Matarrasso, 2017)

There was creation, appropriation, reflection, projection, realization and, finally, communication. “The Fantastic Imaginary Fair” was the result of a dream that had the opportunity to come true. And it surely did! Surpassing all expectations.

Final Remarks

It’s time now to underline some aspects of this artistic collaborative research and its impact in the participants, particularly the children and the artists.

It is important to underline the “motivation aspect” present throughout the work, felt not only by the artists but also by the children, teachers, and other participants, which revealed decisive for a “well-being atmosphere at school”. This is the baseline ethos from which children as well as adults can find the disposition to work, to discover, to share their knowledge and experiences and engage in deep processes of learning. The power of the artistic languages to connect and exteriorize (Bruner, 2001) the children’s own desires, thoughts, subjective worlds and dreams was paramount in giving an opportunity to raise their own voices.

Figure 11 Performance at Pç. do Sertório, Mus-E Project, Évora, 2006.



This was what Menuhin believed and taught us in his exemplar life creating opportunities to ear “the voice of the voiceless” (Menuhin, 1999). The collaborative process of this artistic project seemed to had a contribution into both children’s motivation to school and their ability to self-regulate their behaviour. The children, who used to miss school, progressively began to come to school for the purpose of attending a dance or theatre workshop. We can also consider that children’s expressive/artistic skill improvements expressed on the quality of the joint-products and their ability to pursue the work for long periods (even after school time) occur, in our view, due to the change and adaptation of methodologies in specific situations related to their own cultural experiences, as Eisner’s ideas on academic achievements’ of children who are not connected with the “school culture”(Eisner, 1998).

For the artists, this process contained a chance to “feel as active elements of a team”, and also to “become aware of their social and educative part” along with the artistic part, which defined the artistic action itself. By finding a direction and by “making sense” of their work in the context of a collective shared work process, the artists were repositioned in a plan of belonging, which levelled their position to that of other elements who intervene in the school context. The artists’ views, opinions and suggestions towards events that take place in school, “gained weight and respect”.

The arts based research proved to be an exceptional opportunity to try out the practice of new methodologies in art education. In the case of drama, for instance, the planning of the experience worked as an encouragement for the artist to take on research and update his/her knowledge, and prepare his pedagogical intervention from a solid conceptual and theoretical support. As the work developed in the four main artistic areas the borders started to fade in order to serve primarily exploration and valorisation of various field of interest through collective artistic creation where cooperation between children and artists and between artists from different backgrounds emerge. According to the experience of artists at co-creative artistic practices develop a sort of team identity, promote professional network and questions the concept of individual authorship emphasizing creative partnership and interdependence.



Because this process was entirely built over the idea of team communication and exchange of real experiences, the whole project gained consistency and overcame the borderlines of the different artistic areas, drawing a path of confluences towards performative public events, with the participation of the whole community.

Hendrick, J. (1990). *Educacion Infantil*. Barcelona: Ed. CEAC.

Matarasso, F. (2017). *A Restless Art: participatory art in a changing world*, 1 (01/17). This talk was given on 13 January 2017 at the on Arte e Esperança conference organized by Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. access 2 Mar 2017 https://www.researchgate.net/publication/312523670_A-Restless_Art_participatory_art_in_a_changing_world.

Menuhin, Y. (1998). *Art, a key to the future*. In Dossier de dissémination du séminaire international MUS-E – Bruxelles. (novembre 1998) version multilingues: ed. International Yehudi Menuhin Foundation.

_____. (1999). *Présentation d'un rêve*. In Rapport d'activités pour l'an 2000. Bruxelles: ed. International Yehudi Menuhin Foundation.

Rosen, M. (2014). *How we Teach the arts is as important as the fact we're doing it*. In The Guardian. access 4 jun 2014 <https://www.theguardian.com/teacher-network/zurich-school-competition/teach-arts-michael-roseneducation-worthwhile-students>.

Stout, C. (1997). *Multicultural reasoning and the appreciation of art*. In: Studies in Art Education. 38, 96-111.

Wenger, E. & Snyder, W. (2001). *Comunidades de prática: a fronteira organizacional*. In: HARVARD BUSINESS REVIEW (Org.). Aprendizagem organizacional. Rio de Janeiro: Campus.

Wieviorka, M. (2004). *Pour comprendre la violence: l'hypothèse du sujet*. In: *Sociedade e Estado*, 19(1), 21-51. access 23 Nov 2015 <https://dx.doi.org/10.1590/S010269922004000100003>.



THREE EPISODES

**Tangential Aesthetics
from a Permanent Action/
Trans-formation.**

Helena Cabello

helena.cabello@uclm.es

School of Fine Arts, UCLM (University
of Castilla la Mancha)

Ana Carceller

ana.carceller@uclm.es

School of Fine Arts, UCLM (University
of Castilla la Mancha)

ABSTRACT

This presentation proposes a journey through those creative strategies that we use as tools to build aesthetics from alterity. Alterity is understood here as a paradoxical status of the contemporary subject; a "being" that relates to a permanent feeling of "being an excess", of not being needed. A "being part of" that has to do with being subtly excluded by universalist and regressive arguments of progressive appearance. A living that is located in displacement, and that allows looking from a tangential position through which structuring equally tangential aesthetics. In the early 90s we initiated an artistic practice that has been aware of its bordering nature, evolving from queer, feminist positions that are in general critical of the formalist dogma and its disciplinary requirements. Since then, we have developed projects trying to cross methodologies and work with dissident subjectivities in the public sphere, situated in that no-space where the possibilities of being and displaying oneself within contemporary societies are discussed. Using forms of work that employ queerness as a starting point where protagonists are dislocated and pushed into uncomfortable positions, we try to articulate projects that help us to grasp some liminal experiences, their political contributions and renovation of the social.



On this occasion we analyse the processes that led us to the development of three different projects: *Off Escena: If I Were ...* (2010-11), a Brechtian musical produced in collaboration with four inmates of the prison of Alcalá-Meco (Madrid), *The State of the Art* _a performative essay (2015), a narrative composed as a result of our participation in the Spanish Pavilion at the 56th Venice Biennale, where we used the place as central concept from which to portray a young queer population that is currently trapped between the reality of the crisis and the need to dream. Finally, *Rapping Philosophy: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe* (2016), is a project that traverses a selection of philosophical fragments and sets them to music and verses through rap during a live concert that examines violence and war.

Keywords:

Contemporary art
Performance
Alterity
Gender
Spaces of representation

“Une minorité à la ligne révolutionnaire correcte n’est plus une minorité” (Figure 1)

In 2011 we used this preceding quotation as part of 00:03:50¹, a work inspired by a specific frame in the film *La Chinoise*, with which we opened our solo exhibition *Suite Rivolta* at Elba Benítez art gallery in Madrid. Godard’s film was premiered in 1967, one year before May 68 riot protests took place in Paris. *Suite Rivolta* was presented for the first time in Madrid on April 2nd 2011, one month before the 15-M occupation of Puerta del Sol square started. For our work, we chose and decontextualized this quotation because it refers to the process of change in the social attitude that has been promoted by and from minority and divergent positions; a process that cannot be observed in the short run, but which can be the starting point for a series of deep transformations in the medium to long term. As in the film, the quotation works here in the way of a prologue. In contrast to the film, it has been removed from the context of other quotations and references in which it was immersed. Isolated, the sentence emphasizes the passing of time, and the solitude and strangeness we inhabit when choosing to live and push the processes of change.

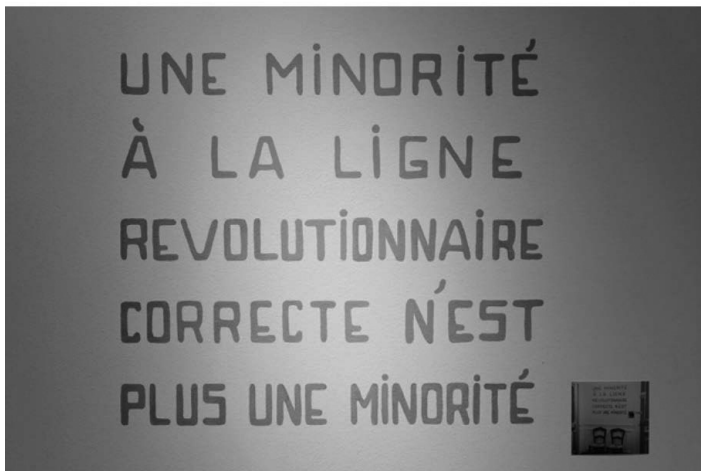


Figure 1 Exhibition detail: wall paint and colour photography. 00: 03:50 (Cabello/Carceller, 2011).

1 The title of the project refers to the exact time code of the frame chosen: 00:03:50.

But there are minorities even inside the minorities. In this text we propose a journey through the creative strategies that we use as tools to build aesthetics from alterity. Alterity is understood here as a paradoxical status of the contemporary subject; a "being" that relates to a permanent feeling of "being an excess", of not being needed.

A "being part of" that has to do with being subtly excluded by universalist and regressive arguments of progressive appearance. A living that is located in displacement and that allows looking from a tangential position through which structuring equally tangential aesthetics.

In the early 90s we initiated an artistic practice that has been aware of its bordering nature, evolving from queer, feminist positions that are in general critical of the formalist dogma and its disciplinary requirements. Since then, we have developed projects trying to cross methodologies and work with dissident subjectivities in the public sphere, situated in that no-space where the possibilities of being and displaying oneself within contemporary societies are discussed. Using forms of work that employ queerness as a starting point where protagonists are dislocated and pushed into uncomfortable positions, we try to articulate projects that help us to grasp some liminal experiences, their political contributions and renovation of the social.

On this occasion we analyse the processes that led us to the development of three different projects: *Off Escena: If I Were...* (2010-11), a Brechtian musical produced in collaboration with four inmates of the prison of Alcalá-Meco (Madrid), *The State of the Art* _a performative essay (2015), a narrative composed as a result of our participation in the Spanish Pavilion at the 56th Venice Biennale, where we used the place as central concept from which to portray a young queer population that is currently trapped between the reality of the crisis and the need to dream. Finally, *Rapping Philosophy: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe* (2016), is a project that traverses a selection of philosophical fragments and sets them to music and verses through rap during a live concert that examines violence and war.

OFF ESCENA: SI YO FUERA...

The project *Off Escena: If I Were...* proposed a reflection and a collective action around the politics of inclusion and exclusion in current neoliberal societies. Relationships are structured following dynamics that establish cross borders among individuals, through hardly perceptible, subtle barriers that are nevertheless strengthened



Figure 2 Video still. *Off Escena: If I Were...* (Cabello/Carceller, 2010-11).

and highlighted when the process of adaption to the role we have been assigned fails. It is then that the logic of punishment is imposed, being institutional confinement the most explicit and exhibitionist of its variants. Based on these premises, and as in previous works continuing to use the exhibition space as the film set, *Off Escena: If I Were...* was conceived to be shot in the old cold storage space of Matadero Madrid (a refurbished slaughterhouse). The action, starred by four interns from the prison of Centro Penitenciario Madrid-I Alcalá Meco (Figure 2), occurred around a scaffolding structure that we designed and provisionally built there for the occasion.

When entering the space, the viewer was confronted with a solitary stage dominated by a graffiti: "Ask and Tell" ('Pregunta y habla'): an invitation to action (Figure 3). The sentence is the Spanish translation of an antithesis to the well known "Don't ask, don't tell" used by the US army as discriminatory advise to homosexual members of the military. Back stage, the structure was transformed into a projection screen where the results of the events that had developed in the space could be seen: the shooting of a musical formally inspired by Bertolt Brecht theatre theories (Brecht, 2004).

Freedom, gender, economy and social violence are visually present on this video that ends with a free version of the song *If I Were a Rich Man*, sung by the character of kind patriarch Teyve in the film *Fiddler on the Roof* (Jewison, 1971). The sentence 'If I were' uses a conditional tense that, when raised to four women in prison, invites to reflection: would they be in prison if they had been men and rich? A critical approach to the current situations of domination that avoids the assimilationism pro-system sung by Teyve, and which is related here to the experience of an alternative life and the knowledge that we should not abandon the dream of achieving a more equal world.



Figure 3 Production still: graffii. *Off Escena: If I Were...* (Cabello/Carceller, 2010-11).

THE STATE OF THE ART

A Performative Essay

The State of the Art _a performative essay occupied two spaces at the Spanish Pavilion in the Giardini during the Venice Biennale 2015. It was purposely conceived for the exhibition *The Subjects*, curated by Martí Manen, and which used the institutionalized, polemic and misogynous figure of Salvador Dalí as a referent.

In a moment of historic reformulation of aesthetic and political practices for European democracies, *The State of the Art* inquires into the warped manners with which symbolic power encourages new forms of social exclusion. "The future lied to us, there long ago in the past", says one of its characters, quoting Bao Ninh (2007). The future is being built on layers of lies that legitimise a recent past; being conscious of it helps us to understand the estrangement and paralysing bewilderment that dominates a society fed on falsehood and melancholy. Isolated in its egocentrism, Europe ignores the new political dissidences and persists in maintaining a split between public and private spheres. In this disconcerting context, the four characters in *The State of the Art* enquire verbal and visually, from a micro-political stance, while placed in the confluence between dissident sexualities and undercover marginalization. They happen to meet in an absurd space/time, a reflection of the absurd space/time where many dissidents live in the West, of a life slowed down by an endless wait in a commercialised society that takes us to levitate over pain.

The State of the Art _a performative essay was projected in one of the spaces of the Spanish pavilion, with the screen placed over the pallet on which the Madison dance in the penultimate scene of the video was performed. Its presentation consequently recovered some of the elements that conform the narrative space helping to share and somehow revive fictionalised situations in which we are in some way involved. A second annex space contained the footnotes that go with the essay: documents with the quotes and references used on the video, as well as four objects associated to the four characters and the unfolded banner with the motto "Drag is Political", an idea around which the action is developed.

The video was set out as a fictional performative essay divided into five acts, and it takes place in the same space where it was exhibited for the first time: the interior and immediate exterior limits of the Spanish Pavilion at the Venice Biennale. It was shot during the interstitial period of abandon when a show is taken down and the space is being prepared for the next exhibition. The plot incorporates the space of the Pavilion as a signifier for Schengen territory and also as representative of a country depressed by an economic crisis that is a product of neo-liberal politics that has fired the wish of a young population to escape in the search of resources and future. Retaking feminist, queer and Brechtian aesthetic methodologies from experimental and in-drag B cinema, and incorporating a tropicamp scent, sequences are structured, and through them amateur performers circulate in an unfolding of interpretive strategies brought from the real.

A migrant woman crosses the border surreptitiously traversing the fenced door that encloses the Spanish space of the pavilion. This first character carries her story with her and transports a painting that symbolises the nightmare of the border, a tempestuous sea. After an initial solitary night, she finds another three characters that wait in one of the halls in the pavilion (the same halls that will serve as exhibition space for the project). The waiting has as an objective the participation in a recruitment process, an audition which may take them to get an employment; a recurring situation for a good part of the population, currently aground in an accumulation on precarious mini-jobs, and for which it's become frequent to be asked for abilities that are closer to the show business than to subsequent labour activity. The wait also marks the temporal space during which the action will occur, that limbo the four will inhabit in a story without end. Each character owns an object that acts as a fetish/amulet and describes their ideological position in society (Figure 4).





Figure 4 Ring fetish for character 3. The State of the Art (Resist). (Cabello/Celler, 2010-11).

Two of them actively live political drag, activating what they call 'proletarian glam' in their own bodies; all of them actively live sexual dissidence. The narrative will start unfolding around the peripheral spaces of the pavilion until the four protagonists will ultimately assault the central hall, the location where the final tests of the selection process would be meant to take place, although this action will not meet a concrete outcome. The ending therefore produces in them that recognisable mix of celebratory joy and bitterness that frequently surrounds youthful dreams, in an essay to resist the persistent mediocrity around them.

The second space's installation helped to support the projection of quotes and references that appeared on the video screen. Direct allusions to different film scenes were made visible here: *Un Chien Andalou* (Luis Buñuel/Salvador Dalí, 1929), which is contested with a penis cut, and the recognisable dance scene in *Jean-Luc Godard Bande à part* (Jean-Luc Godard, 1964) that appears incorporated into the final choreography. Presences like Judith Butler (1990), *Bao Ninh* (2007), *Franz Kafka* (1998) or *Carla Lonzi* (1981) overfly a story that culminates in a political celebration orchestrated around the song *I'm a Mystery*, originally interpreted by Amanda Lear in 1986, when it was released sheltered on an LP B-side.

Lear, a well known singer in the 70s and former official lover of Dalí, was identified by him as a transsexual woman (in spite of her reiterated denial). The song's title makes a play on the word mystery, deliberately misspelled as mistery, resulting in the hidden statement "I'm a Mister" (y). The reinterpretation of the song's lyrics by the four characters in *The State of the Art* recalls an array of possible dreams and realities in a performance that can be interpreted as a tribute to



Figure 5 Concert at Elba Benítez gallery. Rapping Philosophy: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe. (Cabello/Carceller, 2016). Photography by Oak Taylor-Smith.

the mystery of vague and un-defined genders, and to the breaking of borders imposed on them.

It is through the music that gender dissidences have traditionally been performed, with the show business as a refuge for the monster and as ascertainment of otherness. So now, more than ever, drag is political.

RAPPING PHILOSOPHY: FOUCAULT, SONTAG, BUTLER, MBEMBE

There are many ways to question a text other than by reading it slowly. Essays that analyse and reflect on our contexts and the effects of such contexts on the construction of subjectivities are not immune to the pressure of their own rhythms. Rapping Philosophy: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe explores the search for the inner rhythms to be found in theoretical writing and the way in which these rhythms affect the meanings that such writing conveys. To achieve this, we decided to de-structure traditional forms of reading and performativise a selection of essays through the rhythms lent them by a rap version of their lyrics. In an experimental performance/concert the texts will be fragmented, appropriated, reconstructed, musicalized, incorporated and presented as musical speech recited by three different MCs (Figure 5).

For this concert we selected four texts by four authors who are concerned with the way institutional power uses violence to control human behaviour. In the texts by these theoreticians we will embark upon a rapid journey from the 1970's until the present day. Beginning with the emergence of the concept of biopolitics – coined by Michel Foucault (2003) to refer to technologies of power which utilize



the 18th-century model of the State in their need to control populations, which technologies would be applied to, and in some cases replace, disciplinary technologies– and ending with the concept of necropolitics, successor to the aforementioned concept, which was formulated by Achille Mbembe (2011) to refer to current systems of government that use devastation and murder as political tools for destroying the Other, thus creating worlds of death and putting into effect the technologies of destruction to reduce people to the status of the living dead, as is the case of Palestine, Kosovo and of some African states.

Susan Sontag, a politically engaged thinker, aware of the effects of the wars in the former Yugoslavia and in Ruanda, redirected the theme of her earlier book *On Photography* (Sontag, 1981), and in *Regarding the Pain of Others* (Sontag, 2003) reflected on the importance of the use of photography for recording the horrors of war, in the same way that Goya recorded pain in his paintings and engravings by going beyond the beautification of death and torture. Judith Butler, a philosopher who is known for introducing the concept of gender performativity and of placing queer theory at the centre of political theory, reflects in her essay *Precarious Life* on the need to "capture" suffering and violence in images, on the need to question the use made of such images, and on how the face of the Other, of that other way of life that confronts us, questions us and make us reflect on the environment of violence.

On various musical bases designed by the team of DJs OKP Music, Hábil Harry, Meya and Starr, three MCs who work in Madrid, make the words, syllables and phonemes their own by immersing themselves in the rhythms that the formal manifestation of language and the inherent meanings of the text have to offer us, thus transforming the fragments of chosen texts into a score. The texts have their own rhythms, one has only to find them; sometimes it is actually the rhythms that inspire ideas and master the concepts and not the other way round.

In our earlier performative pieces, such as *Suite Rivolta: An Aesthetic Proposal for Action* or *Dancing Gender Trouble*, we used dance to seek the textual rhythms in a corporal interpretation of non-evident meanings implicit in the text which became "music" in the broadest sense of the word. On this occasion the music blends with the text, adapting to it, bending it and extracting its turning points.

