

FRANCISCO CAMACHO, JOÃO DOS SANTOS MARTINS,
JOÃO FIADREIRO, LILIANA COUTINHO, VERA MANTERO Por um
Centro Nacional para a Dança Contemporânea em Portugal

AÇÃO COOPERATIVISTA Lutamos pela mudança e pela liberdade: esta é a luta da Cultura

MELISSA RODRIGUES *CORONAS IN THE SKY, Not a Manifesto!* um ensaio sobre
Afrofuturismo e Libertação

MIERLE LADERMAN UKELES *MANIFESTO* para uma Arte de Manutenção,
1969! Proposta para uma exposição: "Cuidar", 1969

ELISABETH LEBOVICI Às trabalhadoras e aos trabalhadores

이민경 MIN KYOUNG LEE Que comunidade, que solidão

DIANA NIEPCE Experimentar o Corpo

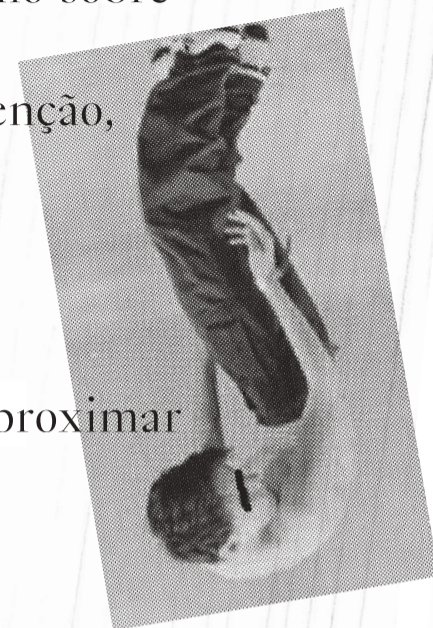
CHRISTOPHE WAVELET conversa com **MIGUEL WANDSCHNEIDER** Aproximar
o campo dos possíveis do campo dos desejos

HENRIQUE FURTADO Diário de uma Quarentena em ABC

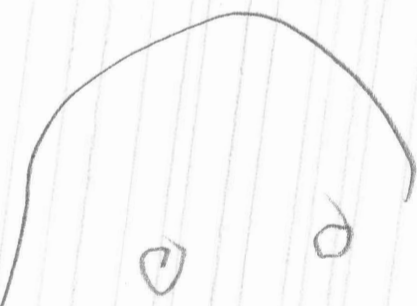
lula pena o passado é isto / um *déjà vu* nunca visto *

VOLMIR CORDEIRO Ex-Manifesto-Resenha-Síntese-Corpo

MIGUEL OLIVA TELES Relações Pandémicas – Do nojo e da imunidade



Corpo



NO JUSTICE NO PEACE NO FUTURE

À Mariana Nobre Vieira

Começo a escrever este editorial enquanto estou preso, em quarentena, num quarto de hotel há onze dias. No mesmo dia em que explodiu uma quantidade inimaginável de nitrato de amónio na Baixa de Beirute, provocando uma devastação sem precedentes. Não era por aqui que queria começar, mas é difícil saber por onde começar. A última edição do Coreia incluía dois artigos que testemunhavam a violência política e policial na revolução civil em curso no Líbano. O jornal foi para imprimir no dia 10 de março de 2020 para ser lançado a 13. Um dia depois, a 11, a Câmara Municipal do Porto cancela os eventos públicos locais e, em poucas horas, as mesmas medidas alastram a todo o país. Fecham os teatros, os museus, as escolas, as bibliotecas, as piscinas, cancela-se o lançamento e, em questão de dias, é declarado o Estado de Emergência. Ninguém sabia o que aí viria, além do imaginário longínquo do alvoroço causado pela pandemia na China e das notícias fatídicas que chegavam de Espanha e Itália.

Não saber acarreta dois estados de espírito que se confundem. Por um lado, a ansiedade, a impossibilidade de prever, a incapacidade de planejar e vislumbrar o futuro. Por outro a expectativa, o desejo, a potência que faz emanar do presente a possibilidade e a utopia. Quem pôde fechou-se em casa, na incógnita do dia depois de amanhã. Quem não pôde, continuou o rumo da sua vida. Xs trabalhadorxs mais reprimidos pelo sistema capitalista tornaram-se essenciais. Xs invisíveis e inviabilizadxs, empregadxs de limpeza, varredores de rua, ‘caixas’ de supermercado, cantoneirxs, trolhas, cuidadorxs formais e informais, prostitutxs, quem se ocupa da cidade e dos vulneráveis para que a cidade continue a funcionar sem que se dê por isso, não puderam ficar em casa. A partir do filtro do “essencial”, descobrimos que todas as atividades que nos implicavam, consumíamos e consumiam, eram “não essenciais”.

Quando, em 1969, a artista judia norte-americana Mierle Laderman Ukeles propõe como exposição uma ‘Arte de Manutenção’ trazia para o discurso artístico a necessidade de cuidar do pessoal, do social e do planeta. Para Laderman Ukeles, cujo manifesto “CUIDAR” aqui publicamos em português pela primeira vez, a

proposta não é moralizar sobre esses cuidados. É, sobretudo, tornar visível o invisível. O trabalho tão indissociável da vida que deixa de o ser quando vitimado pela capitalização da organização da vida em torno da reprodutibilidade. Sobre o seu legado e o que dá que pensar hoje do ponto de vista do ecofeminismo e da luta de classes contemporânea escreve a historiadora de arte Elisabeth Lebovici, reconectando a obra inicial de Laderman Ukeles com o trabalho artístico e comunitário que desenvolve, desde os anos 1970, com as equipas sanitárias da cidade de Nova Iorque. Um trabalho igualmente invisível que acontece nos meandros que orbitam as instituições de arte e que se ocupa em cuidar do dia a dia de milhões de pessoas.

O dia a dia nunca terá sido tão vivido como neste momento incerto em que cada dia é só mesmo um dia de cada vez. Do registo desse presente diário, publicamos uma série de *posts* poéticos da cantora Lula Pena que coincidem com a série de eventos políticos e sociais que acompanharam a vida pública portuguesa, vista de dentro de casa. Em paralelo, o coreógrafo e bailarino Henrique Furtado escreve um diário de quarentena que agrega no seu todo questões sobre o estatuto do artista independente na cena da dança europeia, e de todas as contradições que os tempos auguram perante a inversão da economia e da ecologia social, quando o ganha-pão da performance não é uma certeza.

Desde há décadas que uma das questões centrais na esfera dos processos coreográficos coletivos é a ideia de ‘como estar junto’. A sociabilidade da dança enquanto prática comunitária faz com que os artistas se procurem nessa ambição, criando modelos que replicam relações e que levam a imaginar outras formas de reunião e de colaboração. Desbloquear a distância entre os corpos e os espartilhos do dia a dia passa muitas vezes pela sua fusão, pela sua manipulação, pela quebra de barreiras, pela nudez, pela proximidade, pela sensibilidade, pela impertinência. É uma prática transversal à dança e que qualquer bailarinx ou espectadorx experiencia. Partindo da sua experiência de assistir à peça de Daniel Pizamiglio, *PRESTE ATENÇÃO EM TUDO A PARTIR DE AGORA*, e da sua atividade como médico que tem vivido na pele e nos hospitais a crise da Covid-19, Miguel Teles escreve sobre as relações marcadas pela ideia de imunidade. E retira dessas observações a contradição que o corpo de um bailarino encerra num momento em que o corpo é o agente da transmissão virulenta. Numa entrevista a Félix González-Torres, vítima da crise da SIDA nos EUA, o artista cubano dizia que

queria “ser aquele que se parece com outra coisa para se infiltrar, a fim de funcionar como um vírus”. Continuava: “O vírus é o nosso pior inimigo, mas também deve ser o nosso modelo [...] para que nos possamos colar às instituições que sempre existirão [...]”. Se estivermos anexados a elas como um vírus, replicaremos juntos com elas.”¹ O imponderável como única certeza fez com que um grupo de artistas das mais diversas áreas se organizasse num movimento solidário de apoio de emergência a agentes das artes vítimas da falta de proteção social. Essa comunhão na desgraça viu-se transformada num movimento político de relevância, com capacidade para agregar sindicatos e estruturas associativas, e estabelecer uma estratégia para denunciar a precariedade da classe artística e reivindicar os seus direitos laborais. Desse movimento, denominado *Ação Cooperativista*, publicamos um testemunho que denota a interseccionalidade das suas causas e ambições, prova de que, num momento em que é impossível estar-se junto, foi possível agregar uma comunidade e fortalecê-la, através de uma noção de inclusividade e justiça.

Óbvio é que a metáfora do vírus tanto serve para o bem como para o mal. E que tanto os movimentos políticos progressistas que renovam a esperança por um mundo mais justo por vir, como os da violência, da marginalização, da discriminação, que anseiam o retrocesso (se não pelo menos o *status quo*), têm uma capacidade exponencial simétrica. O ator negro Bruno Candé foi brutalmente assassinado por um supremacista branco com uma arma da guerra colonial que guardava em casa há mais de quarenta e cinco anos. Este evento projetou, a partir do sentimento do intolerável, a concretização de um dos maiores movimentos antirracistas de sempre em Portugal, replicando a indignação de outros eventos e gatilhos locais e internacionais. Melissa Rodrigues, artista e investigadora, é ativista do movimento antirracista e foi recentemente ameaçada por um grupo extremista neonazi português por denunciar a violência sistémica que perpetua o racismo em Portugal. Meses antes, a artista desenvolvera uma performance cujo processo, em quarentena, fora testemunhando os movimentos de insurreição antirracista. Resultado disso chega-nos um texto-manifesto com a exigência de um futuro de emancipação coletiva no reconhecimento das chagas do colonialismo.

É necessário mudar as instituições para que a sociedade as acompanhe. As duas coisas têm necessariamente de acontecer e na maioria das vezes não acontecem em simultâneo. É por isso que a reprodução do vírus é tão essencial. É preciso continuarmos

a reproduzirmo-nos com as instituições, não só para as transformar, mas para mudar com elas. É de uma experiência como esta, de reclusão e resistência institucional, que nos fala o curador Miguel Wandschneider em conversa com Christophe Wavelet a propósito do novo lugar que irá abrir em Lisboa em outubro, Parterre – uma livraria e um projeto expositivo independente, amadrinhado pela artista Ana Jotta. Nesta troca, discute-se sobre o condicionalismo das instituições e das tutelas, o domínio das tendências, sobre o fazer projetos porque se acredita neles e porque se creem necessários, sobre ética profissional e a forma como a insistência do desejo pode tornar a potência em realidade.