BOOKS

- Arendt, H.** (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Bao, N.** (2007). *El dolor de la guerra*. Barcelona: Ediciones B.
- Brecht, B.** (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Butler, J.** (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, J.** (2006). Vida precaria. In Butler, J. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (pp. 163-187). Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, M.** (2003). Clase del 17 de marzo de 1976. In Foucault, M. *Hay que defender la sociedad*. Curso del Collège de France (1975-1976) (pp. 205-225). Madrid: Akal.
- Kafka, F.** (1998). *El Castillo*. Madrid: Cátedra.
- Lear, A.** (1985). *El Dalí de Amanda. Quince años de íntima amistad con el genial pintor*. Barcelona: Planeta.
- Lonzi, C.** (1981). *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*. Barcelona: Anagrama.
- Mbembe, A.** (2011). Necropolítica. In Mbembe, A. *Necropolítica seguido de sobre el gobierno privado indirecto* (pp. 17-75). Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Shelley, M.** (1993). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sontag, S.** (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Sontag, S.** (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

FILMS

- Buñuel, L./ Dalí, S. (Directors).** (1929). *Un chien andalou* [Film]. France: Filmoteca Española (restaurated copy 2003).
- Godard, J.-L. (Director).** (1964). *Bande à part* [Film]. France: Anouchka Films/ Orsay Films.
- Godard, J.-L. (Director).** (1967). *La Chinoise* [Film]. France: La Guéville.
- Jewison, N. (Director).** *El violinista en el tejado* [Film]. United States: United Artists.

MUSIC

- Lear, A./Seraphim/Vincent, R. I'm a Mystery** (1987). In *Secret Passion* (Vynil record) Paris: Carrere. (1986).



FROM SILENCE TO REACTION

Artistic Practices Against Violence

Teresa Veiga Furtado

tvf@uevora.pt

Assistant Professor at the Department of Visual Arts and Design (DAVD), School of Arts (EA), University of Évora (UE) and researcher at Centre of Art History and Artistic Research (CHAIA/UE), and Centre of Research in Social Sciences (CICS. NOVA), Faculty of Social Sciences and Humanities of Universidade Nova de Lisboa (FCSH/NOVA), Portugal.

ABSTRACT

Knowing that in Portugal, during 2015, among adults 89% of victims of crime were women, that domestic violence offences stand for 80% of all crimes committed and that, in 2014, slightly over 38% of homicides originated in domestic violence - scores which were basically maintained during 2016 -, I assigned a series of projects and activities to my students focusing on the critical and decisive theme of domestic violence.

Keywords:

Visual Arts
Education
Domestic Violence
Gender
Feminisms

This research describes the way in which I assigned multimedia exercises to a group of University of Évora's School of the Arts' Department of Visual Arts and Design students focused on the theme of domestic violence.

Considering that we live in a historical era dominated by audiovisual media, which influences how we think both the world around us and how we conceive ourselves, and that artistic technologies, particularly those linked to multimedia and design, play a fundamental role in this area, I believe that there should continue to be a place within University for the teaching of a kind of art that is committed to social and citizenship issues, in articulation with the community, and used as a tool for awareness, maturation and individual and social change. This should be an art that fosters new ideas, raises critical thinking and promotes new approaches and actions, always inciting self-awareness and self-reflection.

There are countless and varied projects in contemporary art that use art as a central tool in programmes of social development among disadvantaged and excluded populations, in environmental, educational and vocational training plans, in ventures aiming to train needy people and provide them with access to full and participatory citizenship, while promoting social inclusion and equity; as well as art in the context of activism dealing with issues of discrimination based on gender, race, ethnicity, HIV-AIDS, etc.

DAVD teachers and students have been working for several years to develop pedagogical activities for this purpose, as is the case with the project for the elimination of violence against women, and the eradication of violence in courtship.

I would also like to highlight: collaborative artistic programmes led by students aimed at Évora's elderly population and associations of people with physical and mental (dis)abilities; the Participative Art project involving young people from the Chão dos Meninos Association; public art activities in collaboration with fishing populations carried out by a DAVD teacher; the project «Art goes to the Market» carried out by DAVD students and teachers emphasising the importance of merchants working at Évora's municipal market «Primeiro de Maio», and; the Social and Transdisciplinary Arts Conference that brought together national and international artists and academics from different fields of visual arts, design, music and theatre who presented and debated their socially related works of art.

Likewise, I would like to stress that both design and the visual arts often use inter- and transdisciplinary methodologies in the context of their production of knowledge and, therefore, I believe that collaborative projects to be held with teachers and students from other EU Schools and Departments add value not only to the School of Arts but also to the other Schools by enriching their scientific methodologies. It should also be noted that the importance of integrating visual artists and designers into interdisciplinary work teams is currently being recognized internationally in companies and industries in different areas of knowledge.

THE PHENOMENON OF DOMESTIC VIOLENCE

Knowing that in Portugal, during 2015, among adults 88.9% of victims of crime were women (APAV, 2015, p.10), that domestic violence offences stand for 80.0% of all crimes committed (idem, ibidem, p. 17) and that, in 2014, 38.4% of homicides originated in domestic violence (APAV, 2014, p. 8), and more recently, during 2016, among adults 86.3% of victims of crime were women (APAV [a], 2016, p. 4), that domestic violence offences stand for 77.2% of all crimes committed (idem, ibidem, p.8), that 64.3% of attempted homicide and 31.8% of consummated homicide originated in domestic violence (APAV [b], 2016, p. 16), that the consequences of violence in general and domestic violence in particular continue to be much greater in women's daily lives – during 2016, in Lisbon, 52.9% report having changed their quotidian routines, one-third developed psychological problems and one in 20 contemplated suicide, subsequent to suffering an act of violence – than men's (Pereira, Ana Cristina, [newspaper], 2017), it continues to be truth that "Violence against women is fundamentally based on gender inequality and power relations", two-thirds of abused women do not complain to the authorities because they feel devalued and are ashamed and afraid no positive result will be produced, as they understand there is still a strong and widespread misogynist way of thinking and that violence against women is first and foremost a mode of dominating and exerting power over them, I assigned an academic exercise to my students on the crucial theme of domestic violence.

In today's Western societies, the image of women is manipulated, mainly as a sexual object, and women are subject to male violence frequently as well as with great severity and intensity.



For centuries, in different contexts and cultures, violence against women was minimized, justified, and sometimes even denied, while, on the other hand, simultaneously being legitimated on several occasions. Nevertheless, although considerable challenges have been issued regarding these approaches, which can be thought as traditional, forms of tolerance of aggression against women stubbornly persist in the present day.

Since the 1980s, in Western society, a number of changes have been observed that have contributed to change the acceptance of sexual violence behaviours, both individually and collectively. These include the transformations of intimacy relations between individuals, which ceased to be unequal transactions in a patriarchal regime, becoming, first and foremost, exchanges of personal ties between equals. Those relationships can be considered as subversive forces of the social universe insofar as they create a new model of emotional fulfilment of people, which takes the place of the paradigm based on industrial modernity's maximisation of economic growth while acting on institutions (Giddens, 2008, p. 3).

One should also bear in mind the following changes: the democratization of relations both within and outside the institution of the family; the questioning of the binomial holy woman «versus» sinful woman; sexuality as a form of realization of both genders; the increase in divorce rates and the reduction in the number of children; the marked presence of women in the labour market, and; the fact that violence against women has been criminalized and considered as a violation of human rights (Patrício, 2009, p. 97).

Radical feminists have argued since the 1970s that male violence, namely domestic abuse, rape, and sexual harassment, are products of patriarchy, that is, of a standardized social paradigm of systematic oppression of women that cannot be understood as an isolated social phenomenon, carried out by men for individual, psychological or criminal reasons. As a result of the work carried out during the 1970s by feminist groups in shelters for women victims of harassment, the social problem of domestic violence, as well as the hitherto hidden incest and sexual abuse on children, gained visibility both in the popular and academic realities.

Feminists have underlined the inequalities of power relations within families, often ignored by academic, legal and political contexts, and these warnings have resulted in a greater public interest in the eradication of domestic violence phenomena, including the beating of wives, marriage rape, as well as incest and sexual abuse of children.

Feminist sociologists have analysed the ways in which the family becomes a privileged space for gender inequality associated with violence. Recently, conservative critics have argued that domestic violence is not a consequence of male supremacy in a patriarchal society, as feminists argue, but rather the result of dysfunctional families in the context of an increasingly intense crisis of both family and traditional moral standards (Giddens, 2010, pp. 117, 119, 179-180, 196).

In the majority of crimes, men, who have greater physical and social power, are perpetrators and women victims, as also is the case with sexual harassment, rape and domestic violence. Rape is clearly associated with a set of social phenomena linked to masculinity, power, domination, and strength.

All women are potential victims of rape, which, in turn, is likely to be more extensive than what is presented in official statistic values, resulting in women who live frightened by what they consider to be the real possibility of being raped taking special care in their quotidian lives to avoid this situation, a situation of which they are vividly aware in an ever present and suffocating fashion.

As a result of their marginalized position in society, homosexual women and men experience high levels of criminal victimization and harassment and are often stigmatized as deserving objects of crime rather than identified as victims. Indeed, the introduction of homosexuality into the public sphere is still held by many as a form of provocation and in both the British and American legal systems it is possible that a charge of voluntary homicide of a homosexual person be commuted to an involuntary charge if it is alleged that the homicide defendant suffered from «homosexual panic», in other words, that a homosexual advance led the accused to lose control and to attack the victim. Faced with these occurrences, several social groups have called for legislation against the so-called «hate crimes» in order to formally recognize that the human rights of these groups continue to be stigmatized by society (Giddens, 2010, pp. 229, 231, 242).

Sexual violence is rooted culturally and is based on still traditional characteristic gender values that legitimize it, constituting a complex phenomenon of multiple dimensions and difficult to identify as far as victims and perpetrators are concerned, being often hidden since sexuality is understood by society as each person's most intimate domain.



According to traditional conceptions of gender, women are the property of men and sexuality is stressed in the construction of the male gender, thus supporting to a certain extent sexual violence against women (Patrício, 2009: 96). Therefore, even though in the last decades we have seen changes in official discourses and practices of social actors, today, as in the past, violence against women remains intimately linked to unequal power relations between genders and to the preponderance of the paradigm setting rulers versus subjugated, which is characteristic of the patriarchal system that is very much alive and pulsating in most of today's Western societies (Patrício, 2009: 97).

Currently, the UN Universal Declaration of Human Rights, which is the basis for many rights-based claims around the world, has been reinterpreted so as to specifically provide protection for women against male violence. However, the inclusion in this declaration of sexual and reproductive rights, such as same-sex unions and the right to abortion, has been challenged, which reveals more rhetorical than practical support for the human rights agenda, since this is often institutionalized, at the level of the government of each country, in a fragile way, with the exception of some international laws (Patrício, 2009: 96).

Pedagogical Strategies for the Prevention of Sexist and Domestic Violence among Young People in higher Education

Objectives of exercises

As mentioned earlier, I allocated a series of projects and activities to my students focusing on the very important theme of domestic violence having as main assignment objectives:

1. To develop values, attitudes and principles, as well as new thought and reasoning processes against violence and promoting healthy and non-violent relationships. To create new interrelation and sociability skills in students with reference to gender equality in order to enable them to build a more just society and to contribute to the formation of free and autonomous citizens, who can be actors of their own destinies, conscious of their rights but also of their responsibilities for the creation of democratic societies.

2. To raise awareness of stereotyped and prejudicial conceptions of gender as fundamental basis in the formation of the personality in young people and the origin of structural inequalities between women and men as well as source of gender violence especially against women and girls and the devaluation of everything feminine. This stereotyping continues to be expressed in income differences between men and women, in difficulties of access for women to top jobs, in the reconciliation of family and professional life particularly in household chores and caregiving of relatives, and in the recognition, opportunity and visibility given to female contributions in the social sphere, science, arts, culture and politics.

3. To promote reflection on school culture as a vehicle of what has been designated "hidden curriculum", that is, the implicit and explicit discriminatory contents with regard to gender, race, ethnicity, sexual orientation, physical and intellectual capacity, among others, in the various subject areas as well as in inter-personal relations between individuals and the community.

4. To contribute to significant changes at the level of ideas, behaviours and attitudes of young people in order to help them learn how to handle conflicts, in addition to respecting and accepting other people and their differences in a peaceful way. To develop protective and resilience traits in students in order to support them in surviving violence. To promote the construction of affective relations, both of friendship and in the work context, grounded on respect for themselves and for others. To encourage the recognition of possibilities of changing behavioural patterns and of the different ways of being of people.

Methodological strategies

Individual work and group work; Viewing and analysing images and videos on the subject of violence and gender stereotypes - Yoko Ono. Cut Piece. EUA, 1965. Vídeo, 9:10, p/b, som; Valie Export. Tapp und Tastkino. Alemanha, 1968. Excerto vídeo (1:08): p/b, som; Vito Acconci. Undertone. EUA, 1972. Vídeo, 9:00, p/b, som; Ana Mendieta. Untitled (Chicken Piece). EUA, 1972. Vídeo, 6:23, cor, sem som; Ana Mendieta. Untitled (Rape Scene). EUA, 1973. Colour Photograph, 254 x 203 mm; Susan Mogul. Take Off. EUA, 1974. Vídeo, 10:30, p/b, som; Marina Abramović. Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful. Jugoslávia, 1975. Vídeo, 50:56, p/b, som; Suzanne Lacy and Leslie Labowitz, In mourning and in rage, 1977, performance in Los Angeles City Hall; Helena Almeida. Ouve-me. Portugal, 1979. Vídeo, 4:50, p/b, sem som;



Pilar Albarracín. Tortilla a la española. Espanha, 1999. Vídeo, 6:07, cor, som; Regina Jose Galindo. No perdemos nada con nacer, 2000, performance; Lilibeth Cuenca Rasmussen. Absolute Exotic. Dinamarca, 2005. Vídeo, 4:24, cor, som; Teresa Margolles, Cimbra Framework. 2006. Cement and clothing; Tracey Rose. Black Woman Walking. EUA, 2007. Vídeo, 8:03, cor, som; Group discussion guided by a teacher; Work with and for the community; Interdisciplinarity is highly valued in particular when working with teams integrating students of different artistic courses (Theatre, Music, Architecture, Visual Arts - Multimedia, Design).

One of the most important methodological strategies is the division of student work into 3 phases, which I shall now very briefly discuss.

Division of student work into 3 phases (video):

1. Pre-production. Creation of a digital dossier including: the general idea (4/5 key concepts); synopsis; argument; graphic/photographic studies; storyboard; production calendar; oral presentation.

2. Production. Preparation of characters, props and narrative sets, based on the storyboard. Organization of materials in order to be able to start filming. Preparation of lighting. Filming of the scenes in the project. Registration/selection of soundtrack. Detection of key moments.

3. Post-production. Digital editing with subsequent dissemination and promotion of video on different social networks.

Results of Projects Developed by the Students Within the Framework of Proposed Activities

Activity One

The drawings produced (Figure 1) were made with base in the nude model, colleagues and shapes on paper simulating the human figure as well as written accounts of women who have suffered domestic violence taken from the book *Prevenir ou remediar: Os custos sociais e económicos da violência contra as mulheres* (To Prevent or Remedy: The social and economic costs of violence against women), coord. Manuel Lisboa.

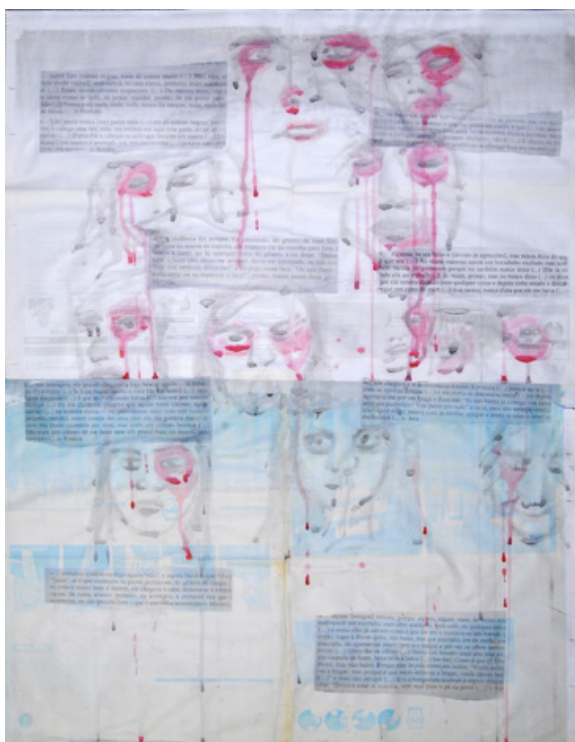


Figure 1 Untitled (Maria Balbina Leitão, 2016), collage and ink on paper, 62 x 80 cm.

Activity Two

Installations (Figure 2), photographs and videos at about 3 minutes duration each, carried out around the topic of domestic violence and inspired by a set of videos presented previously, namely video works by women artists. From the 1960s women artists were agents of a story in which, until then, they had not been represented, and claimed violence as a critical strategy of the phallogentrism in patriarchal social institutions. Over the course of several generations and up to the present day, they resorted to different strategies of self-harm and of exploring both the physical and mental limits of their bodies, namely in order to: symbolize the people's suffering in dictatorial and war contexts (Gina Pane, Marina Abramovič, Sigalit Landau, Ana Mendieta) and; express the anguish of those who are excluded from the patriarchal society on sexist (Mary Coble, Helena Almeida, Yoko Ono, Sanja Iveković, Pipilotti Rist, Katarzyna Kozyra, Pilar Albarracín), racist and/or ethnic grounds (Howardena Pindell, Tania Bruguera, Sigalit Landau, Tracey Rose).

Their works constitute a metaphorical representation of the injuries inflicted upon people by wars, totalitarian governments and other patriarchal and power regimes, by reification, marginalization and the essentialisation of the Other (any subject different from the Western middle class white man) (Furtado, 2016: 388-389). A set of the students videos was compiled, at the request of Évora Municipality, to be screened on the Municipal Day for Equality, October 24, 2016.

Activity Three

Work with and for the community. Videos made in collaboration with Évora institution Associação Chão dos Meninos (Association Ground for Children). Script and actors: Elsa Machado and Paulo Pelixo. LEME - Mudar de Rumo - Intervenção com Agressores Conjugais (HELM - Change Course - Intervention with Conjugal Offenders). The students had different tasks including as cameramen as well as sound and video editing operators.

Activity Four

Realization by the students of posters with simple and direct images, including short and legible sentences promoting in a few words a message that draws people's attention to the phenomenon of domestic violence, inspired by the work of the artist Barbara Kruger (Figure 3).

Figure 2 Caiu na Rede / It was posted on the Web (Edilaine Barros, 2016). Installation, variable dimensions, Pousada de Juventude, Évora.



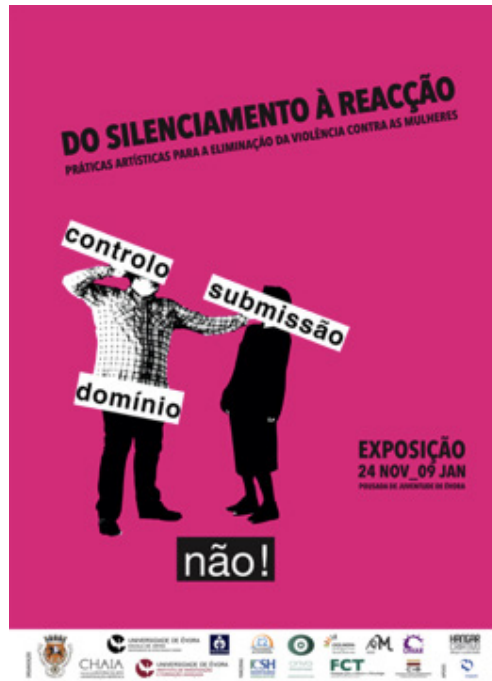


Figure 3 Exhibition Poster (João Sarantopoulos, 2016) photomontage, digital print on paper, 29,7 x 42 cm.

Activity Five

Creation of «theatres of perspective» that are three-dimensional scenarios exploring the sensation of depth and constituting a special variant of the peep show. These «theatres of perspective» reproduce in miniature a scene of domestic violence inside a house, through about 7 interchangeable planes made up of cut out figures that are placed one behind the other. Segments of the image are placed at various distances in a frame that resembles a box and that features different viewpoints thus cautioning observers that domestic violence often happens inside the home.

The home is actually the most dangerous social space in modern life: the main target of domestic violence of a physical type is young children and the second is women - abused by their husbands -, who are at greater risk of aggression from men with whom they have relations in their private life than from the part of strangers. Domestic violence is common within the family due to a multitude of factors, among which it should be highlighted the combination of personal intimacy with emotional intensity resulting from a wide range of deep

feelings that can be both warm and gratifying on the one side and aggressive and unbalanced on the other. One additional factor is the cultural habit of tolerating or even approving a certain degree of violence within the family, violence that is often not even recognized as such, and which can easily evolve from one light form to another heavier and more dangerous one. In the past, and even more so today but with less intensity, there was a social legitimation of spousal violence, even though in employment and in other public spaces the rule is the prohibition of violence between individuals.

Until recently, in several Western societies, rape within marriage was not recognized as such; this is what happened, for example, in Britain - in the very context of Western society -, up to 1991 (Giddens, 2010: 117, 196, 230).

CONCLUSION

Gender-based violence is not a problem of the private forum but of the public forum within the scope of human rights, and the governments of each country should be held responsible for not taking adequate and effective preventive measures to oppose it. In this regard, all measures taken in the area of youth education are of fundamental importance in combating this global scourge.

Figure 4 Theatre of perspective (Catarina Pisco, 2015) photomontage, digital print on paper, 16 x 22 x 40 cm.



The behaviour of both female and male students over the course of the sessions reflected the assimilation and understanding of the issues dealt with. We believe that the school can provide experiences that may guide students in their present and future lives; school is a place where fundamental subject matters are learned and discussed, but it is also an area for human relationships, the construction of models, and of reflection and experience. School's role as a centre of culture, citizenship, meeting place, venue where you practice democratic coexistence, where the interest of students is awakened to a more democratic and efficient management, enhancing the spreading of a culture of peace and solidarity, in addition to the development of postures of citizenship and humanitarian values.

Finally, the transformative nature and social criticism of the work done by the students should be strongly emphasized. These pieces show that it is possible to create visual discourses different from the current norm and opposed to an art isolated from social issues.

WORK DONE BY THE STUDENTS SHOWN IN SEVERAL COLLECTIVE EXHIBITIONS

The work done by the students has been shown in the context of several collective exhibitions, among which:

- "Do Silenciamento à Reacção: Práticas Artísticas Contra a Violência Doméstica" - mostra colectiva dos alunos do DAVD no âmbito das "Comemorações do VI Aniversário da Escola de Artes", Colégio dos Leões, 11.05.2015. Responsável pela org. Teresa Furtado e Paula Reaes Pinto.

SCHEDULED EXHIBITIONS (2017)

- "Do Silenciamento à Reacção: Práticas Artísticas para a Eliminação da Violência Contra as Mulheres", Movijovem - Pousada de Juventude de Évora, 24.11.2016 – 09.01.2017. Mostra de trabalhos dos alunos do DAVD/UE e das jovens da "Associação dos Amigos da Criança e da Família - Associação Chão dos Meninos" de Évora. DAVD/EA/CHAIA/UE. Responsável pela org. Teresa Furtado, Paula Reaes Pinto, Paulo Maldonado, Mestranda Ana Rita Silva com o apoio da Câmara Municipal de Évora.



- "Do Silenciamento à Reação: Práticas Artísticas para a Eliminação da Violência Contra as Mulheres", Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Torre B, Refeitório e Edifício I&D) com o apoio do ONVG, FCSH – UNL, CHAIA, CIG, CML, FCT, Março-Abril 2017. Responsável pela org. Manuel Lisboa, Teresa Furtado, Paula Reaes, Ana Lúcia Teixeira e Paulo Maldonado.

- "Violência no Namoro - Parte I", Colégio Espírito Santo e "Violência no Namoro - Parte II", Escola Superior de Enfermagem, no âmbito do 8º Aniversário da Escola de Artes, UÉ, Maio 2017. Responsável pela org. Teresa Furtado, Paula Reaes Pinto e Paulo Maldonado.

- "Violência no Namoro - Parte I", Colégio Espírito Santo e "Violência no Namoro - Parte II", Escola Superior de Enfermagem, no âmbito do 8º Aniversário da Escola de Artes, UÉ, Maio 2017. Responsável pela org. Teresa Furtado e Paula Reaes Pinto, Paulo Maldonado.

- "Do Silenciamento à Reação: Práticas Artísticas para a Eliminação da Violência Contra as Mulheres", exposição integrada no colóquio "Violência Doméstica: Olhares sem Fronteira", Colégio Mateus de Aranda, Escola de Artes, UÉ, Outubro 2017. Responsável pela org. Teresa Furtado e Paula Reaes Pinto.

During these initiatives the following video projection was carried out:

- Responsável pela org. com a aluna Marisa Cunha e apoio da CME, do evento "Projeções Vídeo dos Alunos do DAVD - Dia Municipal para a Igualdade". Átrio da Câmara Municipal de Évora | Facebook(S) e site oficial da CME.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YpTNJrxIDb4> 24.10.2016.

And the ensuing catalogue published:

- Furtado, T. V., Reaes Pinto, P.; Maldonado, P.; SILVA, A.R.. Do Silenciamento à Reação: Práticas Artísticas para a Eliminação da Violência Contra as Mulheres. 2016. [Catálogo]. Évora: CME/CHAIA/FCT. Depósito legal: 418459/16. ISBN: 978-989-8550-39-2.

Ana Mendieta. Coproduction est une coédition du Centre Pompidou et de l'Institut national de l'audiovisuel. <http://www.ina.fr/fresques/ellescentrepompidou/Html/credits.php> (accessed 01.01.2009.).

APAV Relatório 2014. Observatório de Crimes de Homicídio. http://www.apav.pt/apav_v3/images/pdf/Relatorio_OCH_2014.pdf (accessed 01.06.2015).

APAV Relatório 2016. Vítimas de Homicídio. [a]. https://www.apav.pt/apav_v3/images/pdf/Relatorio_APAV_2016_Vitimas_Homicidio.pdf (accessed 15.08.2016).

Bajac, Q. (2009). Feu à volonté. In *elles @ centrepompidou*. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle [Cat.]. Centre Pompidou, Paris, pp. 48-90.

Beckman, R. (2007). Aversion: The Jolt Of an Experience. The Washington Post. (24.05.2007). Connersmith – Mary Coble – Selected Press. <http://www.connercontemporary.com/artists/mary-coble/?view=press> (accessed 10.03.2009).

Berger, A. (2007). An Electrifying Assimilation. express, a publication of The Washington Post. Connersmith – Mary Coble – Selected Press. <http://www.connercontemporary.com/artists/mary-coble/?view=press> (accessed 09.10.2009).

Bourdieu, P. (1999). *A Dominação Masculina*. Celta Editora, Oeiras.

Canotilho, A., Magalhães, M., Ribeiro, P. (2008). Gostar de Mim, Gostar de Ti: prevenção da violência nas escolas, In *Congresso Feminista 2008 – Actas*, II. Editora Nova Delphi, Funchal, 1-7.

Elwes, C., (2005). *Video Art, a Guided Tour*. I.B. Tauris, London.

Estatísticas APAV. Relatório Anual 2015. http://www.apav.pt/apav_v3/images/pdf/Estatisticas_APAV_Relatorio_Anual_2015.pdf (p. 10, 17). (Accessed 01.09.2016).

Estatísticas APAV. Relatório Anual 2016 [b]. (p. 4, 8). https://www.apav.pt/apav_v3/images/pdf/Estatisticas_APAV_Relatorio_Anual_2016.pdf (Accessed 15.08.2016).

Furtado, T. V. (2016). The incorporation of violence by women video artists. *International E-Journal of Advances in Social Sciences (IJASOS)*, 2(5), 388-397. <http://www.sdu.dergipark.gov.tr/ijasos/issue/24465/265685>.

Furtado, T. V. (2014). *Videoarte de Mulheres: Nossos*.

Corpos, Nós Mesmas. Corpo, Identidade e Autodeterminação nas Obras de Videoartistas Influenciadas pelos Feminismos. Tese de Doutoramento em Sociologia. Lisboa, FCSH-UNL.

Furtado, T. V., Reaes Pinto, P., Maldonado, P., Silva, A. R. (2016). Do Silenciamento à Reação: Práticas Artísticas para a Eliminação da Violência Contra as Mulheres. [Cat.]. CME/CHAIA/FCT, Évora.

Giddens, A., (2010). *Sociologia*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Giddens, A., 2008 [1992]. *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Polity Press, Oxford.

Giddens, A.; Sutton, P. W., (2014). *Essential Concepts in Sociology*. Polity Press, Cambridge.

Jhally, S. (2005). The killing screens: media & the culture of violence. [Transcript]. USA: MEDIA EDUCATION FOUNDATION. <http://www.mediaed.org/transcripts/The-Killing-Screens-Transcript.pdf>.

Jones, A. (2009). Genital Panic. La menace des corps féministes et le paraféminisme. In *elles @ centrepompidou*. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art modern. Centre de création industrielle [Cat.]. Centre Pompidou, Paris, pp. 290-296.

Kelly, L.; Lovett, J. (2005). What a Waste: The Case for an Integrated Violence Against Women Strategy. UK: Amnesty International UK (AIUK)/Women's National Commission (WNC). <http://www.endviolenceagainstwomen.org.uk/data/files/resources/18/what-a-waste-2004.pdf> (accessed 01.04.2011).

Lisboa, M. (2006). Capítulo 3: Contexto social da vitimação. In Lisboa, M. (coord.) [et al.], *Prevenir ou remediar: os custos sociais e económicos da violência contra as mulheres* (pp. 41-67). Lisboa: Edições Colibri/SociNova.

Lisboa, M. (2009). Capítulo 3: A violência contra as mulheres numa perspectiva comparativa. In Lisboa, M. (coord.), *Violência e Género – Inquérito Nacional sobre a Violência Exercida contra Mulheres e Homens* (pp 37-55). Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.

Lisboa, M. (2009). Conclusão. In Lisboa, M. (coord.), *Violência e Género – Inquérito Nacional sobre a Violência Exercida contra Mulheres e Homens* (pp. 115-121). Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.

McFarland, P. M. (2009). mary coble / interviewed by paulina mowicka mcfarland. ArtXX. Radical Arts Magazine. Issue 2. (9/15/2009). Connersmith. – Mary Coble – Selected Press. <http://www.connercontemporary.com/artists/mary-coble/?view=press> (accessed 20.10.2009).

Molotch, H. (2010). Lecture 10: "Deviance" (so-called) Part II [Video]. Intro to Sociology. New York University, New York. <http://www.nyu.edu/academics/open-education/coursesnew/intro-sociology.html> (accessed 01.01.2011).

Muñoz, J. (2009). Performing Greater Cuba: Tania Bruguera and the Burden of Guilt. *Threads of the Woven Maze. Holy Terrors: Latin American Women Perform* – Google Books. (accessed 23-05.2009).

Nogueira, C., (2011). *Cidadania: Construção de novas práticas em contexto educativo*. Lisboa: Edições Asa.

Patrício, J. (2009). Capítulo 6: Violência sexual contra as mulheres. In Lisboa, M. (coord.). *Violência e Género – Inquérito Nacional sobre a Violência Exercida contra Mulheres e Homens*. Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, Lisboa, pp. 79-115.

Pereira, A. C., (2017). Mulheres não reagem a dois em cada três actos de violência, Público [newspaper]. <https://www.publico.pt/2017/07/25/sociedade/noticia/duas-em-cada-tres-mulheres-alvo-de-violencia-nao-sequeixam-1780319> (accessed 08082017).

Phelan, P (2001). Survey, in: Reckitt, H; Phelan, (eds.), *Art and Feminism*. Phaidon Press, London, pp. 10-14.

Pomar, C. (coord.), 2012. *Guião de Educação Género e Cidadania 2º ciclo*. Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, Lisboa.

WEBSITES

Observatório Nacional da Violência e Género (ONVG). http://onvg.fcsh.unl.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=13&lang=pt.

Associação de Mulheres Contra a Violência (AMCV). <http://www.amcv.org.pt/pt/amcv-mulheres/violencia>. <http://www.amcv.org.pt/pt/amcv-mulheres/publicacoes/newsletters>.

Associação Portuguesa de Apoio à Vítima (APAV). <http://www.apv.pt>.

Fernanda Câncio. À nossa guarda, 4 de Dezembro de 2009. http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content_id=143831

Violência contra as mulheres: um inquérito à escala da União Europeia. http://fra.europa.eu/sites/default/files/fra-2014-vaw-survey-factsheet_pt.pdf.

Tanto Para Conversar, 28 Nov, 2014. <http://www.rtp.pt/play/p1580/e174154/tanto-para-conversar>.

Women's rights country by country – interactive, The Guardian. <http://www.theguardian.com/global-development/ng-interactive/2014/feb/04/womensrights-country-by-country-interactive>.



**AUTORES
SELECCIONADOS**

**SELECTED
AUTHORS**



THE DISABLED VENUS

Reinterpretations of the Venus de Milo

Laura Jiménez Izquierdo

laurajimenez@3k-art.com

Independent curator and research.

MA in History of Contemporary Art
and Visual Culture in the Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
UCM and UAM.

ABSTRACT

The investigation will suggest a new definition of aesthetics in relation to the non-normative and disabled body, focusing on the reinterpretations by different artists of the 20th and 21st centuries of the figure of the Venus de Milo, canon of perfection and feminine beauty. Firstly, I will question how the limits between the normative and the non-normative in the aesthetics and in arts have emerged. Is the conception of the famous Venus de Milo sculpture, for example, truly a classical archetype of artistic beauty? Then, I shall consider at which moment the artistic aesthetic ideal and the physical aesthetic depart from one another.

The reinterpretations provided by the like of Man Ray, Salvador Dali and René Magritte put aside the representation of this ideal body; healthy and complete, and opted for the beauty of an abject, fragmented, disabled body. The same preference is also exhibited in the disabled Venus of Joel-Peter Witkin through his sinister but attractive photographs of bodies that are considered as minorities. As a contrast, I shall invite the audience to reflect on the performances and photographs of Mary Duffy and Alison Lapper. In addition I will talk about the sculpture of Lapper by Marc Quinn, and other sculptures of disabled people, his series *The Complete Marbles*. These artists show their bodies as a complete, and more important, beautiful and attractive ones. Finally, I conclude my analysis by considering the challenge to the stereotypes presented by the opportunity for making visible new definitions about the physical identity and the aesthetic and social conception of the disabled body.

Keywords:

Non-normative
Body
Disability
Venus de Milo
Beauty

The Venus de Milo emerged from the ground in 1820, arriving late to the ball, but immediately declared to be the eternal standard of aesthetic and female beauty, despite the fact that she is missing both her arms¹. This investigation will suggest a new definition of aesthetics regarding the non-normative and disabled body, focusing on the reinterpretations of the figure of the Venus de Milo by different artists of the 20th and 21st century².

Most of us have visited the Louvre museum in Paris and we have gone through the different rooms to find between all the Greek statuary the magnificent Venus de Milo, one ideal of beauty. The sculpture has caused devotion among artists, historians and scholars ever since its discovery in 1820, where a neoclassic and romantic sense and a taste for the ruin and the fragmented began to establish. Artists as Auguste Rodin dedicated praises and compliments to it to display their fascination:

Behold the marvel of marvels! (...) This work is the expression of the greatest antique inspiration; it is voluptuousness regulated by restraint; it is the joy of life cadenced, moderated by reason.

Auguste Rodin³, tribute to the Venus de Milo, 1910.

However, why this devotion? Where is the fascination for a fragmented and, in theory, imperfect figure? Why did not a sculpture in a better state and complete become the canonical icon of beauty, like the Venus de Capua?

In this extract I will talk about only 5 examples of disabled and non disabled artists from the 20th and 21st centuries who have worked on the Venus the Milo. They have in common that they brought about a new reinterpretation of the Venus, calling into question the standardized and perfect beauty of the Venus de Milo. They suggest that the sculpture presents a disabled body and that if we consider it a beauty canon, we should reconsider why the bodies of disabled people are not commonly assorted into that category of beauty.

1 SIEBERS, T., "Disability aesthetics and the body beautiful: Signposts in the history of art", *European Journal of Disability Research*, Vol. 2, 2008, p. 330.

2 This investigation is an extract from Laura Jiménez Izquierdo, [En torno al cuerpo no normativo. La Venus desarmada], (thesis for the MA in History of Contemporary Art and Visual Culture from the MNCARS, UAM and UCM), submitted and read in July 2015.

3 RODIN, A., "Venus", *L'Art et les Artistes* 11, March 1910, pp. 243-55, in Art: conversations with Paul Gsell, (DE CASO, J. and SANDERS, P. trad.), Los Angeles, University of California Press, 1984, p. 97.



Figure 1 Venus de Milo, (c. 150-100 b.C), Paris, Louvre. (Photography by Laura Jiménez, 2008)

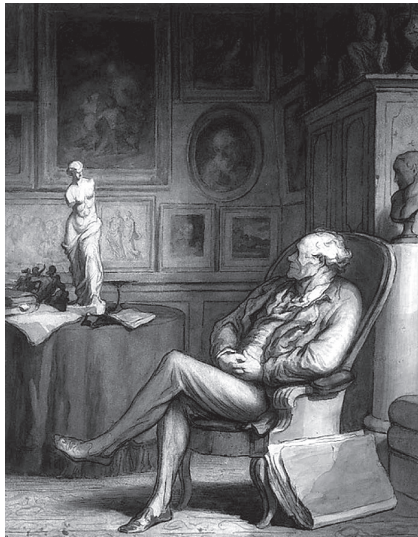


Figure 2 The connoisseur, (Honoré Daumier, c. 1860-65). (From www.metmuseum.org).



Regarding to the methodology, on the one hand I have been studying the disability studies of theorists as Lynda Nead⁴, Tobin Siebers⁵, Ann Millet-Gallant⁶, Rosemarie Garland-Thomson⁷ or Petra Koppers⁸. The disability studies comprise a cultural study of the body and of how it can serve as a conductor of creative ideology and expression. They suggest a deconstruction of the practices of categorization, performance and representation of the bodies in the history of art, visual culture and, most important, daily life. As the feminist art does, the disabled art claims that we have to delete all these categorizations and we have to be more human and see the beauty in the diversity.

On the other hand, I have based my study on the reception studies, especially the ones dedicated to the reception of Antique art by Elizabeth Prettejohn⁹. We cannot understand the classic art without its reception in modern life. The past, present and future are interdependent. The story of the Venus de Milo is not only a classic story, but also a story of its reception and its reinterpretation.

THE SURREALIST VENUS

A Compulsive Beauty

We start with two surrealist artists. In first place, we have the Venus de Milo with drawers by Salvador Dalí, made in collaboration with Marcel Duchamp for the "Surrealist Exhibition of Objects" of 1936 in Paris. Regardless that in the end the Venus wasn't shown in the exhibition. Dali created an image of a fragmented, removable Venus with 6 drawers in its more sensual parts – her breasts, legs and head - which were open to display the secrets of the Freudian subconscious. Also Magritte worked on a sculpture inspired by the Venus de Milo: *Les Menottes de cuivre*.

4 NEAD, L., "Marcando de Nuevo las líneas", El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad, Madrid: Tecnos, 1998.

5 SIEBERS, T., Disability Aesthetics, Michigan: University of Michigan Press, 2010.

6 MILLET-GALLANT, A., The Disabled Body in Contemporary Art, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012.

7 GARLAND-THOMSON, R., "Integrating Disability, Transforming Feminist Theory", Feminist Formations, vol. 14, nº 3, Fall 2002, pp. 1-32.

8 KOPPERS, P., Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge, London and New York: Routledge, 2003.

9 PRETTEJOHN, E., 'Reception and Ancient Art. The Case of the Venus de Milo', in MARTINLADE, C. and THOMAS, R. (eds.), Classics and the Use of Reception, Oxford: Blackwell Pub, 2006.

He formed a reproduction of the Venus with a white head -reminding us that it is a sculpture- and a skin-colored body and stumps in dark red, reminding us that in the end the sculpture represents an amputated suffering woman, a disabled woman.

Both artists presented a contra-ideal of feminine beauty, as André Breton would say in 'Compulsive Beauty', but with the eroticization, objectualization and fetishism of the surrealism. However, even though they presented the woman as an object, they manifolded the definitions of femininity and they were opposed to the normalization of the body.

THE AMPUTATED VENUS OF WITKIN

An Extraordinary Body

In second place I will talk about the work of Joel-Peter Witkin (1939), who inspired and reinterpreted the artistic tradition. His images concussed the representation of the body in the traditional aesthetic: the classical and neoclassical sculpture, the painting of the Renaissance, the religious images, the Baroque's still-lives, the scientific-medical photographs and shows and the old modern circus.