Na sequência de textos-manifestos-testemunhos vários artistas escrevem-nos a partir dos posicionamentos do seu corpo de trabalho. Volmir Cordeiro rejeita por princípio a ideia de propriedade, apropriando-se do impróprio, da margem, para reclamar um ex-corpo que procura legitimidade para ir comer ao corpo dos outros. Diana Niepce fala de um processo de experiência do corpo através da sua própria escuta, em contraposição à adequação à imagem idealizada do corpo na dança. A artista sul-coreana Min Kyoung Lee guia-nos pela sua performance de longa duração em que durante dois anos da sua vida buscou a conquista de iluminação espiritual. São três olhares sobre o corpo e a sua imanência enquanto sujeitos políticos implicados pela agência no mundo. E é com essa consciência política que, num contexto em que a coexistência do corpo na sociedade está em risco, abrimos esta edição com um texto reivindicativo do reconhecimento pelo Estado português das práticas da dança contemporânea que se veem cada vez mais condenadas à efemeridade e ao desaparecimento. Numa iniciativa coletiva da qual fazem parte três dos principais agentes da denominada Nova Dança Portuguesa – Vera Mantero, João Fiadeiro e Francisco Camacho –, a investigadora Liliana Coutinho e eu próprio, aqui se lançam as premissas de uma reflexão que se quer abrir a todos os que celebram a dança e a performance como vitais ao questionamento do corpo na sociedade. É necessária uma iniciativa estatal de salvaguarda do património e de garantia da prosperidade das práticas coreográficas contemporâneas no nosso país. Só assim, congregando um movimento social de emancipação, de luta por direitos e pela inclusão, poderão os portugueses ter um corpo.

João dos Santos Martins

1. “Portraits of Artists”, *Museum in Progress* concebido por Peter Kogler, Viena, março de 1994, consultado em <https://www.mip.at/attachments/169>. Tradução livre.

POR UM CENTRO NACIONAL PARA A DANÇA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL¹

FRANCISCO CAMACHO, JOÃO DOS SANTOS MARTINS, JOÃO FIADEIRO,
LILIANA COUTINHO, VERA MANTERO

Este documento foi elaborado a partir de correspondência mantida com o Ministério da Cultura durante o ano de 2019, na preparação (e na sequência) de uma reunião com a ministra Graça Fonseca ocorrida a 11 de Julho de 2019. A intenção inicial foi defender as ideias-chave deste documento junto do Governo, advogando ainda a sua inscrição no programa do Partido Socialista para as eleições que então se aproximavam. Não só esse objectivo saiu gorado como a única menção que a dança contemporânea obteve no programa eleitoral se resumiu a uma curtíssima referência sobre “formas organizadas de experimentação de música e dança” nos Estúdios Victor Córdon da Companhia Nacional de Bailado. É uma frase que nos escapa (na formulação) e desconcerta (na associação entre dança e música), mas é sobretudo reveladora da forma como a dança contemporânea, aos olhos do poder, é ainda subsidiária e dependente do “bailado”.

Não é razoável o Estado continuar a ter o ballet como único referente ao nível dos grandes investimentos, como se nada se tivesse passado entretanto na história desta forma de arte no nosso país. A dança contemporânea tem de ser tratada pelo Estado com o mesmo grau de atenção, cuidado, interesse e recursos que coloca nas outras áreas artísticas contemporâneas. O investimento que se faz na dança via Companhia Nacional de Bailado não resolve essa disparidade. Antes pelo contrário: a disparidade aumenta na proporção exacta do crescimento e projecção da dança contemporânea portuguesa.

Isto é algo que muitos responsáveis pela pasta da Cultura ainda não perceberam, ao defenderem que o Estado já cumpre o seu papel de apoio à dança através do investimento que faz na Companhia Nacional de Bailado. É um facto que esta instituição é uma estrutura de iniciativa estatal que tem a dança como objecto. Mas por ser uma “companhia” (com elenco fixo) de “bailado” (associado sobretudo à dança clássica ou neo-clássica), não representa as mais de três décadas de intensa produção artística da nova dança e da dança contemporânea portuguesas.

Aliás, a ideia de que a utilização do corpo como instrumento de trabalho nos torna automaticamente parte de uma mesma “categoria” representa uma espécie de “equivoco original” que dificulta em muito a definição de políticas culturais que se adequem à nossa especificidade. Muitos dos protagonistas da dança contemporânea em Portugal estarão mais próximos — do ponto de vista da partilha de conceitos, questões e métodos — de práticas que vêm das artes visuais, da música contemporânea, do cinema ou da literatura, do que da dança clássica ou neo-clássica. E não estamos com isto a renegar a herança de movimentos que nos precederam. Estamos a reivindicar que a dança contemporânea tem de ser reconhecida, através de um investimento inequívoco, por parte do Estado. Algo que não acontece neste momento.

Para combater essa invisibilidade (e insensibilidade) crónica do Estado em relação à dança contemporânea, este posicionamento torna-se ainda mais urgente.

PREMISSAS

Por considerarmos haver uma ausência de investimento por parte do Estado em infra-estruturas ligadas à dança contemporânea, pensamos ter chegado o momento de o mesmo colmatar esta lacuna e dar início à construção de uma iniciativa de escala nacional, cuja acção se estrutura em articulação com todos os agentes directamente ligados a esta área (autarquias, ministérios, fundações, etc.), e que tenha em consideração a linguagem e herança tão singulares da dança contemporânea no panorama das artes, quer a nível nacional quer internacional.

Esta falta é ainda mais gritante quando comparamos

concretamente o investimento feito na dança contemporânea com aquele que é feito nas demais manifestações contemporâneas de outras áreas artísticas. Com efeito, ao contrário do teatro (que conta com dois Teatros Nacionais que neste momento centram grande parte da sua programação na dramaturgia e encenação contemporâneas), da música (que tem a Casa da Música com um foco transversal, quer em termos de épocas como de géneros) ou das artes visuais contemporâneas (que têm o Museu Nacional de Arte Contemporânea e diversos outros museus do Estado ou com a sua participação directa), a dança contemporânea não conta com qualquer estrutura, instituição ou espaço que se ocupe e preocupe com o seu legado, a sua memória futura e, sobretudo, a sua produção presente.

Essa falta de investimento não reflecte a influência, a riqueza e a complexidade do movimento da dança que emergiu em Portugal no fim dos anos 1980 e no início dos anos 1990, e que teve a denominação inicial de Nova Dança Portuguesa (herdeira dos movimentos análogos Francês e Belga, da dança-teatro Alemã e do pós-modernismo Norte-Americano) e que se desenvolveu e afirmou até hoje como uma área das artes contemporâneas portuguesas absolutamente pujante e com uma fortíssima afirmação internacional.

MISSÃO

O Centro Nacional para a Dança Contemporânea deve ser um projecto de desígnio nacional, pensado de forma estruturada como um projecto de futuro. Deve ser construído com (muitos) pés e (muitas) cabeça(s), contando necessariamente com a contribuição da comunidade da dança contemporânea nessa construção. Depois de um período inicial da sua implementação, deve, tal como em iniciativas congéneres europeias, ser alvo de concurso para o projecto da sua direcção, devendo ter a sua missão desenhada tendo em conta objectivos fundamentais como:

- reflectir a riqueza e a complexidade do movimento que emergiu em Portugal no fim dos anos 1980 e no início dos anos 1990, criando olhar e consciência sobre a dança contemporânea, tanto histórica como em torno da actualidade;
- incentivar e promover o pensamento, o questionamento e a reflexão em torno da forma de arte que, no nosso país, mais intensamente questiona o corpo e o seu lugar na sociedade;
- promover o estudo e a investigação da diversidade das práticas e métodos da dança contemporânea e a sua transmissão;
- criar e proporcionar espaços de trabalho em condições condignas e compatíveis com as necessidades físicas da prática;
- instigar uma dinâmica atenta à experimentação e às questões contemporâneas emergentes, privilegiando a transdisciplinaridade, modos de organização inclusivos e a transversalidade às várias gerações;
- promover uma prática de edição permanente através da publicação de originais e de traduções em português de obras pré-existentis, ensaios académicos, livros de autor, documentários, registos de espectáculos, entrevistas, etc.;
- construir e preservar um centro de documentação próprio com biblioteca actualizada, e acolher e preservar espólios de artistas que se dedicam às práticas coreográficas.

ESPAÇO

É fundamental que o lugar onde se venha a alojar o “Centro Nacional para a Dança Contemporânea” tenha não só as condições necessárias (e condignas) para a criação e produção em dança contemporânea como para o arquivo e reactivação da memória em torno do património acumulado nesta área em Portugal desde há mais de 30 anos; para ciclos/colóquios/debates que criem ligações e sinergias entre profissionais, e entre profissionais e públicos; para o incentivo à dança na sociedade em geral (dança social, tão necessária e tão negligenciada); enfim, para a promoção teórica e prática de uma consciência em torno do corpo, do espaço e do tempo, e do que isso implica em termos de uma compreensão de si, de nós e do mundo. Em suma, um pólo que congregue, estimule, divulgue, crie sinergias e parcerias, valorize, faça ver e conhecer, inscreva a dança contemporânea no território nacional e na sua realidade artística e cultural.

Não há um modelo definitivo da forma que deveria tomar uma estrutura deste género, até porque — tal como o seu nome — deve resultar de um diálogo alargado à comunidade de artistas, especialistas, técnicos, etc. Mas modelos como o Centre National de la Danse, em Paris, ou as Fábricas de Creación, em Barcelona, são iniciativas que consideramos de referência para um projecto desta natureza, seja ele centralizado ou não.

A ideia em Portugal não é nova: Rui Horta começou por chamar Centro Coreográfico ao Espaço do Tempo em Montemor-o-Novo e já teve um projecto para um centro coreográfico no Príncipe Real, em Lisboa; Paulo Ribeiro coordena o projecto de uma Casa da Dança em Almada; e o Teatro Rivoli, dirigido por Tiago Guedes no Porto, é um verdadeiro “Teatro para a Dança” com o sucesso que se lhe conhece, para citar apenas alguns exemplos de maior amplitude.

Mas, por muito mérito que tenham (e durante muito tempo foi por via de iniciativas individuais que se foi construindo o tecido artístico actual), a dança contemporânea atingiu uma maturidade que já não pode depender de projectos de autor que terminam quando esses mesmos autores se retiram dos seus cargos. É necessário um projecto de iniciativa estatal, robusto e de futuro, que seja sustentável, que se prolongue no tempo e dê frutos.

CONCLUSÃO

A disciplina da dança já sofre bastante com o carácter efémero da sua actividade. Se a sua existência e desenvolvimento dependerem exclusivamente dos apoios concursais circunscritos no tempo (também eles efémeros, erráticos e insuficientes) que visam responder a propostas e iniciativas pontuais, sem qualquer obrigação (ou possibilidade) de se pensar a médio e longo prazo (tanto na direcção do futuro como na direcção do passado), a dança contemporânea tenderá a fragilizar-se, a dispersar-se e a sua inscrição, como se tem verificado até aqui, ficará refém da volatilidade dos ciclos democráticos.

Chegou a hora de a dança contemporânea ter um lugar à altura da sua história e do seu presente.

1. Percebemos que é uma contradição falarmos, num texto como este, de “Centro” e de “Nacional” (e mesmo de “Dança” e até de “Contemporânea”). São palavras com conotações muito específicas e que podem representar o contrário do que defendemos. Os centros são obsoletos, e a dança quer-se expandida e internacional. Mas é necessário colocarmo-nos, de forma inequívoca, lado a lado com outras instituições “nacionais” que pretendemos como congéneres. Ou seja, o nome, neste contexto, serve sobretudo para chamar a atenção do Estado (numa linguagem que o Estado entende) para aquilo que está em jogo. Não obstante, a primeira missão de um qualquer grupo de trabalho que tenha a seu cargo a implementação de um projecto desta natureza será pensar o seu nome.

LUTAMOS PELA MUDANÇA E PELA LIBERDADE: ESTA É A LUTA DA CULTURA AÇÃO COOPERATIVISTA

Penso que os movimentos, os movimentos feministas e outros, se tornam verdadeiramente poderosos quando começam a afetar a visão e a perspectiva das pessoas que não se identificam forçosamente com eles.
[Angela Davis, *A Liberdade é uma Luta Constante*]

Nada está conquistado. Antes mesmo da pandemia nada estava garantido – no que diz respeito a matérias elementares de justiça social, de liberdade e de direitos fundamentais de cada pessoa. A Cultura como direito essencial e dever do Estado, salvaguardado na Constituição da República Portuguesa, estava já em situação de calamidade. A crise de saúde pública que desencadeou uma crise económica só veio dar mais visibilidade à vergonhosa inação do Governo português nesta matéria. Foi neste contexto, e neste espírito, que a Ação Cooperativista nasceu em abril de 2020.

Quando assistimos ao ressurgimento de políticas de ódio, torna-se evidente a presença da violência, física e psicológica, no quotidiano, como ameaça do retrocesso civilizacional que atualmente enfrentamos. Quando lutamos pela Cultura e pelas Artes estamos a lutar por uma ideia de sociedade mais solidária, justa, honesta, empática e humana.

A Cultura e as Artes são um território de pertença de uma causa fundadora que urge defender, em nome do respeito por toda e cada pessoa e em nome de uma sociedade em que queiramos, e nos seja permitido, com dignidade, liberdade e respeito pela outra individualidade, viver. Que estes princípios fossem tomados como prioridade por qualquer Governo seria uma expectativa elementar. Infelizmente não é isso que constatamos. E temos consciência do perigo permanente de dissolução das linhas de fronteira entre a desconsideração da Cultura e das Artes e a sua instrumentalização enquanto armas de propaganda e entretenimento políticas.

Angela Davis interroga o que podem, hoje em dia, os movimentos conquistar. É urgente despertar a consciência de que, tal como nas décadas de 1960 e 1970, os movimentos de massas podem, de facto, gerar uma mudança sistémica. Foi com essa convicção que lançámos a petição “Subsídio Vitalício para a família de Bruno Candé Marques”. Importa o facto de Bruno Candé ser ator. Importa a revolta perante o o horror de um assassinato gerado por uma mentalidade racista. “A petição, para além da reivindicação de uma elementar reparação de justiça social de salvaguarda dos recursos mínimos de subsistência da família de Bruno Candé, é também uma forma de manifestação de repúdio inequívoco a qualquer ato de discriminação.”

Nos anos de que fala Angela Davis, as conquistas passaram pela aprovação de leis fundamentais, como a Lei dos Direitos Cívicos ou a Lei do Direito de Voto, que sublinha: “Nada disso aconteceu porque um presidente deu passos extraordinários. Aconteceu porque as pessoas se manifestaram e se organizaram.” É essa a nossa obrigação: não ficar passivamente à espera de atitudes de quem governa, que diz que nos representa, porque é provável que, em muitos casos, a defesa dos nossos direitos não seja prioritária.

Estamos num momento-chave e muito delicado. O tempo é de ação cooperativista [sic] para salvaguardar a conquista de liberdades e direitos das últimas décadas como a não discriminação — em razão do sexo, credo ou cor da pele —, o direito elementar e constitucional à habitação, a garantia da manutenção da justiça social, onde a distribuição dos bens essenciais por todas as pessoas seja assegurada, a par de uma diminuição das desigualdades sociais e de uma mudança de paradigma relativamente às alterações climáticas.

A luta da Cultura e das Artes está profundamente ligada a todas estas esferas, que constituem a vida em sociedade e pensam o futuro a partir do presente. Por isso, o que nos mobiliza é uma mudança de mentalidades, na qual a solidariedade e o diálogo franco com lugar



fig. 1

ao contraditório e à diferença coexistam. É no reconhecimento e valorização desse ser único que somos e no permanente exercício de nos tentarmos encontrar, em conjunto, na nossa singularidade e diferença, que a Ação Cooperativista tem vivido, consciente da permanente aprendizagem do desconhecido e da imensidão das questões de fundo que “ainda” não domina. E, semana após semana, experimenta o exercício da partilha e da luta não hierarquizada.

Talvez a nossa maior sabedoria provenha precisamente do tecido orgânico frágil que nos compõe, que se coloca sempre num lugar de profunda vulnerabilidade e exposição ao erro, porque esse é o lugar da permanente interrogação. Também nesse sentido, afirmamos a fundamental importância da arte, no seu estado íntimo de prática experimental, de um humanismo irreduzível.

Quando nos mobilizamos pela Cultura, estamos a mobilizar-nos por um todo que a transcende.

Quando resolvemos colocar as redes sociais a branco, queríamos defender esse direito à Cultura fundador da cidadania que a Constituição portuguesa, de modo extraordinário e possivelmente inédito no mundo, instituiu desde a sua primeira redação, em 1822.

fig. 2



Quando nos propusemos intermediar o diálogo entre várias estruturas formais representativas do setor (sindicatos, associações, cooperativas, grupos informais), o que levou ao surgimento do manifesto #unidospelopresentefuturodaculturaemp Portugal, guiou-nos o propósito de em “união” defendermos esta causa.

Quando, mais tarde, *viralizámos* as redes com fotos de profissionais das artes, umas pessoas conhecidas e muitas mais anónimas, com o #unidospelopresentefuturodaculturaemp Portugal, o princípio orientador foi o mesmo.

Quando afirmámos o “Pacto de Compromisso para o Futuro, do Governo com a Sociedade Civil”, o repto foi no mesmo sentido. “Todas as pessoas têm o direito e o dever de serem agentes de mudança: mais solidárias e menos individualistas. É urgente lutarmos contra a desigualdade social. A Ação Cooperativista compromete-se com esses princípios e vem, a 25 de maio de 2020, propor um pacto ao Governo para com a Sociedade Civil. Consideramos que vivemos um momento inédito de fragilidade, precariedade agravada e incerteza a nível nacional, que muito afetou as pessoas menos contempladas pela proteção social: quem tem uma atividade profissional independente.”

Neste verão quente em que, em cima da catástrofe de saúde pública e de crise económica, vivemos a calamidade de um país que arde, achámos de mau gosto um programa lançado pelo Ministério da Cultura com o nome “Não brinques com o fogo”. Ainda sorrimos a pensar que seria um ato de guerrilha criativa, com humor, que visava o

gabinete de Graça Fonseca. Afinal revelou-se real. Já tínhamos alinhado contra o perfil de ministra da Cultura, que descobriu que gostava de programar e inventou um tal de TV-Fest. A recusa de comentar a calamidade em que vivem as pessoas que trabalham na Cultura e nas Artes e convidar jornalistas para um “drink de fim de tarde” no final de julho atinge um grau de distanciamento inadmissível. Não há sentido de humor que resista.

Não aceitamos as comunicações públicas de valores disponibilizados para a Cultura e para as Artes, que se sucedem, numa prática vã e descuidada com que se aprovam muitas leis no Parlamento – sem a salvaguarda dos mecanismos que garantam, com transparência, a aplicação correta do que é propagado.

Existimos já num tempo que é diferente. Surgimos com a pandemia, em confinamento e em vida quotidiana online, numa sujeição pela intermediação radical de um ecrã de computador ou de telemóvel. Mas esta condicionante também nos abriu um novo espaço de encontro. Sabemos que a missão a que nos propusemos não terminará tão cedo, que para além das questões imediatas que nos levaram a agir, há muitas outras em que queremos tomar posição.

Na Ação Cooperativista somos de vários pontos do país, de várias áreas artísticas (escusado será dizer que repudiamos qualquer atividade fundada no sofrimento animal), das mais variadas sensibilidades políticas, (exceção clara para políticas de ódio e intolerância, que incitam à violência e discriminação contra a diversidade hu-

mana), sem filiações partidárias, somos de vários géneros (somos mais mulheres, curiosamente, e gostávamos de ter mais diversidade na representação das identidades de género), somos de várias etnias e origens geográficas. Em tudo isto que somos, gostávamos de ter ainda mais diversidade na presença dessa pluralidade. Há um longo caminho para percorrer, já somos bastantes a percorrê-lo em união, mas, como dizia Zeca Afonso, é sempre bem-vinda a pessoa que vier por bem.

Texto elaborado por (ordem alfabética): Ainhoa Vidal, Ana Borralho, Ana Rocha, Bruno Alexandre, Bruno Rodrigues, Carlota Lagido, Catarina Requeijo, Claudia Galhós, Filipa Francisco, Filipe Baracho, Joana Castro, Léa Prisca Lopez, Marta Jardim, Marta Silva, Mónica Talina, Nuno Labau, Pedro Gonçalves, Renan Oliveira, Rita GT, Ruy Malheiro, Sílvia Real, Susana Domingos Gaspar, Teresa Coutinho.

fig. 1 Manifestação contra o despejo em Arroios, Lisboa, no dia
fig. 2 UNDERDOG de André
fig. 3 Still da vídeo-performance CO
an essay on Afrofuturism and Libe

CORONAS IN THE SKY, NOT A MANIFESTO! UM ENSAIO SOBRE AFROFUTURISMO E LIBERTAÇÃO

MELISSA RODRIGUES

Há algum tempo – talvez tenha sido ontem – alguém escreveu *Vivemos Tempos Estranhos*, outrs vaticinaram *Vivemos Tempos Perigosos*, académixs, curadorxs, programadorxs, artistas, pesquisadorxs de todas as áreas debruçavam-se sobre a singularidade dos nossos tempos, sobre o perigo de um retrocesso coletivo, profetizava-se uma ideia de futuro hipotecado, distópico, enquanto as praças se enchiam de corpos vibrantes em resistência, o lugar de fala era reclamado, as ruas eram nossas, a assembleia a casa, aquilombávamo-nos. Afinal era hoje.