I have focused on his artwork First Casting of Milo (2004), although he previously had referred to other Venus like to the Venus Genetrix, through which he had also dealt with the topics we are talking about.

At first glance, if we compare the photograph of Witkin with the classical sculpture, it almost seems like the artist has taken a photograph of a plaster cast copy of it. However, when we pay closer attention to the image, we can see that the figure is a real body of a woman, whose face - thanks to a light effect - is hidden and who's fragmented arm finishes in a stump which is shown to the viewer in its natural condition.

In First Casting of Milo Within presents a woman with amputated arms besides a dog, posing on a marble pedestal like a sculpture. With skin of porcelain she wears clothes that cover her hips and a white bra in almost the same color than her skin. The model is participating in the casting of "Milo", like she is a Hollywood star. Her hairstyle with upsweeps and waves reminds to the hairstyle of the 50's cinema stars. Also her underwear resembles to this period and the clapperboard on the left is typical of filmshoots.



The light and textures of the white porcelain skin of the model and of the robes, in addition to the ancient black and white style of the picture, make that the figure seems to be a sculpture. However, Witkin also stresses the nature of the naked body, explicit and tactile.

He presents the disabled body in a dramatized and excessive exhibition. Like a parody, he makes a review of the Venus de Milo, disrupting the idealized image of this one. He changes the medical model of the disabled body, presenting it as an artistic object, with majestic aesthetic.

Within subverts the objectualization by the Venus of Dalí and Magritte and he depicts the disabled body without it being a fetish object, medical and curious. His work rejects that the aesthetic beauty is only the perfect and healthy body. Through irony he seeks to break the aesthetic notions of the viewer and, at the same time, enrich them.

FEMINIST DISABILITY RECLAIMS

Mary Duffy and Alison Lapper

The work of Witkin has taken place from 1960 till nowadays. In this period the topics and critical resources of identity, of self-representation and of the role that the body plays in society appeared. Against the background of upcoming social critic we have two real Venus, two disabled Venus who were born without arms due to the thalidomide: Mary Duffy and Alison Lapper.

The first one through photography and performance and the second one through photography and as a model of a marble sculpture, both criticized the canonical ideal of perfect beauty with their own bodies. Showing her similarity with the sculpture of the Venus de Milo, both artists challenged the viewer to compare their bodies with the body of the sculpture and to think about the limits of the normative beauty. They did a critical exam about the role of disabled bodies in the visual culture. And they did it by embodying the Venus de Milo, the epitome of the beauty canon of the feminine nude, presenting an image of a disarmed but complete figure.

Authors as Nead or Garland-Thomson talk about how it is necessary to redefine the feminist theories to also ask about the relations and subjectivities of the disabled body, creating different structures in understanding these rules of health and beauty.

Mary Duffy, Story of a Body

Mary Duffy recalls the Venus de Milo and presents a passionate discourse about her personal experience when feeling objectualized, ashamed and rejected by the medical profession and by the general society. She doesn't only represents her individual story, but her identity is located in the history of patriarchy and the normative aesthetic, including everyone who shares her experience.

In her photographic series Cutting the ties that bind she presents some images in black and white with a hard contrast between the white figure and the black background. Firstly a figure covered in sheets appears. The figure starts to take out the sheets till it is possible to see the body of a woman without arms. She looks directly to the viewer, intimidating and self-confident. In her performance Stories of a body Duffy is facing a public in a completely dark room and is only illuminated by some lineal lights, like if she was being analyzed by x-ray.

At the same time, she delivers a speech revealing how her disabled body had been defined by medicine and the society as "deficient, inappropriate and undesirable". She reclaims that her body is "whole, complete and functional".

'The words you use to describe me are 'congenital malformation'. Those are big words that doctor used ... They didn't have any that fitted me properly. I felt, even in the face of such opposition, that my body was the way it was supposed to be. It was right for me, as well as being whole, complete and functional.'¹⁰

In fact it is the fragmented nature of the Venus de Milo and of Mary Duffy which confers to both visual power, but in different way. While the lack of arms in the Venus de Milo brings the viewer to the classic ideals of feminine beauty focusing in her torso, the lack of arms in Mary Duffy has the opposite effect.

10 DUFFY, M., 1997, in EISENHAUER, J., "Just Looking and Staring Back: Challenging Ableism Through Disability Performance Art", Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research, 2007, Vol. 49 (I), pp. 14-15.



In the case of the classical sculpture, the viewer understands that the Venus had arms before and he can imagine them. But with Mary Duffy, this lack of arms reminds us that she is disabled. The viewer has to accept her like that.

This fight of Mary Duffy embodies the 'your body is a battleground' notion of feminist artists like Barbara Kruger and the theories of Garland-Thomson and their objectives of breaking the barriers and expanding the terms by which we understand the human diversity, the multicultural sphere and the aesthetic beauty. Duffy is not a passive object waiting for a masculine gaze, but she talks to the viewer and looks at him directly, challenging him to judge her, to define her body and identity.

Mary Duffy uses the performance as an artistic strategy like a lot of the feminist artists of the 70's and 80's, the body as political weapon. Petra Kuppers defends that performance is the best artistic way to criticize the traditional aesthetic, to show the visibility and invisibility of disabled bodies. It offers an opportunity to create a dialogue between the artist and the viewer.

Alison Lapper

The Complete Marble Venus

Close to Mary Duffy and Ireland, crossing the Irish Sea, we find another disarmed Venus, an artist born without arms and with shorter legs: Alison Lapper. She became famous when the sculpture Alison Lapper Pregnant by the artist Marc Quinn occupied the fourth plinth of Trafalgar Square from 2005 to 2007. Suddenly London could see a disabled and pregnant woman between glorified heroes and soldiers. She was the antihero of the square.

Alison Lapper Pregnant is part of a series of sculptures by Marc Quinn called The Complete Marbles, in which he portrays disabled people in white marble like Greek Sculptures. The series own name emphasizes that these bodies are complete, and they were presented like heroes.

Alison Lapper Pregnant was called by some critics 'The Venus de Milo of the 21st century'. However, Lapper had already found this likeness years before.

In her photographs *Untitled* she made a self-portrait of her naked body. She was posing with a contrapposto similar to the one of the Hellenic sculpture and like Duffy, she operated a strong contrast between the dark black background and her white skin. She reminds to the classical sculpture but also to the medical models like Witkin and Duffy.

Also, she looks directly to the spectator, proud of her body and showing her stump in the first shot, letting the audience know that, indeed, she is a disabled woman, but complete, functional, whole and desirable, and also able to reproduce, she is mother.

Trafalgar Square hasn't been the only time that Alison Lapper *Pregnant* has been shown in a public space. In 2012 a 43 foot tall reproduction of the sculpture was the icon of the opening ceremony of the Paralympic games. She was the heroine of the games and the goodness of beauty and benevolent.

Nevertheless, the controversy emerged again when in the Biennale of Venice in 2013 Alison Lapper *Pregnant* was placed in a piazza near a church on the island of San Giorgio Maggiore in the Venetian Lagoon. The Catholic Church encounter the sculpture with confusion. It looked 'out of place', nude and 'unpleasant'. But, for the major of London it was 'a work about courage and beauty. And for Quinn 'a monument to the resistance of the human spirit'.

So we can see how there is still polemic when exhibiting 'non-normative' bodies or bodies of the minorities in public spaces. It is still necessary to improve the education and understanding of what we consider 'normal' in visual culture. We have focused on the *Venus de Milo* but there is a huge field of study on how to understand and accept the minorities and the non-normative beauty.

In resume, all these words try to bring about an analysis of the challenges to the stereotypes and to make new definitions of the physical identity visible, thereby challenging the ideal of perfection as presented by the *Venus de Milo*, a disarmed *Venus*. It seems that we still have a long way to go. However - thanks to artists like Quinn, Lapper, Duffy or Witkin - issues that during the last decades looked like they have been falling asleep, namely the relation between disability and beauty, the desire, the sexuality, the maternity, or the claim.



Duffy, M. (1987). *Disability, differentness, identity: Mary Duffy*, Circa, n° 34, mar.jun., 30-31.

Eisenhauer, J. (2007). Just Looking and Staring Back: Challenging Ableism Through Disability Performance Art. *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, 49 (1), 7-22.

Garland-Thomson, R. (2002). Integrating Disability, Transforming Feminist Theory. *Feminist Formations*, 14(3), Fall, 1-32.

Garland-Thomson, R. (2001). Seeing the Disabled: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography. In P. The New Disability History: American Perspectives, Longmore, L. Umansky (ed.), (pp. 335-74). New York: New York University Press.

Kuppers, P. (2003). *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*. London and New York: Routledge.

Millet-Gallant, A. (2012). *The Disabled Body in Contemporary Art*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Nead, L. (1998). *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos.

Prettejohn, E. (2006). Reception and Ancient Art. The Case of the Venus de Milo. In C. Martinlade, R. Thomas (eds.), *Classics and the Use of Reception*. Oxford: Blackwell Pub.

Rodin, A. (1984). *Art: conversations with Paul Gsell* (De Caso, J. and Sanders, P. trad.), Los Angeles: University of California Press.

Siebers, T. (2010). *Disability Aesthetics*. Michigan: University of Michigan Press.

Siebers, T. (2008). Disability aesthetics and the body beautiful: Signposts in the history of art, *European Journal of Disability Research*, 2, 329336.

VV.AA. (2010). *The disability studies reader*. New York and London: Routledge.



OS ÚLTIMOS BOTUCUDOS

**O Processo de aculturação
indígena na Terra Indígena
Krenak**

Edilaine Barros Justino

dybarros07@gmail.com

Licenciada em Artes Visuais pela
Universidade Federal do Espírito Santo
(UFES), Brasil.

Aluna do Mestrado em Práticas
Artísticas em Artes Visuais
Departamento de Artes Visuais e
Design (DAVD), Escola de Artes (EA),
Universidade de Évora (UÉ), Portugal.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa etnográfica é estudar a cultura indígena, na terra indígena Krenak, grupo Naknenuk, de Minas Gerais (MG), usando como estratégias a aplicação de questionários e entrevistas semiestruturadas aos índios da aldeia e o desenvolvimento de atividades artísticas.

Assim, investigamos a cultura indígena no tempo e no espaço, as suas origens e o seu desenvolvimento, os seus sistemas simbólicos, a sua religião e o seu comportamento. O objetivo central é registrar o processo de aculturação indígena ocorrido na Aldeia Naknenuk, da comunidade Krenak, visando identificar aspectos e resquícios da cultura Botocudos.

Keywords:

Pesquisa etnográfica
Aculturação
Grupo Krenak

Para que exista uma educação que respeite as diferenças são necessárias experiências educativas que estabeleçam trocas e interações entre todos os membros e instituições envolvidas. Entendemos, por experiência, o que Larrosa (2004) afirma ser algo que nos passa, nos toca, que nos faça sentido, nos forma e nos transforma. É uma relação com algo que se experimenta, se prova e não é apenas o acumular de informações. Assim, fomos tocadas pelo tema de nossa pesquisa, ao nos interessarmos pelo processo de aculturação indígena, na terra indígena Krenak.

Segundo Cirilo (2009) observamos que, desde o final do século XVII, aspectos espirituais e realizações materiais de qualquer povo foram sendo percebidos como integrantes de uma herança social da humanidade. Porém, a partir do final do século XIX, tornaram-se crescentes as preocupações teóricas para entender a sociedade e os fenômenos que a constituem. Assim, essa nova dinâmica que transfere definitivamente a vida social, econômica e política para os centros urbanos fez com que alguns grupos sociais tivessem grande impulso no seu crescimento, em detrimento de outros que rapidamente entraram em um processo de aculturação, isto é, perdendo a sua identidade cultural e assumindo um modo de vida estranho às suas tradições. Processo este que culminou no total desaparecimento de alguns grupos sociais.

Por conseguinte, as preocupações decorrentes desse processo levaram a uma tentativa de entender a estrutura social, os seus conflitos internos, as suas aspirações coletivas e tudo aquilo que a caracterizava como tal, ou seja, sua cultura. No caso do Brasil, há muito se diz que estamos diante de um país rico em diversidade étnica e cultural, plural em sua identidade. Contudo, ao longo de nossa história, têm existido preconceitos, relações de discriminação e exclusão social que impedem muitos brasileiros de ter uma vivência plena de sua cidadania.

A ocupação do território nacional e a constituição da população podem ser apreendidas por intermédio da trajetória das etnias no Brasil. Para tratar das etnias é necessário tratar de temas básicos: ocupação e conquista, escravização, imigração, migração. Tratar da presença indígena é valorizar a sua atuação e reafirmar os seus direitos como povos nativos, tratados na Constituição de 1988. Deste modo, o nosso objetivo central é registrar o processo de aculturação indígena ocorrido na Aldeia Atorã da comunidade Krenak, dando visibilidade e identificando aspectos e resquícios da cultura dos Botocudos.

Nos tópicos abaixo mencionados, tratamos do conceito de aculturação e do seu processo, descrevemos nosso objeto de estudo e, por fim, analisamos a cultura dos povos em questão.

(Re)Vendo outros discursos

Para Cirilo (2009), o processo de adequação no qual uma cultura absorve traços e padrões culturais de outras, adaptando-os de modo a não perder a sua identidade cultural é chamado de aculturação.

No caso da comunidade Krenak, que hoje vive em Minas Gerais, mais especificamente na Aldeia Atorã, esses nativos tiveram a sua história invadida e modificada. Segundo Cunha, 1998, povos e povos indígenas desapareceram da face da terra como consequência do que hoje se chama, num eufemismo envergonhado, “o encontro” de sociedades do antigo e do novo mundo – que se convencionou chamar de capitalismo mercantil. Os Krenak são descendentes dos Botocudos e, cerca de cinquenta anos após o descobrimento do Brasil, ainda eram escravizados pelos colonizadores. Esses povos dispersaram-se no Brasil, no vale do Salitre (Bahia) e no Rio Doce (Espírito Santo), conforme afirma Oilian (1998):

Os últimos representantes dos Krenak estão agora refugiados numa aldeia situada em Minas Gerais entre Resplendor e Conselheiro Pena. De características nômades, andavam por toda região, tendo aldeias onde os homens brancos ou caraíbas vieram a chamar de Aldeia de Baixo (Aldeia) e Aldeia de Cima, (Cuparaque). (OILIAN apud OLIVEIRA, 1998, p.29).

Figura 1 Avô e neta da aldeia Krenak, Imagem digital, dimensões variáveis.
Fonte: Fotógrafo Carlos Dório, 2012.



Por causa destes e de outros acontecimentos na história deste povo, houve uma mistura interétnica, que consiste em casamentos deste povo com outros povos. Desses acontecimentos, surgiu uma nova maneira de viver e, por isso, esses Krenak possuem um estilo de vida diferente dos outros nativos, mas será que esse povo ainda traz consigo resquícios dos seus descendentes botocudos? Ainda usa a sua língua Borum? O que mudou e o que ainda faz parte da cultura deste povo?

Para Juvela, 1998, as culturas são produzidas pelos grupos sociais ao longo das suas histórias, na construção de suas formas de subsistência, na organização da vida social e política, nas suas relações com o meio e com outros grupos, na produção de conhecimentos. A diferença entre culturas é fruto da singularidade desses processos em cada grupo social. Já a desigualdade social é produzida na relação de dominação e exploração socioeconômica.

Da diversidade cultural e da desigualdade social surge a discriminação, o que é típico de um país colonizado, observando-se a dificuldade de convivência entre grupos regionais, grupos étnicos, sociais e culturais, baseada em preconceitos. Todas as culturas estão continuamente em processo de transformação. Porém, é preciso perceber que esse processo se dá no dia a dia e, quando acontece por imposição de um grupo em relação a outro, torna-se numa mutação cultural. O processo de aculturação não deve ser visto de modo negativo no que se refere às transformações culturais através de misturas étnicas através do qual o mesmo se define. Assim, nos termos defendidos por Cirilo (2009), chama-se aculturação a esse contato entre as culturas de modo a não perder sua identidade cultural.

[..] qualquer sistema cultural está em constante processo de modificação, seja por lentas transformações internas, seja [ela constante e intensa interação das sociedades. A velocidade, porem, dessas transformações dependerá da velocidade dos eventos históricos que atingem o grupo, ou quem sabe, as tragédias naturais a que pode vir a ser exposto. (CIRILO, 2009, p.33)

Metodologia de pesquisa

Uma vez que o nosso principal objetivo foi o de identificar as transformações culturais ocorridas dentro do processo histórico e social da comunidade indígena da comunidade indígena a abordagem adotada foi qualitativa e permitiu estudar fatos dentro do cotidiano – a aldeia de NAKNENUK - proporcionando ao pesquisador uma melhor compreensão do seu objeto de estudo.

Para esta pesquisa utilizámos como instrumentos a observação participante, a coleta de dados, a coleta de imagens, entrevistas, diário de campo e o registo das entrevistas através de filmagens. A pesquisa de campo tornou-se necessária para a coleta de dados de modo a conhecer o processo de transformação cultural ocorrido na comunidade. Estudar materiais, como fotografias e/ou artesanato, é uma forma de compreender e registrar esse processo de transformação.

Nesse sentido, é importante analisar como esse processo também ocorre nas crianças, onde podemos observar isso de forma mais latente. O trabalho voltado para as crianças tem como ideia principal entender como elas se sentem diante desse processo, uma vez que são indígenas, mas se comportam e vivem como um ocidental comum; exceto nos dias de festa e comemorações importantes, onde têm a possibilidade de voltar à sua raiz cultural.

Campo de investigação Krenak: a reserva indígena

Krenak é uma reserva indígena, com 380 índios, possui 4 mil hectares de terra e mais de cem famílias¹. Vivem da agropecuária e suas habitações são de alvenaria (algumas simples, outras mais sofisticadas). O Rio Eme corta grande parte da reserva, mas encontra-se raso, o que dificulta a sobrevivência através da pesca. Têm acesso à televisão, internet e telefonia celular. A alimentação é semelhante à dos “brancos”.

Possuem uma associação que foi criada para adquirir benefícios para o grupo e organizar/promover encontros. É através dessa associação que conseguem apoio para diversos acontecimentos e também benfeitorias.

Sobre a história dos Krenak, é válido ressaltar que são os últimos descendentes dos Botucudos às margens do Rio Doce. De acordo com Anderson Damaceno de Souza, coordenador do projeto “Língua - Mãe Krenak”, o nome botucudo foi dado pelos portugueses quando chegaram ao Brasil e viram aqueles índios de lábios caídos. O nome é usado também para marcar território, porém, quando sofria alguma perseguição, o grupo dividia-se e usava outro nome como estratégia de sobrevivência. Botucudo não tem nenhum significado, mas Krenak quer dizer “cabeça na terra” – nome escolhido pelo próprio grupo.

1 Dados fornecidos por José Carlos, filho do cacique deste grupo.

Esses botoques, segundo Manoela, 1998, eram feitos da madeira extraída da barriguda que, depois de cortada nas dimensões desejadas, eram desidratadas no fogo, o que a tornava leve e branca. Após essa fase, o botoque era pintado, à base de urucum e jenipapo, com desenhos geométricos. Eram os homens que confeccionavam os botoques seguindo a indicação estabelecida pelo herói cultural Marét-Khamaknian. Os de uso feminino eram menores, mas também feitos e implantados pelos homens, únicos conhecedores e com direito de exercerem tal atividade.

O grupo NakNanuk

Para a realização desta pesquisa, tivemos como participantes alguns membros de uma família indígena da comunidade KrenAK: um grupo conhecido como NakNanuk, de Resplendor, Minas Gerais. Nosso contato foi com o cacique Sr. José Alfredo e os demais membros do grupo, todos de uma mesma família. Para o desenvolvimento do projeto, contamos com a participação de adultos e crianças, tendo por interesse inicial observar atividades diferenciadas que ocorrem entre as diversas faixas etárias.

No decorrer dos trabalhos, constatamos a necessidade de mudar o projeto inicial devido à composição do grupo. Também mudamos de grupo indígena, pois o grupo Atorã (Resplendor, Minas Gerais), a nossa primeira opção, recusou-se a receber-nos para o desenvolvimento da presente pesquisa, porque não consideraram a proposta de interesse do grupo. Importa ressaltar que a reserva indígena Krenak é composta por cinco grupos: Atorã, NakNanuk, Nacre Re, Krenak e Watu. Porém, a pesquisa foi desenvolvida apenas no NakNanuk, contando apenas com depoimentos de alguns componentes de outros grupos que sentiram desejo de participar ao perceber a importância deste trabalho como um passo importante no registro de sua própria cultura.