A inquietação feita grito preso na garganta liberta-se no mesmo instante que o ar é expirado... Quem tem medo de quem?

Falemos de 2020... Cancelamentos em torrente, a incerteza viva e latente nos rostos familiares que nos observam atentamente do outro lado do ecrã, o não-futuro, o desamparo, a vida em suspenso, o vírus que afinal não é democrático – que nunca fora. Falemos dos corpos que tombam, da violência não filtrada no *feed* de notícias, do ódio aberrante que escorre das caixas de comentários das redes sociais, falemos de Cláudia Simões, Breonna Taylor, Luís Giovanni, Ahmaud Arbery, falemos de Miguel Otávio Santana da Silva, João Pedro, Guilherme Silva Guedes.

George Floyd e Bruno Candé.

Falemos da História. O silêncio cúmplice complacente mata.

A negação do óbvio não o faz desaparecer, apenas o invisibiliza e legitima a violência simbólica, epistémica e estrutural sobre os corpos construídos e imaginados como 'o outro'. O padrão é o mesmo, o ponto de partida mantém-se, o sujeito branco como norma, medida e referência de análise e pensamento do mundo. O Ocidente como o mundo.

Falemos de racismo.

A quem convém a falácia de um país não-racista? A quem ainda convém uma História seletiva? E a quem convém o discurso de um país multicultural?

Falemos sobre branquitude.

Olhemo-nos ao espelho. Analisemos as nossas redes de afinidades, amizade e trabalho.

Blackout Tuesday. O quadrado negro. A comoção seletiva, enquanto as estruturas de poder se perpetuam.

A diferença entre *aliados* e *cúmplices* é abismal. O lugar de escuta não é compreendido. A aliança torna-se num exercício performativo de poder e protagonismo. Cansaço e repetição.

A violência continua, o racismo é negado ou espetacularizado até à exaustão. O delírio é coletivo, branqueia-se a História, glorifica-se o agressor, inventam-se polémicas, aponta-se o dedo à vítima, descredibiliza-se a luta dxs sujeitxs polítixs racializadxs pela inscrição da sua existência na História. Repetição e cansaço.

Não é ignorância, é o privilégio de não ter de saber. É preciso saber a quem dar a mão.

A resistência desenha-se a cada fôlego, a cada gesto, é coletiva de base, efetiva-se pelo ato primordial do cuidar, pelo (re)conhecimento da História, da ancestralidade. A resistência é antiga e *vem de longe como os nossos passos*.

See you Yesterday. Coroas ao alto!

fig. 3



Odôyá
Iemanjá
Sonhei que me afogava,
mais uma vez
Sonhei que me afogava
num mar de chamas
The Old Ship of Zion
ainda ouço os cânticos
Não consigo respirar
A água alcança-me os pulmões
Não consigo respirar
Lembras-te do massacre de Zong?
E de São José-Paquete de África?
Os corpos que enchem comboios
e autocarros
em tempos de quarentena
são os mesmos que enchiam os navios
negreiros
as plantações
são os mesmos corpos que limpam
a porcaria do mundo
É o corpo da minha mãe
do meu pai
Não consigo respirar
Contra o esquecimento
A contra-memória
Onde figuram na tua História
as mulheres e os homens
que combateram pela liberdade?
pela independência?
pela autodeterminação
dos seus territórios ocupados
contra o teu colonialismo?
a quem interessa um discurso único
bacoco, datado
de glorificação e branqueamento?
Tenho a memória de uma imagem
de um soldado
que pontapeia uma cabeça decapitada
de um homem negro
"Estamos a jogar futebol" disse
enquanto se riam
Não consigo respirar
Desvanece-se a noção de tempo e espaço
Não há nada
Silêncio
O eterno vazio
Le fond d'air est rouge
E a imensidão é bela e negra
Como a tua pele
Angst essen Seele Auf
biopolítica, necropolítica
Sistemas de controlo
Vigilância
Destruição
E repete
É tudo sobre Poder
Tenho saudades do tempo em que era bicho
Estou demasiado cansada de morrer
não morro mais
Não és de cá, pois não?
Dark Matter Moving at the Speed of Light
Oxalá
Future and space are no longer a foreign
concept, but a way of life

alastra-se como bolor
apropria-se
invade e domina
o teu nome é doença
podridão, pestilência
chaga
violência
é o teu nome
eugenia
fragilidade branca
mais de 12 milhões
e falta contar-nos
corpos escravizados
amordaçados
marcados a ferro

Estar em residência artística no meio de uma pandemia é um delírio criativo e uma tentativa constante de (re)conexão com a realidade envolvente. ¶ Lá fora o mundo gira. A próxima grande crise aproxima-se silenciosa e cruel devastando vidas já antes marcadas pela desigualdade racial, de género, social e económica. ¶ Lá fora há silêncio e o som das sirenes molda o espaço outrora habitado por uma cidade.¹

tens sangue nas tuas mãos
repetição, repetição, repetição
ainda sinto o fedor
as larvas
a apoderarem-se da carne
podre.
Queda e
decadência
desumanização
é o teu nome
são sempre os mesmos corpos a morrer
o vírus
o outro
o estrangeiro
a anormalidade
o fruto estranho

Ano passado eu morri
este ano

Eu não morro
Não permitiremos que nos apaguem
que nos eliminem
Estamos aqui
Os nossos caminhos são antigos
Somos organismos vivos
vibrantes
Resistimos
como ontem
e desde o início dos tempos
Nossos passos vêm de longe
Repetição e Diferença
O algoritmo foi alterado
Eles combinaram de nos matar,
nós combinamos de não morrer

O algoritmo foi alterado
Sou o amanhã
O depois, o devir
A potência e a semente selvagem
A floresta nua
A torrente de sangue
A serpente
Sou o teu medo
morte e destruição
sim, sou o futuro
depois de ti
a evolução da espécie
o amanhã
a matéria transcendental
a máquina perfeita
a criação divina
here we are now
e viemos para ficar
aqui e aí
em toda a parte
seremos resistência
a voz que não se silencia
o rosto do amanhã
a fome, o livro, a cantina
a raiva a crescer nos dentes
o grito de revolta
seremos a alegria e a primavera solar
orgulho e cosmos
filhas do fogo, da terra
dos ventos e das águas
apontamos as nossas coroas ao céu
celebramos a memória dos nossos corpos
A nossa ancestralidade
Celebramos a dança
E resistimos
Eles combinaram de nos matar,
Nós combinamos de não morrer

1. Excerto da sinopse da vídeo-performance *CORONAS IN THE SKY, Not a Manifesto! an essay on Afrofuturism and Liberation* concebida durante uma residência artística no âmbito do programa Magic Carpets Creative Europe Platform entre março e maio de 2020 no ZK/U Berlim.
2. *O Medo Come a Alma*. Título do filme de Rainer Werner Fassbinder de 1987. [N. do E.]

MANIFESTO

ARTE DE MANUTENÇÃO -- Proposta para uma Exposição

"CUIDAR"
© 1969
Mierle Laderman Ukeles

fig. 4



fig. 4-5 Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance as Art*, 1970-73. Foto: Ja
fig. 6 Mierle Laderman Ukeles, *Wash*
1973, no Wadsworth Atheneum, Har
performances de Arte de Manutenção (1
Cortesia da artista e da Ronald

I. IDEIAS:

A. O Instinto da Morte e o Instinto da Vida:

O Instinto da Morte: separação, individualidade, vanguarda por excelência; seguir o seu próprio caminho até à morte — fazer as suas coisas, mudanças dinâmicas.

O Instinto da Vida: unificação, o eterno retorno, a perpetuação e a MANUTENÇÃO da espécie, operações e sistemas de sobrevivência, equilíbrio.

B. Dois sistemas básicos: Desenvolvimento e Manutenção. O amargo de boca de todas as revoluções: depois da revolução, quem vai apanhar o lixo na segunda-feira de manhã?

Desenvolvimento: pura criação individual; o novo; mudança; progresso; avanço; excitação; voar ou fugir.

Manutenção: manter o pó afastado da criação individual pura; preservar o novo; apoiar a mudança; proteger o progresso; defender e prolongar os avanços; renovar a excitação; repetir o voo.

mostrar o trabalho — mostrá-lo de novo
manter o museudeartecontemporânea fantástico
manter a casa de pé

Os sistemas de desenvolvimento são sistemas com um retorno parcial e com muito espaço para a mudança.

Os sistemas de manutenção são sistemas com um retorno imediato e com pouco espaço para serem alterados.

C. A manutenção é uma chatice, ocupa a merda do tempo todo (literalmente).

Fica-se com a cabeça confusa e cansada pelo aborrecimento.

Culturalmente os trabalhos de manutenção gozam de um péssimo

estatuto social = salário mínimo, donas de casa = remuneração zero.

limpar a secretária, lavar a loiça, limpar o chão, lavar a roupa, lavar os dedos do pé, mudar a fralda ao bebé, acabar o relatório, corrigir as gralhas, reparar a vedação, dizer ao cliente que tem razão, deitar fora o lixo pestilento, cuidado, não enfies coisas no nariz, o que é que eu visto, não tenho meias, pagar as contas, não mandar lixo para o chão, não gastar tudo, lavar o cabelo, mudar os lençóis, ir à mercearia, acabou-se-me o perfume, repete lá isso--ele não percebe, volta a fechar--ainda verte, ir trabalhar, esta arte está cheia de pó, levantar a mesa, telefonar-lhe outra vez, despejar o autoclismo, manter-se jovem.

D. Arte:

Tudo o que digo que é Arte é Arte. Tudo o que faço é Arte que é Arte.
"Nós não temos Arte, tentamos fazer tudo bem." - ditado balinês.

A arte de vanguarda, que reclama pleno desenvolvimento, está contaminada por várias ideias de manutenção, atividades de manutenção e materiais de manutenção.

--A arte processual sobretudo reclama um desenvolvimento e uma mudança puras e no entanto emprega quase em exclusivo processos e modos de manutenção.

E. A exposição de Arte de Manutenção, "CUIDAR", levará até às últimas consequências a pura manutenção, exibi-la-á como arte contemporânea e gerará, por oposição absoluta, uma clareza em relação a tais assuntos.



fig. 6





Private Performances of Personal Maintenance
Mierle Laderman Ukeles. © Mierle Laderman Ukeles.
Maintenance / Tracks / Maintenance: Outside,
Hartford, Connecticut. Parte da série de
1973-1974). © Mierle Laderman Ukeles.
Ronald Feldman Gallery, Nova Iorque.



fig. 5



II. A EXPOSIÇÃO DE ARTE DE MANUTENÇÃO: Três partes: Pessoal, Geral e Manutenção da Terra.

A. Parte Pessoal:

Eu sou artista. Sou mulher. Sou esposa. Sou mãe (ordem aleatória). Passo demasiado tempo a lavar, limpar, cozinhar, renovar, apoiar, preservar, etc. Além disso (e até agora estes dois mundos estavam separados), “faço” Arte.

Agora vou só fazer estas atividades quotidianas de manutenção, tornando-as conscientes, expondo-as como Arte. Eu vou viver no museu tal como costumo viver em casa, com o meu marido e o meu bebé (exato, mas se não me quiserem no museu à noite, regresso todos os dias) durante o tempo todo da exposição e farei tudo isto como atividades de arte pública: vou varrer e encerar o chão, limpar o pó a tudo, lavar as paredes (ou seja, “pinturas de chão, trabalhos com pó, esculturas de sabão e pinturas de parede”), cozinhar, convidar pessoas para comer, limpar, arrumar, mudar as lâmpadas. É possível que faça aglomerações e disposições com todo o material excedente funcional. A área da exposição poderá parecer “vazia” de arte, mas será mantida para que o público a possa ver.

O meu trabalho será o trabalho.

B. Parte Geral: Toda a gente faz um rol de trabalhos de manutenção fastidiosos. A parte geral da exposição consistirá em entrevistas de dois tipos.

1. Entrevistas previamente realizadas a umas 50 classes e tipos de ocupação diferentes que cobrem um largo espectro de “homens” da manutenção: empregado doméstico, técnico de higiene urbana, carteiro, sindicalista, trabalhador da construção civil, bibliotecário, merceeiro, enfermeiro, médico, professor, diretor de museu, vendedor, jogador de basebol, criança, criminoso, banqueiro, presidente de câmara, estrela de cinema, artista, etc., sobre o que acham que é a manutenção; como se sentem por passarem uma parte da sua vida em atividades de manutenção; qual é a relação entre manutenção e liberdade; qual é a relação entre manutenção e o que sonham para a vida.

Estas entrevistas serão transcritas e exibidas.

2. Sala das entrevistas – para os visitantes da Exposição: Uma sala com secretárias e cadeiras onde entrevistadores profissionais (?) entrevistarão os visitantes da exposição com uma lista de perguntas semelhante à das entrevistas em exposição (referidas no ponto 1.). As respostas devem ser pessoais.

Estas entrevistas são gravadas e exibidas por toda a área da exposição.

C. Manutenção da Terra:

Todos os dias serão entregues no Museu recipientes com diferentes tipos de excedente: 1) o conteúdo de um camião do lixo; 2) um recipiente com ar poluído; 3) um recipiente com água poluída do rio Hudson; 4) um recipiente com terra devastada. Ao chegar à exposição, cada recipiente será tratado: purificado, despoluído, reabilitado, reciclado e conservado, com recurso a procedimentos técnicos (e\ou pseudo-técnicos), por mim ou por cientistas.

Estes procedimentos serão repetidos enquanto durar a exposição.

ÀS TRABALHADORAS E AOS TRABALHADORES

ELISABETH LEBOVICI

Este texto foi escrito durante os dias e noites de confinamento em Paris, entre 16 de março e 11 de maio de 2020. Decidi que os meus posts no blog (<http://le-beau-vice.blogspot.com>) deviam resultar da experiência coletiva que vivemos em tempo de Covid-19 e da ressonância emocional que encontrava em certas obras de arte ou exposições. Foi assim que Mierle Laderman Ukeles, cuja exposição retrospectiva visitei em 2016, no Queens Museum, foi convocada a 3 de abril de 2020.

representavam a “desmaterialização da arte” ou, como demonstra Patricia Falguières¹, “rematerializações”, porque precisavam de papéis, textos, registos, contratos, cartas, catálogos, fotocópias, fotografias, vídeos, etc. Neste caso, foi uma súbita falta de fundos que levou a curadora Elayne Varian a pedir aos artistas Allan D'Archangelo, Ken Dewey, Robert Indiana, Sol Lewitt, Dorothea Rockburne e Andy Warhol para criarem obras *in situ*. Estas seriam acompanhadas pela documentação fotográfica do seu processo de produção.

Warhol aparece com uma caixa de cartão com um aspirador por estrear da marca Eureka, abre-a e coloca o eletrodoméstico a funcionar. De seguida, mete mãos à obra. Passa com o aspirador e limpa toda a tapete cinzenta da galeria. No final da performance, retira o saco do aspirador e assina-o. Tanto um como o outro, o saco num pedestal e o aspirador ao seu lado, ficam. Estes objetos são acompanhados por fotografias de Warhol a trabalhar, por vezes acompanhado por uma pessoa da equipa de limpeza do museu.

Interessa-me nisto duas coisas. Primeiro, a exposição e a sua economia. Faz parte do legado pedagógico do museu Finch. De acordo com os Archives of American Art², as exposições neste espaço propunham-se a desmontar um suporte (pintura, escultura, colagem, arte conceptual, instalação, projecção, etc.) e relatavam o processo de fabricação no interior do espaço e o tempo dedicado à demonstração. Por exemplo, na exposição intitulada *Documentation* [1968], toda a circulação de uma obra, incluindo a sua compra e conservação, era exibida na exposição.

Nestes tempos de confinamento (estamos em abril de 2020), a “matéria” das instituições culturais foi desaguar à Internet. É esse o lugar onde se anunciam os cancelamentos tal como a curva ascendente de desemprego, em paralelo com um anúncio permanente e cada vez mais ameaçador de paralisação económica. É também aí que se esboçam as perguntas sobre o futuro pós-coronavírus — se é que esse futuro existe. A agulha disponibilizada pela pandemia fará explodir a bolha? Não é suficiente lamentarmos-nos pela quantidade de manifestações que contribuíram para a construção de um “porto franco” da arte contemporânea feito à medida do modelo circulatório do capitalismo masculinista financeiro. Nem denunciar a espiral infernal de uma desmultiplicação de investimentos, de deslocamentos, de comunicação e de resíduos no campo da cultura (incluindo quando as produções expostas questionam realidades geopolíticas e ambientais, essas mesmas em que tão bem encaixa a pandemia de Covid-19).

De entre os “interruptores da globalização” (Bruno Latour³) que gostaria que fizessem parte da conversa, penso no texto de Natasa Petresin Bachelez⁴, publicado em 2017, em que apela a que se pense em instituições lentas, seguindo os termos de Fred Moten: “So we have to slow down, to remain, so we can get together and think about how to get together. What if it turns out that the way we get together is the way to get together? [...] Come get some more of these differences we share. Are differences our way of sharing? Let's share so we can differ, in undercommon misunderstanding”⁵. Nestes tempos em que a velocidade (de produção, de testes, de ventiladores, de máscaras, de tratamentos) conta o quádruplo, impõe-se esta lentidão para a nossa vida quotidiana.

A segunda coisa que me interessa é a limpeza. Warhol a passar o aspirador acompanhado por outras pessoas (nas fotografias só se veem homens), gente invisível da instituição museológica. Funções há muito executadas em França por trabalhadores externos. A subcontratação equivale aos maus-tratos, como não nos deixam esquecer as numerosas greves de empregadas de limpeza, de auxiliares de limpeza, de empregadas de quarto dos hotéis Ibis⁶. Quanto mais se afasta da esfera doméstica, mais a atividade de limpeza está sujeita a violências de género e raça, sem contar com os riscos, decorrentes dos produtos utilizados, para a saúde dos que a praticam e para o ambiente. As fotos de Warhol não tratam muito a realidade destas pessoas mas ajudam a lembrar que se trata de um trabalho que deve ser reconhecido pela sua utilidade social, que é necessário para todas as formas de trabalho, inclusivamente no seio da instituição cultural.

É isso que afirma Mierle Laderman Ukeles, desde 1969. No seu projeto de exposição *CARE*, de que faz parte o seu *Manifesto! Maintenance Art*, propõe, por um lado, tratar a ocupação do espaço da exposição como uma exposição e, por outro, dar visibilidade aos empregados que executam as tarefas relacionadas com limpeza e tratamento de resíduos, tanto no espaço público como no espaço doméstico. O Wadsworth Atheneum⁷ foi

Em 1972 ocorreu a quinta edição da exposição *Art in Process* na ala contemporânea do Finch College Museum em Nova Iorque (East 75th St) — que fechou em 1975 — organizada sem grandes meios financeiros, como era hábito em muitas das manifestações dos anos 1970 que supostamente

o primeiro museu a aceitar esta proposta. Ocorrem então quatro performances no espaço de dois dias. A célebre série de fotografias-textos *Washing/Tracks/Maintenance: Outside* (1973) documenta uma dessas performances, durante a qual Laderman Ukeles limpa com uma esfregona, muita água e lixívia os degraus das escadas da entrada do museu, bem como o átrio interior em mármore. As outras três ações têm lugar no interior das instituições expondo a hierarquia entre as tarefas. Vemo-la nas salas, de gatas, no meio dos visitantes (*Washing/Tracks/Maintenance: Inside*, (1973)). A limpeza da vitrina de “A Múmia” é um grande momento: a artista constata a existência de uma hierarquia institucional nas tarefas e nas qualificações que nos tornam habilitados a limpar a vitrina ou a múmia. Assim que se torna “guardiã das chaves”, substituindo-se xs 19 seguranças do museu, vemo-la a correr de sala em sala para colocar avisos ao público, fechar portas, verificar se o alarme funciona e fazer os movimentos e o caminho inversos. É assim que a matéria “cinzenta” do museu, a sua ocupação do espaço e do tempo, o seu ecossistema, passa pelo crivo destas quatro ações.