Através de pesquisa e desenhos, procuramos perceber como estas pessoas entendem a sua própria história cultural e vêem essas transformações. Estabelecemos o primeiro contato com a comunidade indígena em agosto de 2011, sendo que inúmeras tentativas aconteceram posteriormente, junto com o chefe da coordenação técnica de Resplendor, o Sr. Silvan Barbosa da Silva,

que há 11 anos é Coordenador da Fundação Nacional do Índio- FUNAI no grupo. Algumas visitas foram feitas desde então e, de fato, foi difícil o acesso. Na entrada da reserva existe uma placa que proíbe a entrada de estranhos e, num primeiro contato, os índios são bem receosos, não gostam de falar ou dar informações; mas, com a convivência, ficam à vontade. Tudo, de início, foi muito difícil, desde o simples processo de registrar o momento através da fotografia ou filmagem. Toda a pesquisa foi realizada na escrita com caneta e papel, apenas as festas puderam ser filmadas. A entrevista e a oficina foram fotografadas.

Procedimentos metodológicos

Iniciámos o trabalho começando por conhecer melhor os anfitriões e familiares. Contámos com a participação de um dos filhos do Sr. José Alfredo, que mora em Belo Horizonte e cursa faculdade de Assistência Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Junto à coleta de dados, realizámos também uma pesquisa bibliográfica nos arquivos pessoais do Chefe da FUNAI, e em outros arquivos. Após a ação prática, que resultou na coleta de desenhos de duas crianças do grupo e mais a confecção de peças de argila e a queima das mesmas, conseguimos várias fotografias das festas. A partir desta coleta de dados no grupo Naknenuk, partimos para a análise do processo de aculturação. Participámos, também, de um casamento indígena, festa onde se encontram vestidos a caráter, o que nos ofereceu subsídios para nossa proposta de trabalho. A última etapa foi analisar os desenhos em busca de signos que revelassem o processo de aculturação. Sendo que, a título de comparação, pedimos a outras duas crianças da Escola Municipal Walmir Sheer, da cidade de Goiabeira - MG, com a mesma idade e sexo, para desenvolverem um desenho com o mesmo tema.

Figuratividade e narrativa: análise dos dados

Com o intuito de saber o que pensavam a respeito do processo de aculturação ocorrido no grupo, perguntámos o que achavam da mistura de “brancos” com os índios. A resposta do cacique foi bem objetiva, ao dizer que achava que não fora muito boa porque estragara a sua cultura e acabara com os direitos dos índios.





Figura 2 Cacique mais velho dos Krenak, Sr. José Alfredo, sua esposa e sua neta. Arquivo Pessoal, Fotografia digital, 2012.

Ainda segundo o cacique, hoje há muitos índios que vivem do mesmo modo que os “brancos”, mas observamos que o que persiste da cultura indígena, até aos dias atuais, é a dança, a língua (com algumas ressalvas), o artesanato e os costumes como o casamento e a pintura corporal. No entanto, ainda assim, todos esses itens sofreram, de algum modo, transformações culturais, embora estejam sendo resgatados.

O artesanato é produzido por este grupo com as riquezas naturais, como sementes e fibras e corantes. A tinta da pintura corporal é retirada do urucum e do jenipapo, passando por processos de armazenamento até ao ponto ideal, podendo permanecer na pele até 15 dias. Sobre a língua, há controvérsias nos termos usados entre os índios e alguns livros utilizados nesta pesquisa. Nos livros, a língua usada pelos Krenak é o Borum, mas, de acordo com os Naknenuk, a língua utilizada é o Macrojê, sendo que a mesma está sendo resgatada através de aulas dentro da própria aldeia.

Constatamos que organização política dentro da aldeia, com a FUNAI e o governo, dá-se através do seguinte processo: o grupo escolhe o seu cacique, tem participação ativa na escolha do coordenador da FUNAI, tem um administrador central e regional em Governador Valadares, e uma representante em Brasília, além de participar ativamente na escolha dos representantes da organização política do país.



Figura 3 Fotografia Carlos Dório, 2012, Imagem digital, dimensões variáveis.

Observamos que se sentem presos aos preconceitos advindos do mundo exterior à aldeia, que não entendem alguns dos seus anseios. Alguns integrantes da aldeia Krenak consideram imprescindível que alguém se levante dentro do grupo e proponha um representante do mesmo na câmara legislativa; assim, se tornariam mais fortes na luta pelos seus direitos. Um dos motivos pelo qual isso não acontece é o fato da sociedade criticar que, pelo fato de estarem na política, já não são mais índios.

O processo de aculturação, no início, deu-se a partir da mestiçagem entre “brancos” e índios e krenaks e outros índios, transformando-se, mas sem perder a referência indígena, resgatando as suas raízes e valorizando a sua descendência botocuda.

Dentro da cultura indígena, como sabemos, as doenças eram tratadas pelos pajés, que usavam ervas medicinais e rituais, tinham parteiras e realizavam cultos aos mortos; porém, atualmente, a função dentro do grupo é apenas contar histórias, preservar a tradição e dar conselhos. As doenças simples são tratadas dentro da aldeia com plantas medicinais comuns, como também em toda a cultura branca, e não fazem rituais aos deuses, não existindo parteiras nem cultos aos mortos. São todos catequizados, distribuídos em diversas religiões, bem como católicos e evangélicos.



Na sobrevivência alimentícia, não preservaram nada dos antepassados e, apesar de caçarem e pescarem, não fazem de forma a garantir sua subsistência. O casamento entre “brancos” e índios é aceite, desde que o branco tenha um bom comportamento dentro da aldeia. No modo de se vestirem no dia a dia, são totalmente descaracterizados no que respeita às suas tradições, mas pintam-se em dias de festas. A cor que prevalece é o vermelho, que significa guerra, como veremos com mais riquezas de detalhes no tópico relacionado com as festas. As crianças não passam por nenhum ritual quando se tornam adolescentes ou jovens.

Podemos notar que nem todos os índios se sentem à vontade mediante esse processo de transformação e, às vezes, agem apreensivos, na defensiva, buscando se resguardarem, se protegendo de algum modo das possibilidades de invasão do “homem branco”, novamente, no meio cultural. Esta ideia está clara na postura do cacique, quando nos diz que a mistura entre raças não foi uma coisa boa, lembrando que as intempéries acontecidas na história dos Krenak não foram poucas, o que, por si só, já explica qualquer postura defensiva.

Oficina de argila com os índios

Devido ao processo histórico, os índios se distanciaram de alguns costumes que faziam parte da vida tradicional, como a confecção de peças de argila e artesanato em geral; por isso, considerou-se interessante resgatar este fazer.

Figura 4 Workshop de cerâmica, modelagem, arquivo pessoal, 2012.



Só alguns integrantes tinham o conhecimento da técnica, mas todos concordaram com a oficina. Dentro das técnicas explanadas, cada um criava livremente, o que sentia vontade. Através das técnicas de pote de aperto, rolinho, placa e bloco foram criadas peças de grande interesse estético e técnico resultantes da facilidade de modelagem típicas dos índios deste grupo.

Festas indígenas

Dia do índio

A primeira festa à qual tivemos acesso foi a da comemoração ao dia do índio. Nesta participaram índios de toda a terra Krenak, tendo o evento acontecido no dia 19 de abril, na sede da associação.

Alguns índios venderam os seus artesanatos no evento. Na hora da dança, um índio usou um apito, típico dos seus artesanatos, e todos se foram aproximando, vestidos a caráter. As mulheres com saias de taboa e sutiã, com materiais diversos, como a casca de coco, a fibra de bananeira, entre outros, e pinturas no corpo, além de colares e brincos; os homens também usavam ornamentos, como brincos e colares. Na medida em que iam cantando, assobiando o chocalho, a flauta e o apito, iam soltando os seus sons. Em círculos, eles dançavam e cantavam e também dialogavam na língua-mãe Krenak.

Figura 5 Workshop de cerâmica, construção do forno artesanal, arquivo pessoal, 2012.





Figura 6 Carlos Dório fotografia,2012, Imagem digital, dimensões variáveis.

Um casamento na aldeia

A segunda festa aconteceu dois dias depois, no grupo Atorã, e tratava-se de uma festa de casamento. Fomos convidadas pelo coordenador da FUNAI. Quando o sol se punha, os homens das duas tribos saíram para a beira do Rio para uma concentração. Lá cantavam na sua língua, tocavam chocalho; os noivos estavam se preparando e as mulheres das duas tribos marcavam presença no local da festa.

O ambiente era alegre, com iluminação, uma grama extensa, e duas tendas em forma de oca, onde mais tarde os noivos ficaram para a cerimônia. Foram as mulheres que trouxeram a noiva e colocaram-na na tenda, gritando e cantando na língua-mãe. O noivo também foi para sua tenda. Os homens usavam os rostos e outras partes do corpo pintadas, usavam brincos de argola ou apenas pedaços de madeira na orelha.

Alguns usavam uma espécie de colar que ligava uma orelha a outra. O cacique Domingues, pai do noivo, da tribo Pataxó, chegou lado a lado com o cacique leomi, que era o representante da tribo Krenak. Os dois puxavam a fila de índios que vinha da beira do rio.

O cacique pataxó trazia ainda um ornamento na cabeça que os diferenciava dos krenak. As mulheres se organizavam para ir ao encontro, era uma festa ao som dos apitos, chocalhos e outros instrumentos sonoros, além dos cantos e as trocas de conversas na sua língua, algo impossível de expressar através da escrita.



Figura 7 Carlos Dório fotografia, 2012, imagem digital, dimensões variáveis.

Nestas festas, além da dama de honra, percebemos os fogos de artifício, churrasco e fotógrafos profissionais, que são provas concretas do encontro entre duas culturas. Segundo Gama (2001), considerando várias dimensões a serem analisadas – psicológicas, cultural, social, política – podemos afirmar que cada um de nós traz consigo toda a tradição de um coletivo, do qual fazemos parte e, ao mesmo tempo, características únicas individuais.

A autora afirma que todos esses elementos contidos em nós estão em constante modificação, negociação e agregação de novos valores a partir do momento que interagimos com o outro. Não existindo, assim, uma identidade fixa, integral e hegemônica.

Desenhos infantis

A proposta dos desenhos infantis surgiu como sugestão de analisar como as crianças indígenas se percebiam no contexto do processo de transformação cultural, ou seja, da aculturação indígena. Nos desenhos foi possível observar que existe a influência da cultura na qual estas crianças estão inseridas, a cultura dos “brancos” e a cultura indígena. Neste caso, pedimos às crianças que se desenhassem dentro do seu universo escolar, como se viam e como se sentiam. Disponibilizámos os mesmos recursos para a realização da atividade: lápis de cor, lápis de grafite, e folhas A4.

O processo de aculturação indígena ocorrido nessa tribo atingiu as crianças indígenas e em seus desenhos não podemos encontrar

nenhum traço cultural que as diferencie das crianças não indígenas; isto porque as crianças aprendem o que vivenciam. Na maior parte do tempo, estas crianças estão inseridas dentro da cultura dos “brancos” e só voltam às raízes nas festas culturais. De acordo Márcia Rezende (1998), torna-se necessário uma escola indígena diferenciada, na tentativa de construção de uma escola que valorize, resgate e amplie suas respectivas culturas.

A escola, em vez de instrumento de aculturação, como tem sido tradicionalmente seu papel, passará a ser um instrumento de apoio no caminho desses povos rumo à sua autodeterminação. Em outras palavras, seria resgatar signos importantes para a vida destas crianças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, não resta quase nada da cultura dos botocudos nos hábitos dos Krenak. O que podemos perceber é uma sede e um empenho muito grande de resgatar alguns valores e traços culturais, perdidos com o tempo – o resgate da língua-mãe, as danças culturais e a pintura. Todo o ritual observado nas festas indígenas, sem dúvida, deixa transparecer traços da cultura dos botocudos de forma clara. Esse resgate é fundamental para a história cultural deste povo.

O que se pode notar é que o processo de aculturação indígena, definido por Cirillo (2009), foi mais profundo na história dos Krenaks. Isso aconteceu porque tiveram as suas histórias invadidas e torna-se necessário, recuperar essas raízes. Apesar dos grandes conflitos, o processo de aculturação também trouxe aos índios a possibilidade de novos aprendizados, e das tecnologias, da saúde, moradia e lazer como direito de todo cidadão brasileiro.

A importância desta pesquisa para artistas e educadores de arte está no fato de constituir material artístico e pedagógico que possa ser trabalhado ao nível do ensino, dando a conhecer a cultura indígena sem cair em estereótipos de hierarquização e dicotomização entre os valores ocidentais e os valores indígenas.



A comunidade indígena conhece bem os seus costumes e tradições, embora uma vez que vivem em contato com outras culturas, acabaram por adotá-las no seu cotidiano. No entanto, para trabalhar as diferenças é preciso um olhar atento, para não cairmos em estereótipos e reproduzirmos ideias preconceituosas. Estereotipa-se a imagem do índio assim como a do negro não considerando a sua pluralidade cultural, e adotando a ideia de que estes são seres exóticos, inferiores, distantes da civilização, que vivem nas florestas.

A observação participante na aldeia dos índios possibilitou um aprendizado através da vivência, da pesquisa de campo, da criação de peças artísticas no âmbito do artesanato local com meios de registros permanentes, além do conhecimento e interação com outros povos que nos enriqueceram com saberes e experiências. E isso foi bastante significativo, pois, através da mesma, podemos vivenciar e interagir com a cultura e a arte que permeiam os povos, pautado pelo respeito às diferenças e à pluralidade. Durante todo o período deste trabalho procurámos manter uma postura reflexiva, sobre os diversos aspectos culturais, em constante transformação, procurando estar atentos ao que os outros nos dizem sobre si mesmos e não ao que pensávamos que eles fossem.

- Barbosa, A.** (2007). *Inquietações no Ensino da Arte*. São Paulo, Cortez.
- Brandão, J.** (2009). *Cor e Laboratório de Tintas*. Rio de Janeiro: ZAHAR.
- Cascudo, L.** (1964). *Jangada: uma pesquisa etnografica*. Rio de Janeiro: Letras e Artes.
- Cola, C.** (2006). *Ensaio sobre o desenho Infantil*. Vitória: Ne@ad, Editora Daliana.
- Cirilo, J.** (2009). *Interações Culturais*. Vitória: Ne@ad, Editora Daliana.
- Cunha, M.** (1998). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Editora schwarcz Ltda.
- Dias, I.** (2011). *Teoria da Linguagem Visual*. Vitória: Ne@ad, Editora Daliana.
- Dias, L.** (2010). *Desenho I*. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: Ne@ ad.
- Dutra, E.** (2005). Dissertação de Mestrado, Santa Maria. Disponível em: http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde_arquivos/18/TDE-200704-20T170557Z-514/Publico/EDUARDODUTRA.pdf Acesso: 07 de maio de 2012.
- Dutra, V.** (1998). *A Educação Escolar Indígena em Minas Gerais*. Belo Horizonte: S.Ed.
- Freyre, G.** (2004). *Casa-Grande e senzala*. São Paulo: Editora Recors.
- Gama, R.** (2011). *Desenho: diálogos étnicos e culturais com crianças guarani*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Vitória, UFES.
- Juvela, M.** (1998). *Escola Viva* (1 ed.). Módulo 6. São Paulo: Meca.
- Krenak, I. Almeida, M.** (2009). UATU HOOM. Belo Horizonte: Edições Cipó Voador, s.p.
- Magalhaes, E.** (2003). *Legislação indigenista Brasileira e normas corretas*. Brasília: FUNAI/CGDOC.
- Rodrigues, M.** (2011). *Cerâmica*. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: Ne@ad.
- Shaam, D.** (1996). *A linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara*, Porto Alegre. Disponível em: www.Marajoara.com/linguagem_iconografica_diss_completa.pdf. Acesso: 30 de junho de 2012.
- Teao, K.** (2009). *História dos Índios no Espírito Santo* (1ª ed). Vitoria/ES. Ed. do autor.



O DESIGN E A FOTOGRAFIA COMO MEIO PARA A INCLUSÃO SOCIAL

Maria Inês Lourenço
milourenco.7@gmail.com

Faculdade de Arquitectura
Universidade de Lisboa

ABSTRACT

This Communication aims to present a project of social inclusion that has as study based on a research through design. The innovation stemmed by design is, increasingly, viewed in a multifaceted perspective, particularly, as regards to social innovation, i.e. the provision of benefits that are not quantifiable only in financial terms, but also in the constitution of improvement social groups. The challenges facing the design result from the need to reconcile current concerns – to create value, promote inclusiveness, prevent shortages of resources and to ensure sustainability. In this sense, the design is seen as a tool to promote changes in the world, there is, therefore, to continue to innovate the design itself. It can be argued that the design is the most powerful tool to transform the society and the way of life of any collective, both now and in the future. As such, the design is for all of us. There is growing recognition that the design should not be restricted only to individuals who undertake the development of the object, but everyone has a role to play, using the power of design to shape and reshape our world, this is codesign.

The project of social inclusion called "Moro Aqui ao Lado" (I live next door) was carried out with young people in three communities of Lisbon area (Bairro Padre Cruz in Carnide, Bairro da Boavista in Benfica and Bairro Alta de Lisboa in Lumiar). The main areas addressed in this project: the design and the photography were the link with the young people of the communities.

This project had two phases and was conducted in 2013, continuing after it the following year with several exhibitions.



In these communities has been made an approach to photography through some concepts that can also be applied in design, such as: rhythm, harmony, contrast, balance and symmetry. The purpose was young people understand the relationship between photography and design, leading them in a more intuitive way to make their choices for the final exhibition. This project is focused on the involvement of young community, in the creation and selection of photographic elements to be exhibited. He intended to interaction between photographers and the people of three different communities in order to create social inclusion of these individuals in society. With this project, we use a methodology/process that is a facilitator for the inclusion in the society of the youth, in more disadvantaged communities. With these three case studies we aim to find a model for social inclusion by linking the areas: communication design, social design, participatory design and photography.

Keywords:

Communication Design
Participatory Design
Social Design
Social Inclusion
Photography.

Ao longo da vida o Homem é inundado por conhecimentos dados por adquiridos que se repetem de modo quase infinito. A arte faz o Homem pensar e pôr em causa estes “pré-conceitos”, o indivíduo é preparado para novas criações, para a reflexão e para o desenvolvimento da capacidade crítica. “A arte pode levar ao desenvolvimento de um amplo leque de qualidades criativas e capacidades críticas” (Eça, 2010, p.16). Daí que o indivíduo deva ser trabalhado na sua totalidade: corpo, mente e espírito. O objectivo da arte na educação não é prioritariamente formar artistas, mas sim forjar indivíduos conscientes, com poder de reflexão e crítica.

A arte da fotografia pode ser um modo de ensinar. Através da fotografia, é possível integrar os jovens, especialmente os provenientes de meios mais pobres, na sociedade dos nossos dias, que muitas vezes os coloca de lado.

A fotografia constitui um dos elementos do design a que mais frequentemente se recorre em muitos actos de comunicação, estejam associados à esfera da tecnologia, do negócio, da política ou da arte. A fotografia, pelas suas características, consegue triangular a relação entre o seu autor, o objecto e o receptor, combinando realismo e expectativa em graus variáveis consoante os objectivos pretendidos. Não admira, pois, que o design social também encontre nela um meio de excelência para estabelecer as pontes desejadas entre a denúncia da realidade, a mostra de criatividade e a sensibilização dos destinatários. A sua história, ainda que não muito recuada, já foi suficiente para demonstrar a importância que tem quer nas vivências urbanas ou rurais, quer em momentos de paz e de guerra.

Com o projecto “Moro Aqui ao Lado”, descrito mais à frente, pretendeu-se elaborar um modelo para a inclusão social, em que as áreas do design de comunicação, do design social, do design participativo e da fotografia, estivessem interligadas, de modo a suprimir alguns problemas existentes nos bairros sociais e, assim, os seus habitantes se sentissem mais integrados na sociedade alargada.

A FOTOGRAFIA E O DESIGN

Segundo os autores Chick & Micklethwaite (2011), o termo design é utilizado em quatro acepções diferentes: como área de estudo ou disciplina; como acção ou processo; como conceito, proposta ou plano, e, ainda, como resultado de um processo de design.