Até 1976, ao longo de 13 performances, Laderman Ukeles esfrega as ruas do SoHo e das galerias que a convidam. Mas antes disso a artista começou por limpar a instituição da família nuclear. As *Private Performances of Personal Maintenance* (1970-73) documentam, com notações meticulosas, cada quarto de hora do trabalho de esposa, mãe, artista, sendo esta última função permanentemente perturbada pelas duas primeiras. Aqui não se pode “separar a obra do homem”⁸, o espaço doméstico em que o patriarcado define o lugar das mulheres (e onde Warhol talvez também se situe, ele que era insultado pelos seus colegas artistas, como [Jasper] Johns ou [Robert] Rauschenberg, por ser “too swish” — sendo eles tão gay quanto ele⁹). E quando não se separa “a obra do homem” nota-se bem que a atividade artística, como todas as outras, é um trabalho repetitivo...

Não é insignificante o facto de que quando Mierle Laderman Ukeles propõe abrir o armário que guarda uma parte vital das nossas existências, ela está a cruzar as reivindicações feministas que exigem o reconhecimento social do trabalho doméstico com as das mulheres que fundam a teoria do cuidar (Carol Gilligan, 1982). Isto recorda-nos, claro está, os trabalhos revolucionários de Silvia Federici, que, desde 1974, reivindica a desnaturalização da ligação entre o trabalho doméstico e o género feminino. Essa ligação serve para transformar tarefas em atributos físicos e de carácter de todas as mulheres, no mesmo sentido em que as mulheres estavam convencidas de que ter um marido e ser mãe é natural e faz intrinsecamente parte da sua condição feminina e que tudo isso representa o que a vida tem de mais belo. “They say it is love. We say it is unwaged work”¹⁰.

Em tempos de confinamento, celebrámos muito, nas redes sociais e nos media, a utilidade social de todos “os que, há não muito, se dizia não serem nada e que agora são tudo, os que continuam a esvaziar o lixo, a digitar os produtos nas caixas de supermercado, a entregar as pizzas, a garantir essa vida que é tão indispensável quanto a vida intelectual, a vida material”¹¹, como escreveu recentemente Annie Ernaux. Esta é também a altura de dar xs trabalhadorxs das artes um sentimento de dignidade e utilidade social.

É esse o *lugar* de onde falava Mierle Laderman Ukeles. Ela exigiu que o “trabalho doméstico”, aquilo que a máquina institucional nunca torna público e que sempre renegou, fosse mostrado e considerado como arte. A crença na autonomia da arte ignora a importância dxs invisíveis que são empregadxs nessas tarefas desclassificadas, e que Fred Wilson tão bem mostrou formarem a quase totalidade do pessoal racializado da instituição museológica¹².

Em 1974, para a sua exposição na galeria A.I.R.¹³, a primeira galeria feminista de Nova Iorque, Mierle Laderman Ukeles lava o passadouro em redor e interpela xs transeuntes. Um acontecimento imprevisto impressiona-a: depois de ter gastado todos os panos, um operário de uma das fábricas de têxteis de SoHo oferece-lhe um aprovisionamento de pedaços de tecido. É com essas pessoas não reconhecidas pela arte que ela vai passar a trabalhar. Ei-la então, em 1976, no Whitney Downtown, uma sucursal do Whitney Museum instalada num edifício de escritórios de 53 andares no bairro financeiro de Manhattan. Laderman Ukeles pede xs 300 empregadxs de limpeza do edifício que uma de entre as suas oito horas de trabalho seja considerada “Maintenance Art”, arte da manutenção. Depois de documentar em fotografias Polaroid todas as atividades de limpeza e os seus atores e atrizes, pergunta a cada umx delxs se a imagem representa a sua hora de arte ou as sete horas de trabalho. Uma tabela viria a dar visibilidade às escolhas dxs trabalhadorxs.

Quando aparece um artigo do jornalista David Bourdon sugerindo ironicamente à administração dos serviços de manutenção municipal que pedissem um apoio financeiro artístico ao N.E.A.¹⁴ para cobrir a sua dívida crónica, Mierle Laderman Ukeles convida

fig. 7 Michael Kostiuik, *Andy Warhol vacuuming the carpet* f...
Pittsburgh; Founding Collection © The Ar...
fig. 8 Mierle Laderman Ukeles, *Washing*, 13.6.1974.
fig. 9 Mierle Laderman Ukeles, *Artist's Letter of*
Performance Itinerary for 10 Sweep...
fig. 10 Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation P*
Performance decorrida entre 24.7.1979 e 26.6.1980 cor...
da cidade de Nova Iorque.
fig. 11 Mierle Laderman Ukeles, *Transfer: The Mainten*
Maintenance Man, the Maintenance Artist,
© Mierle Laderman Ukeles. Cortesia da artis...

o jornal a visitar o serviço de gestão dos dejetos da cidade. “Escolhi conscientemente estes funcionários de higiene urbana porque exerciam uma tarefa ‘feminina’ pela cidade, uma tarefa semelhante à das mulheres no foyer”, explica ela. “E estes homens diziam-me: ‘Sabe porque é que essas

peças compostas por Mierle Laderman Ukeles “em residência”.

Durante a exposição de Mierle Laderman Ukeles no Queens Museum (2016), criou-se uma ligação com o tesouro desse museu: o famoso

em Staten Island, foi local de depósito de dejetos desde 1948; depois do 11 de setembro, os escombros e poeira do World Trade Center, provenientes de restos “humanos e arquiteturais” (sic), foram encaminhados para o aterro. Está hoje em curso uma “reparação” que deverá estar concluída em 2036 e que transformará o maior aterro do mundo num jardim público duas vezes e meia maior do que o Central Park. Mierle Laderman Ukeles propõe um projeto: *LANDING* é um convite a aterrar a partir de três pontos de vista: o primeiro para paralelo ao chão e trata-se da construção de uma plataforma elevada; o segundo estará fixo na terra; e o terceiro “colabora” com o terreno, tratando-o como um abrigo ou refúgio. Não será por acaso que o termo “aterragem” é o que o sociólogo francês Bruno Latour¹⁶ usa quando pensa sobre a urgência criada por um mundo em escombros graças à sua exploração. “Onde aterrar?” – se é que ainda é possível fazê-lo, e é permitido duvidar.

Traduzido do original francês por José Maria Vieira Mendes.

for an installation piece, c. 1972. The Andy Warhol Museum, Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. em frente à galeria A.I.R. em Wooster Street Soho. *Invitation Sent to Every Sanitation Worker with a Sweep in All 59 Districts in New York City. Performance, 24.3.1980, Sweep 7, Staten Island 2.* com 8 500 trabalhadores dos 55 departamentos sanitários. Foto: Deborah Freedman. *Maintenance of the Art Object: Mummy Maintenance: With the Museum Conservator, 20.7.1973.* Galeria da Ronald Feldman Gallery, Nova Iorque.

Panorama da cidade de Nova Iorque concebido para a World Fair de 1964/65 e restaurado em 1992. Diferentes percursos de luzes de cor, acompanhados por uma banda sonora, representavam cada um dos itinerários de uma equipa de recolha de lixo na cidade; entre 1980 e 1981, a artista tinha acompanhado os seus turnos para concretizar o projeto de apertar a mão a cada um dos 8500 trabalhadores responsáveis pela limpeza de Nova Iorque.

A amplitude deste projeto transpõe-se hoje para o ecofeminismo de Mierle Laderman Ukeles. A sua tarefa consiste em transformar antigos aterros públicos em espaços de convivialidade, sem esconder aquilo que foi a sua utilidade anterior. Foi o que aconteceu com o imenso aterro municipal, que responde pelo nome de Fresh Kills (do neerlandês “kille” que quer dizer canal de água). Situado



fig. 7



fig. 8

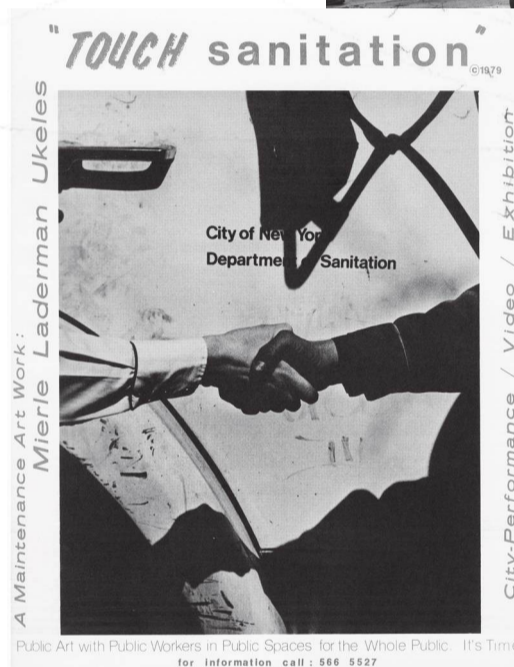


fig. 9



fig. 10

fig. 11



1. Patricia Falguières, “Enquêtes sur l'autorité de l'art : le tournant conceptuel”, em *Faire art comme on fait société* (Dijon: Les Presses du Réel, 2013), pp.275-354.
2. Arquivos das exposições da Ala Contemporânea do Finch College Museum of Art, 1943-1975; Archives of American Art, Smithsonian, <https://www.aaa.si.edu/collections/exhibition-records-contemporary-wing-finch-college-museum-art-8114>.
3. Bruno Latour, “Imaginer les gestes-barrières contre le retour à la production d'avant-crise”, AOC, 30/03/20, <https://aoc.media/opinion/2020/03/29/imaginer-les-gestes-barrieres-contre-le-retour-a-la-production-davant-crise/>.
4. Nataša Petrešin-Bachelez, “For Slow Institutions”, e-flux Journal 85 (outubro 2017), <https://www.e-flux.com/journal/85/155520/for-slow-institutions/>.
5. “Temos portanto de abrandar, para ficarmos, para nos juntarmos e pensar sobre como nos juntarmos. E se chegarmos à conclusão de que o modo como nos juntamos é o modo de nos juntarmos? [...] Vamos à procura de mais algumas das diferenças que partilhamos. Serão as diferenças a nossa forma de partilhar? Vamos partilhar para sermos diferentes, numa incompreensão subcomum.” Fred Moten, “Remain,” em *Thomas Hirschhorn: Gramsci Monument*, eds. Stephen Hoban, Yasmin Raymond e Kelly Kivland (Nova Iorque/Londres: DIA Art Foundation/Koenig Books, 2015), 326-27.
6. As empregadas de quarto do hotel Ibis Clichy-Batignolles, em Paris, entraram em greve a 17 de julho de 2019 e assim se mantiveram durante o confinamento.
7. Museu público de arte mais antigo dos E.U.A., aberto em 1844 em Hartford, Connecticut. [N. do E.]
8. “Separar o homem do artista” ou “separar o homem da obra”: são estas as expressões utilizadas em França pelos admiradores de Roman Polanski ou Woody Allen para justificar o facto de irem “na mesma” ver os seus filmes e premiá-los.
9. Cf. Gavin Butt, *Between You and Me: Queer Disclosures in the New York Art World, 1948-1963* (Durham: Duke University, 2005).
10. “Dizem que é amor. Nós dizemos que é trabalho não remunerado”. Silvia Federici, “Wages Against Housework”, 1974, <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/femlit/04-federici.pdf>.
11. Annie Ernaux, *Lettre à Emmanuel Macron*, lido na rádio France Inter a 30/3/2020. <https://www.franceinter.fr/emissions/lettres-d-interieur/lettres-d-interieur-30-mars-2020>.
12. Fred Wilson, *Mining the Museum* (Baltimore, MD: The Contemporary & Maryland Historical Society, 1992).
13. Galeria cooperativa gerida por mulheres artistas, sem fins lucrativos, fundada em Brooklyn, Nova Iorque, em 1972. [N. do E.]
14. A National Endowment for the Arts é a agência cultural federal criada em 1965.
15. Entrevista de Mierle Laderman Ukeles a Tom Finkelpearl, *Dialogues in Public Art* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2000).
16. Bruno Latour, *Où atterrir? Comment s'orienter en politique* (Paris: La Découverte, 2017).