Design entendido como área de estudo ou disciplina é coerente com o mundo material e com a cultura visual da qual faz parte. Está directamente relacionado com os artefactos e os produtos de cada cultura. Enquanto disciplina pode ser explorada de diversas formas, como por exemplo, a sua história, as suas linhas teóricas, a sua relação com a arte, ou com a gestão (Chick & Micklethwaite, 2011, p.17). As áreas de design, por seu turno, são definidas em termos da natureza do resultado do processo criativo e do tipo de produto a que se destina.

O design como acção ou processo, na sua essência é dinâmico, e o termo passou a abranger também, o que em língua inglesa significa 'designing' ou seja, a criação ou concepção de algo.

O design como conceito, proposta ou plano pode ser definido como a capacidade para prever o que se vai criar antes da concretização. O designer imagina o resultado do processo de produção antes de começar a trabalhar, precedendo o fabrico do objecto proposto. O resultado deste processo de "antecipação" ou "previsão" é algo que virá, então, a ser produzido ou fabricado num momento posterior.

O design como resultado de um processo, por sua vez, traduz-se na concretização ou na realização de um conceito. Os seus resultados podem atingir, portanto, uma grande variedade de formas e escalas, desde uma modelagem de massas, a um edifício, ou a um plano urbano, não sendo, necessariamente, físicos ou tangíveis.

O design e a arte são, em regra, considerados campos de especialização distintos. Na era dos saberes especializados e compartimentados, as belas artes, o design e a fotografia seguiram essa tendência estabelecendo limites e fronteiras conceptuais nas suas áreas e formando os respectivos profissionais. Não obstante esta tendência fragmentadora dos saberes, os princípios básicos da arte e do design têm permanecido os mesmos (Mathew, 2010).

O design aplicado à fotografia baseia-se nesta partilha de conceitos e práticas, podendo, nesse sentido, ser considerado como um arranjo hábil de informações pictóricas dentro de um rectângulo, isto é uma composição. Design e composição são dois aspectos que se interligam, na medida em que o design constitui o processo e a composição é o seu resultado (Webb, 2015).

A composição é o resultado de um processo de design dinâmico e a fotografia afigura-se uma actividade e uma arte em que o fotógrafo passa do acto de captura para a elaboração de uma imagem.

Este processo engloba o acto de cortar, alterações de contraste, ajustes de saturação e outras técnicas de pós-captura que vierem a demonstrar-se pertinentes na criação de uma melhor imagem.

Os princípios do design estão presentes em todas as fases de criação de uma imagem, desde a escolha de um determinado ângulo a partir do qual o fotógrafo fará a sua imagem, até ao posicionamento do tema numa página ou exposição (Webb, 2015).

Os princípios do design têm sido alvo de abordagens variegadas. Contudo, nos trabalhos de campo realizados e nesta investigação, considerámos, tal como Deepak Mathew (2010), directrizes comumente aceites como as que mais contribuem para a composição pictórica: ritmo, harmonia, contraste, equilíbrio e simetria. Não obstante, muitas vezes os melhores fotógrafos e designers negligenciam alguns destes princípios, preferindo obter resultados de fama rápida à custa da sua violação, embora tenham consciência da perda do valor intrínseco e duradouro do seu trabalho.

PROJECTO MORO AQUI AO LADO

Caso de Estudo

O projecto denominado “Moro Aqui ao Lado” nasceu no âmbito de um trabalho de Doutoramento em Design que está em progresso e consistiu em duas fases de workshops de fotografia com jovens de três bairros sociais da zona de Lisboa (Bairro Padre Cruz, da Junta de Freguesia de Carnide; Bairro Alta de Lisboa, da Junta de Freguesia do Lumiar e Bairro da Boavista da Junta de Freguesia de Benfica). A sua primeira fase teve início no mês de Abril e término em Junho de 2013. Foi desenvolvida para um grupo de cerca de 15 jovens em cada bairro, com idades compreendidas entre os 12 e os 15 anos. Uma vez por semana durante uma hora foi administrado um workshop orientado pela doutoranda e/ou por outras pessoas ligadas à fotografia com o intuito de ensinar os seus conceitos básicos.

Durante três meses, os jovens participaram em 12 workshops (tabela 1) onde foram abordadas diferentes temáticas da fotografia. Foram convidados fotógrafos profissionais para falar de fotografia através da sua “perspectiva” e para abordar assuntos ou temas do seu interesse. O tema para a exposição final foi “o seu Bairro”.



Sessão	Actividade
1	Apresentação do projecto, do seu objectivo e dos conteúdos de aprendizagem.
2	Fotografia Analógica: fotografar o seu bairro com máquinas Lomo: <i>Diana, Fisheye 2, Sprocket Rocket e Okomat</i> .
3	Fotografia Analógica: revelação das fotografias da sessão anterior.
4	Retrato: breve exposição sobre o retrato e as luzes que se podem utilizar, para depois serem os jovens a fotografarem-se mutuamente.
5	Análise de imagens: a fotografia veicula sempre uma informação.
6	Conceitos de composição: equilíbrio, perspectiva, fundo, simetria, profundidade e enquadramento.
7	Conceitos para o acto de fotografar: o plano, o ponto de vista, o contraste e a focagem.
8	Os diferentes tipos de máquinas fotográficas: digital compacta, <i>bridge, reflex</i> e híbrida; Os diferentes tipos de ficheiros; Conceitos: abertura do diafragma, velocidade do obturador e sensibilidade ISO (sensibilidade fotográfica).
9	Técnica de fotografia estenopeica – Pinhole: construíram a sua câmara fotográfica com uma lata.
10	Técnica de fotografia estenopeica – Pinhole: fotografaram com a sua lata e revelaram as fotografias numa câmara escura improvisada.
11	Abordagem do conceito expositivo e suporte a utilizar para a mostra de trabalhos realizados pelos participantes dos <i>workshops</i> de fotografia “o meu Bairro”; Visualização de todas as fotografias e escolha das melhores para a exposição; Visualização de uma folha com as dimensões reais de um mupi; Escolha da composição do primeiro mupi: o tipo de letra do título, cor, o fundo e a fotografia que os identifica, bem como a dimensão das fotografias a expor e a sua disposição; Escolha de todos os elementos de composição a aplicar nos restantes mupis.
12	Apresentação das ideias dos jovens participantes executadas através de suporte digital (o computador); Montagem de folhas A4 com impressão, de forma a criarem um <i>poster</i> para um “mupi” em tamanho real. Verificação, alteração e/ou aceitação das escolhas finais.

Tabela 1 Actividades desenvolvidas nos workshops da primeira fase do Projecto Moro Aqui ao Lado. Fonte: Maria Inês Lourenço.

Durante as duas últimas semanas de workshops, após os jovens terem seleccionado as fotografias que consideram ser as mais representativas do seu Bairro, legendaram-nas conferindo-lhes um título, incluindo o nome e idade do autor. Deste modo iniciaram uma outra relação, quase de afectividade com as fotografias escolhidas, pois já com elas impressas em formato 10cmx15cm, tiveram de as reapreciar, encarando-as como um todo e, conseqüentemente, nomeá-las atribuindo-lhes um título.

A passagem da imagem digital para o papel possibilitou-lhes uma ideia de formalização da experiência fotográfica: de que têm em sua posse fotografias, peças artísticas, tiradas por si próprios, sentindo-se orgulhosos do que fizeram e do resultado final. Todos os bairros fizeram um estudo do primeiro poster (considerado a apresentação do seu bairro e dos residentes participantes), onde escolheram os elementos que pretendiam colocar, assim como a sua disposição. Todas, as escolhas, desde o fundo (se tinha uma cor sólida ou uma fotografia), o tipo de letra, as imagens e os textos, foram decisões partilhadas, única e exclusivamente, pelos jovens criadores.

Sessão	Actividade
1	Apresentação do projecto e o seu objectivo; O que é a Cidade? Locais a fotografar?
2	Apresentação de algumas imagens com os conceitos: ritmo e harmonia; Desafiados a ir para o seu bairro fotografar.
3	Planificação e montagem de um cubo. Elaboração de esboço de cada face e escolha final: a cor e/ou imagem de fundo, tipos de letra, entre outros.
4	Apresentação de algumas imagens com os conceitos: equilíbrio, simetria e contraste.
5	Escolha, discussão e reflexão das imagens finais.
6	Escolha, discussão e reflexão das imagens finais.
7	Legendagem das imagens e escolha de preferência.
8	Montagem e verificação das faces do cubo em tamanho real com o <i>layout</i> final.

Tabela 2 Actividades desenvolvidas nos workshops da segunda fase do Projecto Moro Aqui ao Lado. Fonte: Maria Inês Lourenço.

Nos posters seguintes também houve a mesma possibilidade de escolha em relação à apresentação das fotografias escolhidas. A exposição esteve patente entre 11 de Julho e 4 de Agosto de 2013 no Jardim junto ao Museu da Electricidade, em Lisboa. Cada comunidade ficou representada com três mupis, ou seja, seis posters. A exposição realizou-se no jardim em frente ao Museu da Electricidade.

Em Novembro de 2013 retomámos o projecto junto das mesmas comunidades. Devido à boa aceitação dos jovens e ao seu desejo de continuar, decidimos desenvolver um projecto semelhante, mas desta vez com um tema diferente.

Este novo projecto foi concebido para o mesmo grupo-alvo participante da experiência anterior, com a finalidade de se aferir resultados da experiência anterior. Assim, os conceitos de fotografia foram abordados de um modo mais geral, tais como uma revisão do conhecimento previamente adquirido. Este projecto teve a duração aproximada de dois meses: os jovens participaram em 8 workshops (tabela 2) focados principalmente, no design (princípios do design). O tema escolhido foi Lisboa, uma vez que o projecto visa fazer os jovens saírem das suas comunidades e conhecerem a cidade de forma mais abrangente, convidando-os a fotografar lugares da capital que melhor caracterizassem Lisboa.

Uma vez por semana foram realizados workshops com a duração de, aproximadamente, uma hora. Nestas sessões foram lembrados alguns conceitos de fotografia, através da análise e crítica de imagens, também considerados princípios de design.

Através de princípios aplicados à fotografia, tais como: ritmo, harmonia, equilíbrio, simetria e contraste, que também são encontrados numa abordagem ao design, o grupo fica capaz de interpretar e entender o que já aprendeu e aplicou na fotografia e, conseqüentemente, aplicar essas mesmas noções na área do design, em particular, na preparação da exposição final. Os lugares escolhidos para serem fotografados foram muito semelhantes: Belém, Baixa, Alfama e Castelo. Em cada comunidade, foram pelo menos, a um destes locais, embora houvesse alguns que visitaram mais do que um.

Os jovens decidiram quais as fotografias a utilizar na exposição e escolheram o layout final a ser aplicado sobre o cubo. Em seguida, fizeram um estudo de cada face, em tamanho real, de modo que será mais fácil entenderem como os elementos vão realmente aparecer juntos. Posteriormente, as suas ideias foram passadas para um programa vectorial e feitas impressões em folhas A4, de forma a ser possível colar todas as folhas e obter cada face do cubo em tamanho real com as suas escolhas finais. No entanto, ainda poderiam ser introduzidas alterações nesta fase, caso o desejassem.

A exposição foi realizada noutra local, diferente do projecto anterior. Foi composta por cinco expositores de forma cúbica. Cada comunidade teve um cubo com as dimensões 80cmx80cmx80cm onde colocou as respectivas fotografias de Lisboa. Houve também dois cubos menores, com 50cmx50cmx50cm, um contendo a apresentação do projecto e o outro com frases escritas pelos jovens a respeito de Lisboa e do que mais gostaram de ver e fotografar. Até ao momento, a exposição já esteve presente na Assembleia Municipal de Lisboa de 30 de Junho a 4 de Julho de 2014, no âmbito do Conselho Municipal da Juventude e na Feira da Luz de 30 de Agosto a 28 de Setembro de 2014, na Junta de Freguesia de Carnide.

MODELO DE DESIGN PARA A INCLUSÃO SOCIAL

Com estes casos de estudo pretende-se encontrar um modelo para a inclusão social através da ligação das áreas: design de comunicação, design social, design participativo e da fotografia. Este modelo pode ser aplicável a outros bairros sociais com problemas idênticos aos dos casos de estudo: problemas socioeconómicos; problemas de relacionamento étnico-raciais no bairro ou na interacção bairro-sociedade alargada e problemas em comunidades recém-formadas, por exemplo: refugiados.

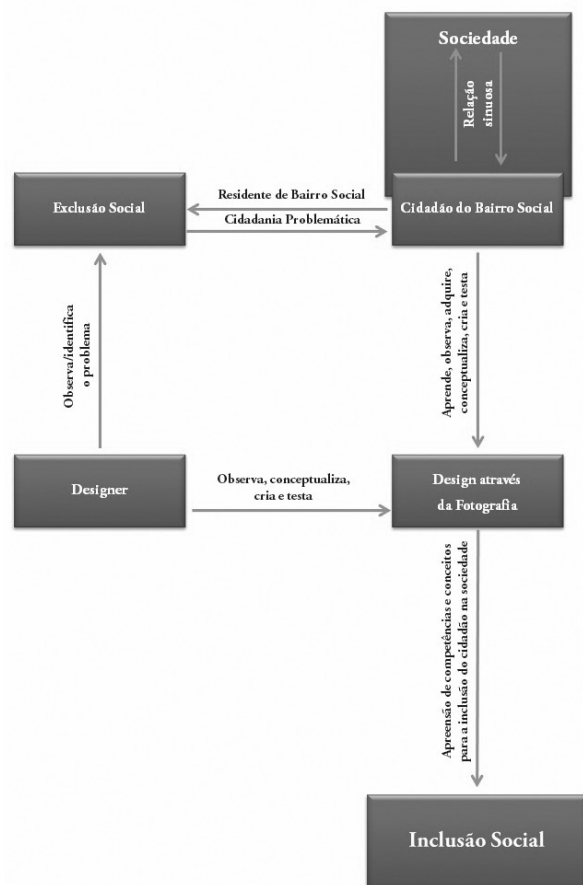


Figura 1 Modelo de Design para a Inclusão Social. Fonte: Maria Inês Lourenço



O diagrama (figura 1) pretende mostrar um plano para a inclusão social através do design e da fotografia. O cidadão do bairro social muitas vezes tem uma relação sinuosa com a sociedade alargada, sendo colocado constantemente de parte. O indivíduo que reside no bairro social com frequência é rotulado como um cidadão problemático, o que leva à exclusão social. Diversos problemas podem estar na origem dessa exclusão e cabe ao designer, pela sua preparação, observar e identificar alguns deles passíveis de serem corrigidos e/ou ultrapassados com a sua ajuda.

Assim, o designer deve estabelecer laços com o cidadão do bairro social, por forma a, em conjunto, ser possível uma resolução que esteja de acordo com as expectativas do residente do bairro. Ou seja, mediante o uso das suas ferramentas, o designer, irá propiciar as condições necessárias a uma participação activa por parte dos moradores para chegarem conjuntamente à melhor solução. Ao trabalhar com crianças e jovens, ainda que não sendo necessariamente o caminho mais fácil, pode conseguir-se capacitá-los com ferramentas úteis para o seu futuro; e, por sua vez, estes jovens ajudam a transformar os seus agregados familiares e, conseqüentemente o seu bairro, de modo a que este se torne mais incluso na sociedade.

Através de um processo de trabalho interactivo, em que o público participa dinamicamente junto com os artistas fotográficos, pretende-se construir uma aproximação real entre a arte e a vida e desta forma provocar, ou no mínimo contribuir para provocar, uma mudança social.

O principal objectivo do modelo de design para a inclusão social é criar mecanismos de intervenção que induzam à participação dos habitantes, estabelecendo relações de cooperação e parceria entre artista e comunidade. Ao privilegiar aspectos sociais, em lugar de valorizar apenas a condição estética das obras a expor, torna-se mais importante o processo que decorre da experiência colectiva do que propriamente o trabalho resultante: “o que nos parece importante, para além das consequências do projecto, é entender o modo como este pode estimular a criação de novas formas de diálogo e a interacção entre os indivíduos” (Regatão, 2007, p.117).

REFLEXÃO

O fotógrafo Henri Cartier-Bresson disse “Acredito que, no acto de viver, a descoberta de nós mesmos é feita simultaneamente à descoberta do mundo que nos rodeia, que pode-nos moldar, mas também ser afectado por nós” (cit. por Short, 2013, p.42).

Com este projecto pretendeu-se que estes jovens se descobrissem enquanto pessoas na sociedade e que também dessem o seu Bairro a descobrir aos que são exteriores ao mesmo; e que retractassem a sua cidade da forma como a vêem. Os jovens ficaram a conhecer algumas zonas de Lisboa e passaram a olhar para a sua cidade de modo mais atento e crítico.

A inclusão não se aplica apenas a pessoas com necessidades educativas especiais, pois também existe a inclusão social que cada vez mais, é um problema na nossa sociedade.

Muitas vezes os jovens destes bairros com mais carências são olhados de lado e colocados à margem. Com este projecto conseguimos uma maior aproximação dos jovens com a arte e a vida de forma a incitar a uma renovação social.



Ao longo da execução das sessões fotográficas os jovens evoluíram no seu pensamento crítico e ganharam o gosto pela fotografia, havendo bastantes que pediram às suas famílias uma máquina fotográfica para continuarem a fotografar, outros ponderam mesmo seguir um curso nesta área.

A experiência desenvolvida promoveu uma interacção pedagógica, mas também emotiva entre estes jovens “aprendizes de fotógrafo” e a sua formadora.

Essa ligação afirmou-se como um enriquecimento vivencial e, de um modo geral, esperamos, estar a contribuir para uma consciencialização e um exercício de cidadania mais participativa, que não se fica pelo papel ou pelas boas intenções e que teve uma concretização visível a todos que se dispuseram a visitar as referidas exposições.

Chick, A., Micklethwaite, P. (2011). *Design for Sustainable Change*. Lausanne: Ava Academia.

Eisner, E. W. (2004). *El arte y la Creación de la Mente: El Papel de las Artes Visuales en la Transformación de la Conciencia*. Barcelona: Editorial Paidós.

Mathew, D. (2010). *Principles of Design through Photography*. Nova Deli: Thomson Press Ltd.

Regatão, J. (2007). *Arte Pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano* (2ª ed.), Editora Bicho-do-Mato, S.l.

Short, M. (2013). *Contexto e narrativa em fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Webb, J. (2015). *O Design da Fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.



**SOBRE UMA CIDADE,
UM PASSEIO,
UM GRUPO DE AVÓS,
E UMA RESIDÊNCIA
ARTÍSTICA**

Carla Paoliello

carlapaoliello@gmail.com

Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

RESUMO

A cidade é tema recorrente em meus trabalhos. Minha cidade natal já foi vista e revista; já foi fotografada, bordada, filmada, escrita. Ela foi tela e fundo, já foi amada e odiada. Fazem quatro meses que me mudei para uma nova cidade. Do Brasil para Portugal. Agora, Lisboa é a minha nova morada. Um novo campo a ser descoberto, com novas paisagens, novos territórios que em breve serão transformados em novos lugares, parte de meu cotidiano. É também o local de desenvolvimento do meu estudo de pós-doutoramento. Eu quero entender a relação entre paisagem, identidade e o fazer local através do programa da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Na residência artística com a iniciativa “A Avó Veio Trabalhar” decidi trabalhar com esta minha nova cidade. Convidei o grupo de avós para um passeio turístico. Fotografámos suas ruas, edifícios, monumentos. Foi interessante perceber como o grupo anda pelo espaço urbano atual e percebe os lugares que lhe trazem memória. Um conjunto de imagens foi o resultado deste percurso físico e também emocional. Partimos para a manipulação destes cenários reais e imagéticos. As fotos foram transformadas em linhas e reduzidas ao mínimo para serem bordadas em almofadas. Cada objeto traz em si a memória de um passeio por Lisboa. É um produto da fotografia e assim do olhar pessoal e particular de cada avó para a cidade. É um produto de bordado, no qual cada ponto conta uma história escolhida. É um projeto de marketing territorial, de ver e rever a cidade. É mais que um produto artístico, foi uma experiência. Este texto é sobre elas e é sobre envelhecer.

Palavras-Chave:

Envelhecimento
Cidade
Residência artística

Este texto¹ não é apenas sobre uma cidade, uma experiência com um grupo de avós em uma residência artística. Ele é um texto sobre o envelhecimento e a inclusão de “idosos” na nossa sociedade. Ele é um texto sobre a iniciativa “A Avó Veio Trabalhar” da designer Susana António e do psicólogo Ângelo Campota que acreditam na possibilidade de usar o design como uma ferramenta para capacitar as comunidades locais.