QUE COMUNIDADE, QUE SOLIDÃO

MIN KYOUNG LEE

이민경

0.

Comecei a escrever, um pouco por acaso, o esboço da minha performance *Arte sempre que necessário* numa conferência de investigação artística com Jeremiah Runnels¹, em Bruxelas, em 2011. O conceito era: uma artista secular – eu – infiltra-se num grupo de investigação antissecular em busca de iluminação transcendental, submete-se aos seus ensinamentos, é iluminada e regressa ao mundo como artista. *Ou talvez não.*

Tenho vindo a acumular um cansaço com o mundo ou sistema das artes em que trabalho, e um desencanto e desconfiança acerca da arte enquanto veículo para o desenvolvimento espiritual. Quando, em 2014, conheci em Seul um conceituado professor de meditação, concorri e consegui um lugar no Rains Retreat², um mosteiro³ na Austrália situado no meio de uma floresta, onde ele era o abade. Durante três meses iria meditar e não fazer mais nada.

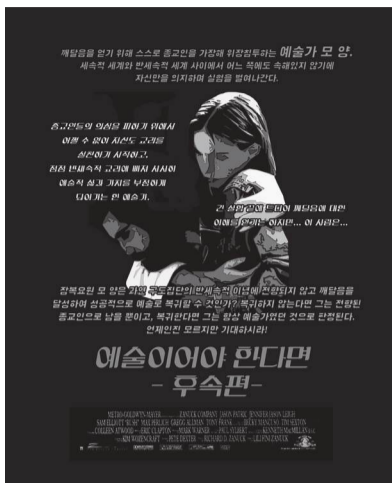


fig. 12

“Para atingir a iluminação, Y, uma artista secular, infiltra-se numa comunidade de pesquisadores em busca de transcendência. Sem pertencer a nenhum dos mundos, nem ao secular, nem ao transcendental, ela procura contando apenas consigo própria. Só que, no decorrer do seu trabalho, é sugada pelas perspectivas antisseculares do mundo, comprometendo a sua tarefa. A história brinca com a possibilidade de a artista ser, de facto, uma pesquisadora que se está a enganar a si própria convencendo-se de que é uma artista que tem tudo sob controlo. Será a artista Y capaz ou não de voltar à arte sem ser convertida pela ideologia antissecular durante o processo? Se não regressar, saberemos que se transformou numa pesquisadora. Se regressar, saberemos que sempre foi uma artista. *Arte sempre que necessário - Volume 2* pode estar para breve!”

fig. 12 Poster de anúncio de *Arte sempre que necessário* – Volume 2
fig. 13 Diana Niepce e Raquel Madeira em *Raw a Nude* (2014)

1.

A propriedade onde se situava o mosteiro era grande e tinha cabanas individuais espalhadas pela floresta. Não havia horários a respeitar exceto a obrigação semanal de uma reunião com toda a comunidade no salão de meditação e o almoço diário. Uma vez por dia, ia à cozinha ajudar na preparação da comida e na limpeza, e também para socializar. O local era bastante silencioso durante o dia, mas quando recebia o grupo grande de voluntários que traziam a comida, tornava-se vibrante e concorrido. O almoço festivo acabava e durante o resto do dia e da noite ficava sozinha, sem refeições, sem pessoas para encontrar nem trabalho para fazer. Meditava no meu quarto ou no salão de meditação escuro e silencioso. Quando não estava a meditar, lia ou passeava pela floresta.

Apesar de ser uma floresta seca e parecida com um deserto, não deixava de ser uma floresta que partilhava com cangurus, papagaios, cucaburras, corvos ou lagartos que por ali andavam e não fugiam de nós. Também vagueava, solitária, à luz da Lua ou das estrelas ou do Sol, sem falar e contente. Dentro do próprio retiro havia retiros ainda mais silenciosos. Os meus colegas de meditação traziam-me o almoço à porta do quarto quando eu estava “em retiro”, para que não precisasse de trabalhar, nem de encontrar ou falar com alguém. Era solitário? Nem por sombras. Sentia-me tranquila e pacificada. Este retiro solitário produziu um estado de espírito único, ideal para uma absorção meditativa. Acordei uma manhã e entrei num estado estranho em que nada se movia. Nenhum pensamento, nenhum sentimento. E ainda assim estava consciente. Com certeza que não era uma iluminação mas uma experiência, em primeira mão, de um estado de consciência, sem objeto mental, que me pareceu ser uma pista, ou a informação empírica, para muitas das teorias de iluminação que eu estava a aprender – a não-dualidade, o não-eu, a reencarnação e outras coisas transcendentais.

Passaram três meses e eu sentia-me bem, descansada, quer mental quer fisicamente. Sentia-me também elevada, como se conseguisse estar mais próxima dos segredos da minha existência. Era capaz de ficar assim por imenso tempo, quem sabe o resto da vida. Pena que era um mosteiro exclusivamente para homens!

2.

Havia razões para o mosteiro ser como era. Foi pensado para dar apoio social e era espaçoso o suficiente para encorajar os seus membros a abandonarem a sociabilidade. Além disso, pretendia-se recusar deliberadamente algumas das armadilhas mais fáceis de muitas comunidades. Temo que tal se deva aos 40 anos de uma boa liderança – ou de uma ditadura, se preferirem.

Passados alguns meses, estava a ser ordenada num mosteiro de freiras associado a este, onde fiquei como estagiária – na altura era o melhor que se conseguia dentro do género. Aquela ordem requeria uma ordenação elementar para poder ficar em permanência. Rapei o cabelo, usava uma túnica, respeitava certos preceitos e regras e não saía do perímetro do mosteiro. Era suposto trabalhar, sobretudo na cozinha e no exterior, o que não é permitido a freiras ordenadas. E iria passar mais de um ano neste lugar.

Muitas coisas eram semelhantes ao outro mosteiro, como a floresta ou estruturas básicas de organização, mas havia muitas diferenças. Tinha muito mais tarefas para cumprir e menos tempo para o retiro. Havia muito menos gente a visitar. A nossa abadessa não queria partilhar o mosteiro com outras pessoas; não entravam pessoas desacompanhadas ou que não fossem convidadas. Apesar de ser apoiado por muita gente, era um lugar bastante privado e só se abria a porta a pessoas conhecidas. Eu tinha pouco que ver com ela, e ela deixava-me em paz; trabalhava afincadamente para o mosteiro e alguns membros

importantes gostavam de mim. Muitos aspirantes monásticos de todo o mundo vinham bater à porta e eram mandados embora. Por causa da diminuta vida social, as relações estavam reduzidas a amizades próximas com poucas pessoas. Puras, platónicas e também intensas. Com o tempo cansei-me deste papel de “amiga privada”. É difícil de explicar mas, quando saí do mosteiro, fiquei contente por me livrar destas amizades comoventes, amorosas e bondosas. Do ponto de vista social era uma vida de uma renunciada numa comunidade pequena, controlada e fechada. Era pacífico, mas não me sentia em casa.

A falta de exercício físico tornou-se cada vez mais um problema para mim. Fazia imenso trabalho manual: arrancava ervas daninhas, podava árvores e ramos, trabalhava com um cortador de relva ou com uma serra eléctrica. De resto, a vida monástica era maioritariamente sedentária, com pouca locomoção, e não era permitido dançar e fazer desporto. Algumas partes do meu corpo estavam doridas do trabalho manual e outras da inatividade. Comecei a sentir a ameaça

da iminência ou da aceleração do envelhecimento e da morte – alguns dos sofrimentos fundamentais da existência sobre os quais tinha aprendido – da forma mais realista que alguma vez sentira. A ideia de não precisar de viver como um ego, uma personalidade, um corpo era apelativa. A iluminação era sobre isto mesmo: ir para lá das limitações da mente e da matéria. No entanto, renunciar a um corpo enquanto este é saudável e capaz, renunciar à vida pública enquanto ainda há desejos, assemelhava-se mais a matar uma coisa viva. Parece que não fui totalmente convertida, é a vida.

Quando chegou a altura de ir para uma ordem mais alta, hesitei e fui-me embora para fazer uma pausa. Mas a minha aventura monástica chegou ao fim de uma forma mais abrupta do que eu imaginara, quando a abadessa decidiu que eu não devia voltar. Também não queria, mas fiquei indignada por ela ter tomado uma decisão que, na minha opinião, não lhe pertencia. Arrependo-me de não ter lutado. Não pela pertença, mas pelo direito. Senti-o como uma traição à minha consciência política, assim como à sociedade de que era membro. Há um aspeto no treino monástico, que eu respeito e desrespeito, que diz que se deve trabalhar a mente mesmo em situações aparentemente políticas. Quando me deram a escolher entre estilos de vida e identidades sociais, em vez de poder escolher entre a iluminação ou a não iluminação, a minha preferência era óbvia. Bem sei que é só uma identidade, mas sempre me senti mais à vontade com a de artista “livre” do que com a de qualquer pessoa religiosa.

3.