Como colocado por eles em várias entrevistas concedidas,

A Avó veio trabalhar é um projeto que nasce para quebrar barreiras, sobretudo as que os próprios avós impõem a si mesmos, e está inserido na associação Fermenta, que criamos em 2013 com o objetivo de trabalhar a cultura e o legado imaterial cultural das comunidades locais usando sempre o design como ferramenta alavancadora.
(ANTÓNIO e CAMPOTA, 2016)

É também um texto que falará sobre a presença desta faixa etária no meio urbano, discutindo até que momento que será necessário fazer uma inclusão e até utilizar deste termo que por si já é tão discriminatório.

SOBRE ENVELHECIMENTO E O PROJETO “A AVÓ VEIO TRABALHAR”

“(…) embora não saibamos exactamente quem são os velhos, ou se já o somos, a verdade é que ninguém resiste a falar da velhice, umas vezes enaltecendo-a, outras repudiando-a. A velhice tem, com efeito, despertado valores diferentes consoante as pessoas e as sociedades.”
(ROSA, 2012, p.20)

O programa “Envelhecimento e coesão social – aprendizagens e estratégia para o futuro” da Fundação Gulbenkian, coloca no seu texto de 2012 que os cidadãos mais velhos são vistos frequentemente como um grupo homogêneo e alvo de estereótipos negativos, passivos de cuidados e apoio.

Em Portugal, no livro “O envelhecimento da sociedade portuguesa”, a pesquisadora Maria João Valente Rosa explicita que o termo envelhecimento demográfico é tido como o principal risco social, político, financeiro e mesmo cultural da sociedade atual.

¹ Este documento está redigido sem o Acordo Ortográfico.

Mas sabe-se que o real problema não é este. Ela mesma coloca que o verdadeiro problema está centrado na sociedade que não mudou desde que começou a envelhecer. Muito mais do que mobilizar esforços para anular o envelhecimento, deveria-se potencializar os seus benefícios, evitando rupturas sociais ou geracionais com ele relacionados.

Como ela disse "(...) a primeira grande ameaça que paira sobre nós, associada ao envelhecimento progressivo da população, é a descaracterização do nosso modo de viver e da eventual alteração dos valores civilizacionais que nos habituámos a respeitar" (ROSA, 2012, p.39). Ou seja, temos um problema e temos que analisá-lo e entendê-lo para conseguir propor soluções cabíveis ao tempo atual.

Para explicar sobre a velhice, ela apresentou um dos lados da moeda,

A visão negativa associa a velhice a morte e acentua-a como uma fase última da vida humana, um momento em que os homens desistem dos projectos do futuro. Por outras palavras, uma fase em que os sinais de deterioração física (cansaço, perda de memória ou diminuição da mobilidade e das capacidades de visão e de audição) se impõem sobre tudo o resto. O desalento, a frustração e a infelicidade são sentimentos que frequentemente caracterizam esta fase, surgindo muitas vezes associados à impressão de uma perda de protagonismo e de importância relativa face a um passado mais "glorioso", de exercício, por exemplo de uma carreira profissional bem sucedida. Acrescem, ainda, outros factores que contribuem para acentuar esta visão negativa da velhice, como o isolamento ou a solidão social, como efeito, por exemplo, da reforma ou do afastamento de amigos e companheiros, até porque alguns terão, entretanto, falecido.

(ROSA, 2012, p.8)

Percebemos que continuamos a olhar para a idade como um marcador na sociedade. Se entre os 15 e os 64 anos, estamos no que é denominado de idade ativa, já as pessoas com 65 e mais anos, referidos como na terceira idade, estão prontos para a aposentadoria. Mas será que é a hora de realmente parar? É claro que, ao envelhecer, um indivíduo produz menos. Entretanto, produzir menos não é o mesmo que deixar de produzir.

Alinhado ao pensamento de estar ativo, está o cerne do projeto "A Avó Veio Trabalhar", inclusive tendo sido usado no próprio nome do projeto. Sim, a avó vai trabalhar e faz muito mais além disso.



O projeto também tem os objetivos de: combater o isolamento, promover a intergeracionalidade, estimular o envelhecimento ativo, dar mais poder aos “idosos” dentro da sociedade atual, ou seja, dar-lhes um palco e um destaque que talvez na vida não mais o tenham.

Como colocado por Susana,

Muitas vezes eu sinto que o trabalho é aquilo que nos identifica. Normalmente, quando nos apresentamos a alguém que não conhecemos, dizemos o nosso nome e, logo de seguida, se gostarmos do que fazemos, dizemos o que é que nos caracteriza. ‘Eu sou designer’ é logo a segunda coisa que eu digo. (ANTÓNIO, 2016)

A “A Avó Veio Trabalhar” faz uma coleção nova a cada 3 meses, os integrantes (65 avós, 1 avô, dois netos fundadores e diversos estagiários e colaboradores voluntários) ministram oficinas, participam de residências, passeiam, entre outros. Os lucros partilhados são traduzidos muito mais do que em dinheiro, mas sim em outras compensações para a vida das pessoas que dele participam.

Vale pontuar que existem duas situações para caracterizar o envelhecimento individual, colocadas em Rosa (2012): uma ligada ao envelhecimento cronológico e a outra ao envelhecimento biopsicológico. Uma está ligada ao passar da idade, já que envelhecemos por um processo natural. A outra, mesmo sendo as vezes reflexo do envelhecimento cronológico, não é tão linear. Trata-se do envelhecimento que é individual. Cada pessoa envelhece de maneira diferente e este processo pode ser retardado quando se dá valor ou atenção ao indivíduo. É nesta segunda situação que ações contra o isolamento social e contra a perda da vontade de atuar na sociedade são importantes.

A solução apontada e defendida por vários autores e realizada na iniciativa de Susana e Ângelo é um modelo de interligação no qual os “idosos” coexistem com outras faixas etárias e com outros que também são tidos como “velhos”. Trata-se de propor um intercâmbio de experiências e de informações. É pautado na convivialidade (ILLICH, 1973), ou seja, é sobre a importância das pessoas e das redes em que se inserem. Esta ligação entre gerações proposta pode ser percebida na Collection TWO, na qual o antigo e o novo se fundem claramente (ver figura 1).

Cada objeto é carregado com a habilidade da mão que o fez. Entretanto, não são apenas objetos, são memórias e histórias. Vale ressaltar que todos os produtos vêm com a fotografia da pessoa



Figura 1 Exemplar da coleção de almofadas que apresenta o encontro do antigo com o contemporâneo. Fonte: Acervo A Avó Veio Trabalhar.

(ver figura 2) que o fez. É clara a importância da dignificação do trabalho que é feito e da valorização do produtor não só do produto.

A metodologia desenvolvida vai no sentido de capacitar os avós para que possam caminhar sozinhos, integrando-os no processo de tomadas de decisão.

Figura 2 Detalhe da etiqueta que apresenta cada produto vendido. Fonte: Acervo A Avó Veio Trabalhar.



É um trabalho mais que colaborativo, a ideia é de criar a independência para que eles consigam dar sentido à vida, explica Susana.

Ângelo completa sobre este promover de uma vida mais autônoma,

As pessoas aproximam-se, identificam-se com a nossa metodologia de trabalho e o mais interessante é que tanto eu como a Susana desfragmentámos esta ideia de técnicos. Todas as pessoas que estão vinculadas à Avó são tratadas como parte integrante da equipe. (CAMPOTA, 2016)

Já foram realizadas diversas viagens para Porto, Coimbra, Sines (ver figura 3), Porto Covo, Tomar, dentre outros sítios de Portugal. São viagens de aprendizagem, troca e empoderamento, nas quais as avós participam de oficinas, ministram workshops, desenvolvem produtos, técnicas e conceitos.

Já foram recordadas e reaprendidas diversas técnicas como o crochet, o tricot, o trabalho com malhas, o ponto cruz, o bordado (figura 4), a tecelagem manual, a serigrafia (figura 5), etc.

Susana António garante que a solução está exatamente por este entusiasmo em volta do projeto. “No início tinha de acompanhar de perto o trabalho de cada uma, mas agora as peças saem da partilha entre o que tenho para ensinar e o que elas já me ensinaram a mim.” (ANTÓNIO, 2016).

Figura 3 Viagem com um grupo de 33 avós para Sines com Ângelo de blusa em xadrez e Susana com vestido florido.





Figura 4 Oficina de bordado sobre fotografia. Fonte: Acervo A Avó Veio Trabalhar.

Os que participam deste projeto pensam o envelhecimento como “outra coisa”, como disse SANTOS et al (2013, p.112) e evitam o discurso do declínio. Inclusive, hoje em dia, usa-se mais o termo envelhecimento ativo, criado e definido pela Organização Mundial de Saúde como o processo de otimização das oportunidades de saúde, participação e segurança, para melhorar a qualidade de vida à medida que as pessoas se tornam mais velhas.

É o momento de ter consciência da realidade de cada faixa etária e adotar uma nova atitude sobre suas vidas e suas idades. Foi o que aconteceu comigo durante a minha residência artística no projeto.

SOBRE A RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

Como eu expliquei no início deste texto, minha residência no projeto “A Avó veio Trabalhar” foi um misto de vários objetivos. Eu queria ser apresentada a minha nova cidade e para tal convidei o grupo de avós para um passeio turístico.

Queria também perceber como este grupo anda pelo espaço urbano e percebe os lugares das memórias, seus monumentos particulares.





Figura 5 Oficina de serigrafia. Fonte: Acervo A Avó Veio Trabalhar.

Quero esclarecer que entendo monumentos como descrito pelo dicionário Priberam (2013),

mo·nu·men·to

(latim monumentum, -i, recordação, monumento, edifício, túmulo)
substantivo masculino

1. Construção ou obra que transmite a recordação de alguém ou de algum fato memorável.
2. Recordação; lembrança.

Imaginei uma coleção especial das almofadas triangulares que elas já produzem (figura 6). Seria uma série limitada, uma intervenção nesta coleção. Uma por avó. Todas brancas, pano, acabamento e bolinhas ao redor. Uma almofada como objeto de memória. Cada uma funcionaria como um marco territorial deste itinerário turístico proposto pelas avós. Foram elas que traçaram o passeio para fotografarmos cada lugar/edifício como pode ser visto na figura 7.

Me deixei levar pelas avós. Andamos de autocarros, elétrico, elevador, carro, e principalmente a pé (figura 8). Eu tentei ver Lisboa pelo olhar de cada uma (figura 9), ouvindo atentamente as histórias de cada lugar escolhido. Eu fechei meus olhos e as ouvi. Elas foram meu guia, me conduzindo pelas ruas, me apresentando edifícios, praças, estátuas, o rio.

Apontavam, contavam segredos e fotografaram todo o trajeto (figura 10). Uma inclusive voltou a ser a bailarina do Teatro Nacional de São Carlos. Eu fiquei como observadora e usuária desta relação entre avós e cidade. Com elas construí minhas próprias memórias.

Foi baseada na vivência de Lisboa com o grupo que a cidade se transformou para mim.

Elas reviveram Lisboa. Eu a vivi. Elas lembraram situações já ocorridas. Eu construí no presente minha memória. Elas reolharam para velhos sítios. Eu conheci novos lugares. E é importante dizer isso pois acredito que um espaço só se torna lugar depois que ele é vivido e experimentado pelo usuário. Foi isso o que me aconteceu. Lisboa se tornou um lugar para mim. Muitas imagens foram obtidas ao final de três dias de visitas (ver figura 11).

Depois de escolhida a fotografia memória, era para esta se transformar em linhas, simplificando sua estrutura, chegando em sua essência, e estar pronta para ser bordada.

Entretanto, quando se participa de projetos ditos sociais, ou seja, quando se dispõe a trabalhar com pessoas, existe uma regra muito importante: a interação entre os envolvidos.

Desta relação, foi escolhido bordar em cima das fotografias transferidas para o tecido, técnica do transfer já dominada por todas (figura 12) e ensinada a mim.

Figura 6 Almofadas triangulares produzidas no projeto "A Avó Veio Trabalhar".
Fonte: Acervo A Avó Veio Trabalhar.





Figura 7 Intervenções feitas em um mapa da cidade de Lisboa com os pontos definidos pelas avós a serem visitados.



Figura 8 Saída para o primeiro dia do passeio turístico por Lisboa.



Figura 9 Dois olhares para a cidade: um da avó Isabel e o outro da avó Filomena.





Figura 10 A avó Fátima a fotografar a ponte 25 de Abril, da praça que ela frequentava quando mais jovem sob o olhar da voluntária Eva.

Trabalhou-se então em cima de imagens reais. Desenvolvemos situações imaginárias através do bordado. Cada ponto escolhido alterava a imagem, trazia cor e outros elementos, evidenciava e brincava com a memória (figura 13). Com o tempo lento do bordado, as histórias eram recontadas mais tarde nos encontros em roda. Contavam os fatos do passado e do porvir entre risos e pequenos momentos de silêncio.

As almofadas (figura 15) ao final configuraram um marco do itinerário realizado, um produto de uma vivência de um território, do sair com as avós por mundo para que elas pudessem, mais uma vez, reconhecer suas histórias e redescobrir Lisboa.

Sim, é um produto de fotografia. Sim, é produto de bordado. Sim, é um projeto de ver e rever a cidade. Mais que um produto artístico, foi uma experiência. Foi possível realizar uma certa cartografia através dos monumentos de cada avó participante. Mais do que possibilitar a ligação com a teoria da minha pesquisa de pós-doutoramento, foi uma prática e a certeza de que a paisagem é capaz de influenciar uma produção artesanal, absorvendo os indícios desta e traduzindo-os no que chamamos de identidade local.

Me aproximei com gosto do projeto “A Avó Veio Trabalhar” e desta linda geração. Foi muito mais do que o descrito, foi uma ação de empoderamento de um grupo teoricamente discriminado e socialmente excluído. O que presenciei foi exatamente o contrário do que é colocado na literatura atual, fui eu quem foi a incluída, sou eu quem tenho que agradecer.



Figura 11 Algumas das fotografias produzidas pelas avós neste passeio físico e emocional.

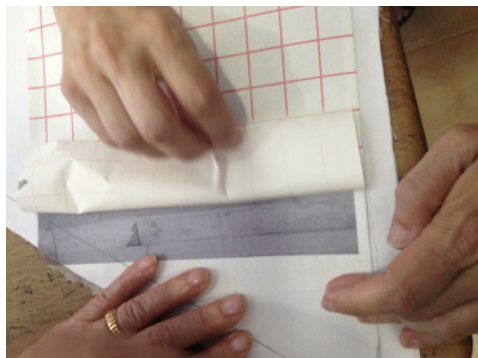


Figura 12 Técnica de transferência da fotografia impressa em papel transfer para o tecido das almofadas.

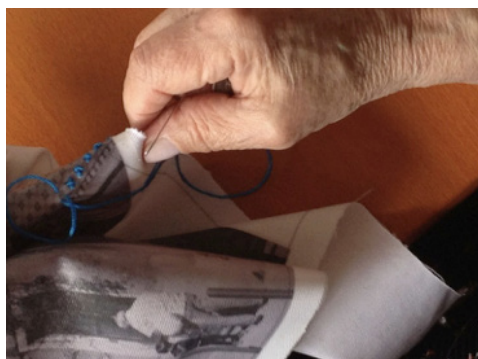


Figura 13 Início do bordado feito pela avó Milá sobre a foto da casa onde ela nasceu e passou parte da infância.



Figura 14 Almofada da bailarina e avó Alice.



Figura 15 Algumas das almofadas feitas. Cada uma diferente da outra, retrato de cada avó.



CONCLUSÃO

Dizem que queremos viver longos anos, mas que não queremos envelhecer. Será? É assim mesmo que deve ser? Termino o relato desta experiência, lembrando da fala do Ministro da Solidariedade e Segurança Social, Sr. Pedro Mota Soares na conferência Envelhecimento e Inovação Social realizada na Gulbenkian, na qual ele sugere a promoção através de valores como a solidariedade, a não discriminação, a independência, a participação, a dignidade, os cuidados e a autorrealização das pessoas idosas. Quero ainda incluir nesta lista os conceitos de liberdade, autonomia, justiça social, convivibilidade, dentre muitos outros também importantes. Quero desejar estes valores não apenas aos “velhos” mas a todas as pessoas independente da sua faixa etária.

Espero que o texto aqui apresentado tenha se mostrado como uma breve reflexão sobre a necessidade de cada um, de cada comunidade, de se apropriar dos instrumentos da sua existência, recusando as formas de exclusão, principalmente a etária. A proposta de derrubar o mito da terceira idade como um período de fragilidade e vulnerabilidade acredito ter sido conseguida. Espero ter apresentado o projeto “A Avó Veio Trabalhar” que promove e testa localmente ações bem sucedidas a nível social. É que entendo que uma das maneiras de lidar com desafios do nosso envelhecimento é através da divulgação de práticas inovadoras como esta.

Acredito também ser importante desenvolver e generalizar estas experiências para que mais idosos possam compartilhar deste bem-estar promovido pela Susana e pelo Ângelo. Só assim essas práticas irão se transformar em políticas públicas. As políticas são necessárias para trazer novos conhecimentos para nossa sociedade com o aprofundamento nas temáticas do envelhecimento e da inclusão social, urbana, econômica, cultural dos nossos idosos e para todas as idades. Já que, como colocado lindamente pela poesita Cecília Meireles, “não se morre de velhice / nem de acidente e nem de doença, / mas, Senhor, só de indiferença.” Que a indiferença esteja com os seus dias contados.

Anais da Conferência Internacional sobre Políticas Públicas de Envelhecimento. 2012. CIPPE: Fundação D. Pedro IV, Lisboa.

António, Susana (2016). Conversas com a autora entre Março e Julho de 2016.

António, Susana e Campota, Ângelo (2016). Conversas com a autora entre Março e Julho de 2016.

Campota, Ângelo (2016). Conversas com a autora entre Março e Julho de 2016.

Illich, Ivan. (1973). *Tools for conviviality*. New York:Harper & Row.

Priberam Dicionário da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/monumento> acesso em Maio de 2016.

Rosa, Maria João Valente (2012). *O envelhecimento da sociedade portuguesa*. Lisboa: Relógio D'Água.

Silva, A. et al. (2013). *Envelhecimento e inovação social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Programa Envelhecimento e coesão social – Aprendizagens e estratégia para o futuro. 2012. Londres: Fundação Calouste Gulbenkian.



QUEER POSITIONING ADDRESSING GENDER IDENTITY AND SEXUALITY IN THE WORK OF 2

Portuguese Performers.

Armando Pinho

armando.f.p@gmail.com

Escola de Psicologia
Universidade do Minho /
Universidade Lusíada Norte - Porto

ABSTRACT

Autobiographical or self-referential artistic performances tend to be self-reflective, critical and exploratory in relation to subjectivity, existence and its sociopolitical circumstances. These creators, in turn, engage in intentional process of negotiating public-private issues and dialogical construction of possible identities. In this context, it's evident the character of constant construction and performativity of identity, especially with regard to gender and sexuality. The rejection of identity categories supported by Queer Theory approach has stimulated important discussions and controversies about contemporary modes of subjectivity, in general, and LGBT identity politics, specifically. The artwork of 2 Portuguese performers, working with autobiographical material, addressing gender identity and sexuality, provides significant contributions to these reflections. Using an ethnomethodological strategy, we interviewed and analyzed the work of Carlota Lagido and Miguel Bonneville, whose artistic creations reveal Queer positioning and intentionality in resisting and deconstructing the heteronormative culture and dominant heterosexism, as well as a challenge to the monopoly of visibility of this culture. The discussion reflects critically on the meaning and political impact of this work and on their specific contributions to the debate on subjectivity and LGBT identities.

Keywords:

Subjectivity
Queer
Performativity
Personal-Political
Autobiographical

The present study advances some preliminary and partial results of an exploratory study of which it is part. Generally, the larger study is interested on processes of identity construction and negotiation and contemporary modes of subjectivation, focusing on life experiences, ethic and aesthetic positionalities, and creative/artistic work (mostly self-reflexive and autobiographical) of several Portuguese artists of performance.

Theoretical assumptions in this research privileges performance studies and critical psychological approaches that questioned essentialist, reifying characteristics of identity (Smith and Sparkes, 2008; Mansfield, 2000). Critical approaches on subjectivity, as well as the constructionist social perspective on identity, have made significant contributions to the discussion of politics of identity, especially LGBT identity issues (Blackman et al., 2008).

In this epistemological context, Critical Feminist Psychology and Queer Theory add a very relevant shift in this discussion, denouncing identity categories as modes of subjectivity and existential manipulation from a heteronormative matrix, which emphasizes the constructive and performative nature of identity and promotes political activism for the abolition of oppressive identity categories (Oliveira, 2009). These approaches criticize theories describing naïve processes of constitution of subjects, ignoring the power relations and norms from which we become subjects, and expose the neoliberal policies influences on subjectivity and the maintenance of specific heterosexual gender order and politics of identity (Oliveira and Nogueira, 2009). They challenge the validity and consistency of heteronormative discourses, deconstructing them and focusing on non-heteronormative sexual practices and sexuality (Oliveira et al., 2009). Instead of identity categories, they assume a performative perspective that understands gender identities as discursive actions/practices, constructed and managed in narratives-in-interaction (Georgakopoulou, 2006), using Judith Butler's concept of "gender performativity" (Butler, 1990; 1993) as its main reference.

These theories are also characterized by the resistance strategies they implement, involving the refusal of the fixed identities binarism, but also the reframing or resignification of symbols and discourses and the promotion of transdisciplinary debates, that interconnect several areas and modalities of knowledge, articulating theory and praxis, and trying new ways to relate academy and activism, like most of its more prominent authors do (e.g., Sedgwick, 1990; Butler, 1990; De Lauretis 1991; Muñoz, 1999; Preciado, 2002).

The controversial debate about the modes of subjectivation is another important theoretical assumption in the present research, mainly the relationship between intrapsychic and social features, or the private–public and personal–political domains (Hekman, 2004). In this context, notions of ethics and aesthetic in Michel Foucault’s theory and Butler’s concept of gender performativity can be articulated, in a complementary way, to Queer theory on subjectivity. Foucault’s theory on subjectivity (Foucault, 1997a; Foucault, 1997b) is particularly relevant for this discussion, since he argues that subjectivation is the result of knowledge–power relations, which means that the subject is a political identity, constituted by power relationships (Schrift, 1997), even though it is also possible the resistance to those devices of domination and normalization (Revel, 2009; Allen, 2011). In this sense, inspired in Foucault’s work and his notion of resistance, Butler (1993; 1997) describes subversive practices of gender performativity as forms of resistance to repressive politics of gender and LGBT identities.

Related with this issue, another theoretical source for this research was the political and scientific impacts of autobiographic works in performance art, relating gender, sexuality and sociocultural factors in the emergence of subjectivity, which have been explored by several Critical Feminist and Queer Theory authors (e.g., Phelan, 1997; Case, 2008).

MAIN STUDY ON SUBJECTIVITY AND RESISTANCE AND IT’S CONCLUSIONS

The general strategy of inquiry in this research was an ethnomethodological approach (Garfinkel, 1967), since the substantive matter to be investigated was how the participants construct and understand their everyday lives and which practices make it happen, focused on the themes of construction and negotiation of identity, subjectivity and resistance. To this end, we designed a multi-methodological, tripartite study, using qualitative methods adjusted to the specific aims of each study. In the first, larger study, the participants were 12 Portuguese artists, who have performance art creations exhibiting autobiographical or self-referential characteristics. The data analysed in this main study allowed us to create a map of themes that emerged from this performers discourses (Figure 1).



Two main themes emerged: 1) «Disidentification» as the main process of construction of identity; and 2) «Strategies of resistance», which are ways to cope with and resist experiences of inadequacy, exclusion and oppression. This resistance is achieved through authorship, artistic creation and critical positioning towards the self and the world.

Summing up the main conclusions on this study, it should first be pointed out that these artists' positions in relation to the construction of everyday life subjectivity are marked by strong tension in negotiation between the personal and the political, towards emancipation. On one hand, we have «Disidentification», a process of identity construction based on difference, singularity and individuality, which relates to the personal and private. On the other hand, there's the "Strategies of Resistance", involving action-reaction moves towards sociocultural context, which relates to the political.

Secondly, it should be stressed that the main strategy of identity construction - «Disidentification» - is based on difference, through critical inquiry towards the Self and the Other. There's a self-Consciousness of a singular existence and of being strange, which relates to the detection and report of oppressive systems (mainly gender/ sexuality norms and artistic norms).

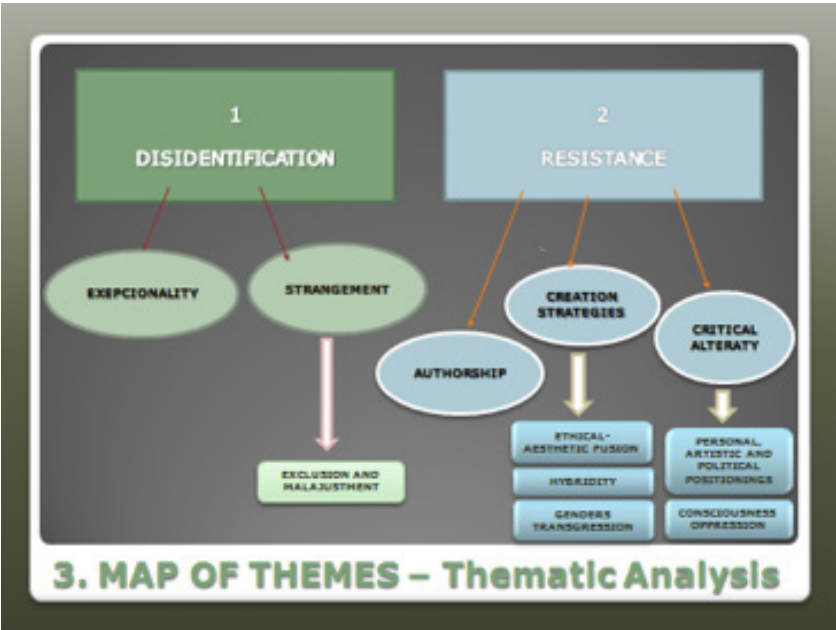


Figure 1 Map of Themes emerged in Thematic Analysis, in the main study.

This theme of «Disidentification» is related to the concept with the same designation, developed by Muñoz, inspired by Queer theory and Butler's theory. Muñoz (1999) argues that "disidentification" is the process through which "identity is enacted by marginal and minority subjects who must work with/ resist the conditions of (im)possibility that the dominant culture generates" (p.6). It is also a process of self-creation, a survival strategy, because contrary to majoritarian subjects, minoritarian ones need to be involved with subcultural issues to activate their sense of self and to give value to difference, such as their own singular identity.

Exploring these findings, we elaborate a more restrictive study, focused in following and analysing the discourse and artistic work of two creators from this same group of 12 participants, as their work and their ethic and aesthetic positioning illustrates well our findings. These artists are Carlota Lagido and Miguel Bonneville and the next sections are dedicated to a short analysis of some of their work.

QUEER POSITIONING IN THE WORK OF CARLOTA LAGIDO AND MIGUEL BONNEVILLE

Carlota Lagido is a creator who organizes her artistic activities through performance, choreography, dance and costume design. She's from the generation called «Nova Dança Portuguesa» (Portuguese New Dance) that emerged in Portugal in the late 1980's and early 1990's, and helped to renew the performing arts in Portugal (Fazenda, 2007). Lagido uses multiple artistic formats (e.g., performance, photography, and video) and also different environments (e.g., live stage, internet). Some of her work merges with political activist in social networking and participating in street demonstrations. The central themes of her artistic work are: Identity and autobiography; "Strangeness of existence"; Imbalance / Decay / Disappearance / Fall.

Miguel Bonneville is a creator, with artistic work as performer, visual artist and DJ. He's from a more recent generation of performers who were influenced by the previous generation «Nova Dança Portuguesa». Bonneville uses multiple artistic formats, namely, performance art, photography, video, music, painting. The main themes in his artistic work are: Destruction and reconstruction of Identity and Past; Political dimension of what is personal; Disappearance / Death / Abandonment.



In her work called «notforgetnotforgive» (1999) (Figure 2), Lagido uses subtle autobiographical references to address gender issues. This is a site-specific artistic work, which was originally created to the Men's WC at Carlos Alberto Theatre, in Porto, because it was important to capture the urine smell of the bathroom for the performance. She's dress up as a Pin-up girl from the 1940's, evoking a cinematic memory of a specific kind of woman or femininity. She sings the symbolic song "Boys in the backroom", performed by Marlene Dietrich in a classic western about men's rivalry, power and order, called «Destry Rides Again» (1939). Lagido holds an artificial bird in her hands that seems like a parrot, which repeats and distorts what she says. These distortions change slightly the song's lyrics, for instance: "Go see what the boys in the backroom will have/ And give them the poison they made [instead of «they name»]".

In this performance, Lagido wants to denounce androcentric and heteronormative order through an "invasion" of an exclusive male space – the men's bathroom – which symbolically represents a kind of androcentric power "headquarters". The use of the urine smell is a parody allusion to the essentialist biologic origin attributed to this androcentric power/order: the testosterone.

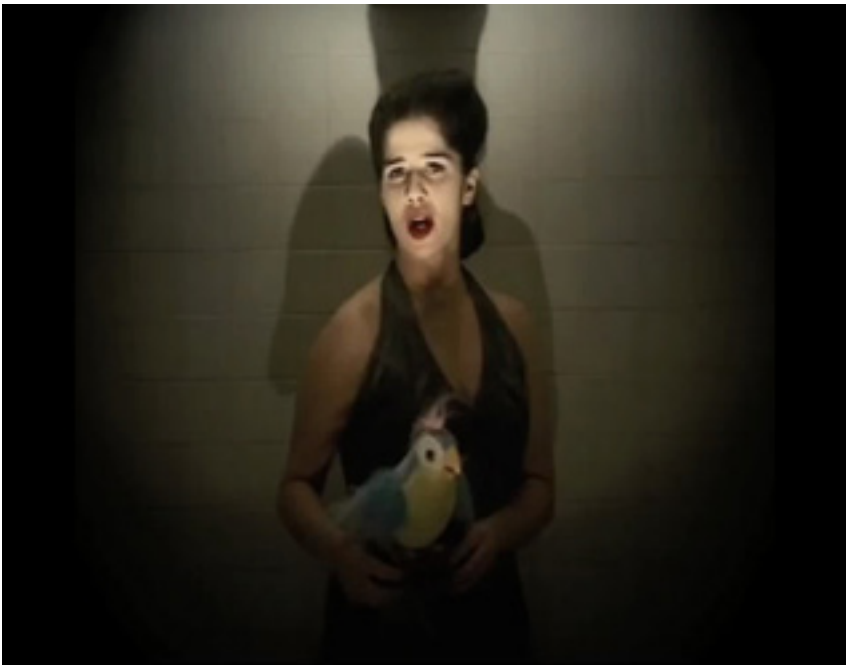


Figure 2 «notforgetnotforgive» (1999) - video frame (Lagido, 1999).

There is a Queer feminist political position, for it claims for responsibility in the maintenance of this gender/sexual order or hierarchy, refusing to forget and forgive the injustice this order brings to the excluded ones; in this case women, their position in society and their social representation. About this capitalistic, androcentric dominant vision of the world, Carlota explains that: "In my work I question masculinity in relation to the world; the way the world is because of that relation. The power as you know it is masculine and the world is controlled by men."

Bonneville, in his work called «Strip me, dress me» (2003) (Figure 3), recreates the context of pornographic film industry and inverts the gender/sexual roles usually represented there: the woman like figure is the one who has the physical strength that dominates and possesses - "a kind of monster". During the performance, he asks the audience to undress him while offers them lollipops. Half naked, he uses various props and dresses like grotesque female figure, posing and showing the muscles.

In this performance, we have once more the "invasion" of a sacred space of androcentric power and heterosexist-heteronormative dominant culture: the pornographic film industry.



Figure 3 «Strip me, dress me» (2003), (Bonneville, 2003).

Bonneville questions the rigidity and violence of sexual roles fixed for male – female and genders within heteronormative systems, by reproducing and representing these roles in a subversive way, inverting these norms/ order and power relations, with the intention to denounce and transform them.

In both these artistic works there is the deconstruction and reconstruction of new identities for each new repetition, re-visitation or representation of gender order, showing us a Queer understanding of gender / sexual identities. These artistic performances emphasize social constructionist and performative dimensions of sexual and gender identities and politically assume Queer and critical feminist positionings.

Therefore, we can evoke Butler's theory (Butler 1990; 1997), as it explains that although performativity of gender is the result of repetition or reiteration of gender behaviours or gestures, there's always space for human agency, because of the possibility of variation in this repetition of acts: the possibility of alternative performances each new "citation". In this sense, subversive identity politics aims to show us how reiterations are done, for instance by radicalized and subversive repetitions of gender to denounce gender norms. Two other artistic works of Lagido and Bonneville allow us to illustrate another Queer theme in their work: death.

In Lagido's «Self: a self-portrait in 39 frames» (2004) (Figure 4), she creates a personae performance, in which gives an internal portrait of herself. This internal world is also inhabited by several spectral selves and cinematic characters, like Norma Desmond from the classic film «Sunset Boulevard»: "that character is completed related with the idea of ending, decay, but at the same time, the resistance, the wish, the need not to end, not to lose fame.", she says.

This work is also about identity and autobiography, and explores the idea of the body in constant failure, the idea of constant fall and escape. It's mainly about "the strangeness of existence", in Lagido's words. It's a performance around the ideas of abysm, dissipation, disappearing and death. But there's also the theme of gender, once again. In this case, all the selves/characters are interpreted by two men performers, showing Queer hybrid figures of men and women.

Some of Bonneville's work has also been around the themes of disappearance, death and abandon. In his work entitled «MIGUEL BONNEVILLE # 9» (2012) (Figure 5), he performs a recreation of his own funeral, putting an end to a series of performances around his past.



Figure 4 «Self: a self-portrait in 39 frames» (2004) - video frame (Lagido, 2004).

He explains: "I'm a bit fed up with my story. I want to go for something else."; "It came up because of this sensation that I can't stop. It starts to be a bit suffocating."; "This disappearance it's strange, but good. It's liberating to be able to disappear."

In both cases, Lagido and Bonneville bring the theme of death to their work. But this is a Queer understanding of death, because this idea of death means an ending and a restart too, and relates with the death of existences /identities, to bring new ones. It relates to the refusal of identity categories, and emphasizes the performativity of identity, the construction and reconstruction of it, and also a Queer use of the body. These analyses evoke what Foucault (1988) argues, in his understanding ethics and aesthetics of existence, about the importance to problematize ourselves, the detachment of ourselves to be possible the construction of an aesthetic of existence, as this idea of death is the action that can lead us to new existences. The same way Butler (1990; 1997), in her theory of performativity of gender, tells us about the possibility to subvert identity performances, in each new reiteration, repetition of it.

In this sense, the idea of death and relating subthemes of rage, pain, melancholia relates to a Queer approach in these artists' work. Ahmed (2004) already has noticed the importance of rage/pain in contemporary queer feminist movements.





Figure 5 «MIGUEL BONNEVILLE # 9» (2012), (Sofia Arriscado, 2012).

The rage, the reaction to injustice, feed queer activism, and, in turn, activism transforms these negative feelings into power. Rage and power are politicized and transformed into action, so that they are no more victims, but empowered. After her, Rosenberg (2009), also already have noticed that contemporary feminist performance (mainly Queer) shows and politicizes rage and frustration. This can be seen in the increasing Queer political activism, using art.

CONCLUSIONS

To conclude, it's important to stress up that the understanding and constructing of identity, as well as the strategies of resistance in these artists are Queer, for they are critical of heteronormative dominant cultures. The awareness and resistance to heteronormative discourses/spaces are central in most of their artistic creations. These artists avoid being caught in a rigid, restrictive artistic and identity categorization and, for them, the artistic practice of performance art is itself the privileged place of resistance to heteronormativity. In this sense, resistance happens within the large society, avoiding the trap of "identity ghettos", situated microcultures in the community.

All this evokes the notions of resistance and identity politics in the theory of Foucault and Butler once again. For Foucault (1997b) resistance should always happen within power relations (within society).

He argues that artistic creation is a good resistance tactic because creates culture, since it's not enough to say no, and we need to do things in order to resist oppression. However, to create culture should avoid the identity "problem", because identity tends to create ghettos.

Similarly, Butler (1990; 1997) argues that the gender alternatives are produced within our repressive, restrictive, compulsory heterosexual culture. That's the way to do resistance: using subversive gender practices to deconstruct heteronormative and heterosexual dominant culture.

This study shows that these art works are existential-political-artistic projects that deepen political potential of "aesthetics of existence". This way, we should be more attentive to recent practices of Queer politic activism, as Rosenberg (2009) tells us, and to the transformative potentiality of joint actions involving interconnections of social, academic and artistic areas.



- Ahmed, S.** (2004). *The cultural politics of emotion*. New York: Routledge.
- Allen, A.** (2011). Foucault and the politics of our selves. *History of the human sciences*, 24(4), 43-59.
- Blackman, L., Cromby, J., Hook, D., Papadopoulos, D. and Walkerdine, V.** (2008). Editorial: Creating subjectivities. *Subjectivity*.
- Butler, J.** (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. New York and London: Routledge.
- Butler, J.** (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of 'sex'*. New York and London: Routledge.
- Butler, J.**, 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge.
- Case, S.-E.** (2008). *Feminist and queer performances: Critical strategies* (1st ed.) New York: Palgrave Macmillan.
- De Lauretis, T.** (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2), iiix–viii.
- Fazenda, M. J.** (2007). *Dança teatral: Ideias, experiências, ações*. Lisboa: Celta.
- Foucault, M.** (1997a). Sex, power, and the politics of identity. In P. Rabinow (Ed.), *The essential works of Michel Foucault 1954-1984* (pp. 87-92). 1. New York: The New Press.
- Foucault, M.** (1997b). Sex, power, and the politics of identity. In P. Rabinow (Ed.), *The essential works of Michel Foucault 1954-1984* (pp. 163-174). 1. New York: The New Press.
- Foucault, M.** (1988). An Aesthetics of Existence. In L. D. Kritzman (Ed.), *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings 1977-1984* (pp. 47-53), New York and London: Routledge.
- Garfinkel, H.** (1967). *Studies in ethnomethodology*. New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- Georgakopoulou, A.** (2006). The Other Side of the Story: Towards a Narrative Analysis of Narrative-In-Interaction. *Discourse and Studies*, 8(2), 235–57.

Hekman, S. J. (2004). *Private selves, public identities: Reconsidering identity politics*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Mansfield, N. (2000). *Subjectivity: Theories of the self from Freud to Haraway*. Australia: Allen & Unwin.

Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. The University of Minnesota Press: Minneapolis/London.

Oliveira, J. M. (2009). *Uma escolha que seja sua: Uma abordagem feminista ao debate sobre a interrupção voluntária da gravidez em Portugal*. Dissertação de Doutoramento. ISCTE, Lisboa.

Oliveira, J. M. & Nogueira, C. (2009). Introdução: um lugar feminista queer e o prazer da confusão de fronteiras. *ex æquo*, 20, 9-12.

Oliveira, J. M., Pinto, P, Pena, C. and Costa, C. G. (2009). Feminismos queer: disjunções, articulações e ressignificações. *ex æquo*, 20, 13-27.

Phelan, P. (1997). *Mourning sex: Performing public memories*. London and New York: Routledge.

Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual: Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Opera Prima.

Revel, J. (2009). Identity, nature, life: Three biopolitical deconstructions. *Theory, Culture & Society*, 26(6), 45–54.

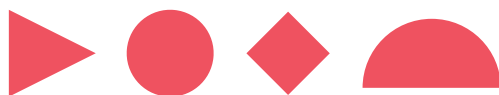
Rosenberg, T. (2009). On feminist activist aesthetics. *Journal of Aesthetics & Culture*, 1. <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/issue/view/304> (accessed 16.10.2012).

Schrift, A. D. (1997). Foucault's reconfiguration of the subject: From Nietzsche to Butler, Laclau/Mouffe, and beyond. *Philosophy Today*, 153-159.

Sedgwick, E. (1990). *The epistemology of the closet*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Smith, B. and Sparkes, A. C. (2008). Contrasting perspectives on narrating selves and identities: an invitation to dialogue. *Qualitative Research*, 8 (1), 5-35.





CiAUD
FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

U LISBOA | UNIVERSIDADE
DE LISBOA

CHAIA
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES
E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA

 **UNIVERSIDADE DE ÉVORA**
ESCOLA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