Viver em Seul em tempos de Corona foi uma bênção! Tinham-se passado dois anos desde que deixara o mosteiro. Passei meio ano a deambular e a tentar perceber que direção tomar no futuro, acalmando aos poucos e acabando por me adaptar à vida de artista em Seul, a minha velha cidade natal. Desta vez, voltar fez-me sentir mais ansiedade do que nunca. Andava a lutar contra esta vida de artista dura, urbana, sujeita ao capitalismo selvagem quando, de repente, o confinamento atinge a cidade. Tempo para um retiro! Fui libertada inesperadamente da velocidade imparável, das pressões, das possibilidades. Era como se tivesse voltado ao retiro: tinha mais tempo para mim, trabalhava menos, encontrava-me com menos pessoas. Como só caminhava ou andava de bicicleta, Seul tornou-se mais pequena e calma. Com os seus passeios e animais de cimento esta floresta ainda transmitia paz e esperança.

0.

O meu processo de iluminação terminou e cá estou eu no mundo sem grandes ideias ou planos sobre como viver ou fazer arte de uma maneira diferente. Em *Arte sempre que necessário* anunciava-se o volume 2 que era suposto sair se e quando eu completasse e abandonasse este processo – com sucesso. A verdade é que tenho tido que descobrir e decidir de raiz quais são os meus objetivos artísticos e para a vida. Disse que me sentia cética em relação às capacidades da arte de alcançar a verdade; aquela que nos “liberta”. Durante um tempo, cheguei a pensar em fazer coincidir a arte com a vida na esperança de que a arte se tornasse menos superficial ou redundante. Agora acho que deveria libertar a arte da vida e das suas questões. A arte poderá então voltar a reclamar o seu poder emancipatório.

Seul, agosto, 2020

1. Runnels, J. [Tweede Haagse School]. (2012). *A Test of Composing: Enlightenment [Video]*, consultado em <https://vimeo.com/36323733>.
2. Rains Retreat é um retiro anual de três meses, uma prática budista em que os monásticos interrompem a sua deambulação durante a época das chuvas e se instalam num lugar para praticar a meditação.
3. Mosteiro budista Theravada [N. do E.]

EXPERIMENTAR O DIANA NIEPCE

C O R P O

O corpo começa na memória. Existo na experiência de compreender o corpo. Compreendo-o a partir do lugar único da sua linguagem. Vejo-o revelar-se no lugar que habita, através do conhecimento da sua história e da sua apropriação. Corpo-casa, corpo que reivindica o seu lugar específico. Corpo-órgão, que não se cinge ao formato da sua utilidade. Corpo-passado, que se relaciona com o mundo através da sua biografia e não é a cópia imperfeita de um outro corpo.

O meu corpo não é o mesmo da década passada, mas trabalha com a inteligência do antigamente. Mesmo depois ter sido obrigada a reinventar o andar. Acredito que o meu corpo mostra mais do que uma fatalidade. Quero queimar a arte vítima.

Vivi demasiado tempo no corpo da norma, não podia compreender. Agora há um projecto consciente da memória do antigo corpo, esse que era virtuoso, que compactuava com a hierarquia do corpo performativo, resumia a dança à emoção e compactuava ingenuamente com a anulação da própria identidade. Castigava-me. Sem saber, infligia-lhe

a sua insignificância. Escrava das circunstâncias, invejando o que eu não era, até me lembrar

do suicídio. Quero matar o antigo sonho de sobreviver na aristocracia virtuosa do corpo para a alma ser premiada por uma metamorfose. Acidentalmente compreendi a importância de faltar ao sonho.

Então e a medula? Mãe das células, essa que é a génese do movimento. O mundo diz-nos que o andar está nas pernas. E, assim, torna o essencial num segredo. Olhar o corpo de dentro. A norma dita um padrão para a construção e para o funcionamento dos corpos, ela fabrica o corpo à sua imagem.

É necessária a revolução da norma, conceito gasto na simbiose das culturas identitárias. Reformular o conceito de normalidade num

caminho para além da identidade, fazer ruir as preferências genéticas do mito do corpo e da hipernormalidade. Mito que olha o corpo apenas pela sua forma. Hipernormalidade que nos afasta do mundo real na falsidade de que o corpo apenas existe na sua produtividade. Sociedade vítima da sua herança cultural, que sempre escondeu a verdadeira identidade do corpo, permite o surgimento do corpo

não norma com todas as suas imperfeições e assim mata o privilégio hierárquico. O desgosto de ter de falar do corpo fora da norma com os termos de moral, bondade, solidariedade, dever. Fingir empatia é o mesmo que tornar o corpo apenas um esqueleto. O único diálogo passível é o afecto, o resto não tem sentido.

O ritmo miserável que obriga o corpo a crescer – andar, na prontidão do compasso das fotocópias, a acarinhar os virtuosos da genética – atletas da masturbação plástica. Sobram os outros, os desafortunados, os inúteis, os indesejados, desfigurados nos corpos doentes, os escondidos nas margens a quem chamamos inválidos. Somos sempre um caso perdido. Somos um catálogo de monstros impossibilitados de criar uma identidade verdadeira, que se constrói a partir daquilo que os outros chamam de deformação. Tragédia de coexistir com os normais deste mundo.

Para quê standardizar o corpo para o expor numa prateleira na esperança da venda? Como se viver não fosse mais do que vender um corpo. Demasiado gordo, demasiado magro, demasiado grande, demasiado pequeno, demasiado claro, demasiado escuro, demasiado belo, demasiado desfigurado, o tudo para nada. Até o corpo se tornar novamente imperfeito e ser esquecido no pó da prateleira. Impossível de salvar da opressão que se vê no sofrimento das formas do corpo.

Demasiado feliz, demasiado triste, demasiado bom, demasiado mau. Continuamos a comer veneno e nada será suficiente. Nunca seremos suficientes. Suficientemente normais. Suficientemente sujos. Não precisamos de um novo corpo. A dimensão do corpo é maior do que a mutilação que a norma lhe inflige. O corpo é mais do que a sua acção.

Quero falar do que ninguém diz. Não existi quase toda a minha vida por culpa da crença de ter de existir num corpo que não era o meu. Quero parar de pedir desculpa ao policiamento da norma, que destrói tudo que difere dela própria. Não pertencço ao nada. Não sou incompleta. A doença da consciência inconsciente por ter acreditado que o corpo só existia na perfeição. Quero parar esta violação da minha intimidade e ninguém me dirá como ser.

O corpo não pode ser desprezado. As suas ternuras, ansiedades, arrepios e dores encham o estômago, fazem acordar deste sonambulismo na execução de mais uma inquietação – existir no invisível. Este ritmo igual para todos, que reclama eficiência e indiferença absoluta. É preciso resistir através da lucidez de estar repetidamente a surpreender o corpo. Eu sou covarde por ter compactuado com esta opressão no drama de fugir das margens.

Existo neste corpo, consciente da fragilidade que ele representa e ressuro na neurose de tentar compreender o seu significado. Por vezes pergunto-me como cheguei aqui. Acordei num corpo que não me pertencia, um corpo muito diferente do que o que tive durante toda a vida e fui obrigada a reconstruir-me. Agora num estado de ininterrupta mutação, assumi a consequência acidental que o metamorfoseou e matei o trauma. Deixei de procurar o meu corpo no corpo do outro e encontrei-o com o outro. Existir no outro como esse ser o meu outro lado. O corpo encontra-se nos olhos do outro. Arriscam-se a expor a pele – cena nua, capazes de resistir, de encontrar equilíbrio no desequilíbrio mútuo. No trato secreto que faz do meu corpo um contador de histórias, encontrei o sentido do seu estado íntimo e real.

Este lugar é um projecto que desembaraça o estado de consciência que vive no manifesto de experienciar o meu próprio corpo. Corpo testemunha do seu lugar, que me faz desapegar da obsessão pelo virtuosismo e procurar encontrar-me na sua linguagem única. Corpo que me torna um narrador cego a viver na repetição, até um dia não precisar de falar mais disto e assim destruir a história da identidade do meu corpo.

Cansei-me da submissão. Nesta presença íntima de alguém que me lê, e no silêncio procuro o nada. O desaparecimento da palavra cria a linguagem. A linguagem silenciosa que reescreve e redefine o corpo, que destrói a irrelevância como invólucro. Um exercício que torna o invisível visível, que está longe do fanatismo de ver o mundo a preto-e-branco. Observo que a dança desfigura o corpo virtuoso há muito tempo e, se pensar apenas através da história do meu corpo, encontro na escrita deste texto algo que se aproxima da experiência coreográfica, como se de um guião se tratasse.

Dispo-me de mim e visto o corpo num acto de desapego do meu antigo lado. Quero mais do que existir anestesiada na insignificância e na insatisfação de querer o que preciso. Quero abandonar a procrastinação da estagnação e do desgosto da sílfide nauseabunda que se apoderou do meu espírito com a academia. Quero que o meu corpo seja mais do que uma inspiração pornográfica que me apresenta apenas como mais uma história.¹ Quero existir longe da ilusão de que o meu corpo pertence ao museu do *freak show*. Quero confiar no gesto que reflecte a capacidade crítica e política do corpo. Quero estar no antagonismo que simboliza resistência. Quero extinguir a norma com a linguagem do corpo e viver numa nova ordem das coisas. Quero abrir a provocação, quero gerar desconforto: este é o único caminho possível para não acordar no Campo de Asfódelos. Quero insistir no saber dos outros e esquecer o passado de tudo aquilo que não consegui ser. Quero falar da beleza da estranheza do corpo, e da sua incompreensão misteriosa que prende o olhar. Quero viciar o meu corpo na possibilidade da sua presença absoluta. Quero todas estas coisas e sou todas estas coisas. Quero perder-me no prazer indiscutível do sentir, longe da tristeza de coexistir no fingimento. Quero compreender a minha existência e na alma rasgada dar razão às almas que me cercam. Quero existir numa alma aberta e não numa emprestada.

Quero dar ao meu estado de alma uma alma. Quero fazer da minha alma a extensão do meu corpo e tornar o corpo extensão da alma.

e 2 de Min Kyoung Lee. Design: Bora Kim 김보라.
017) de Diana Niepce. Foto: Pedro Tiago.



fig. 13

1. Ver Stella Young, TEDxSydney 2014.

APROXIMAR O CAMPO DOS POSSÍVEIS DO CAMPO DOS DESEJOS

CONVERSA ENTRE CHRISTOPHE WAVELET E MIGUEL WANDSCHNEIDER

fig. 14

A conversa de que o Coreia publica aqui excertos decorreu em julho de 2020 no Parterre. Este novo lugar situa-se numa rua sossegada de Campo de Ourique, muito perto do Jardim da Parada. No momento em que o Ampersand¹ suspende a sua atividade, o Parterre abre as suas portas no rés do chão de um pequeno prédio. Uma sala acolherá uma livraria de arte contemporânea, outra será dedicada a um programa expositivo. Miguel Wandschneider é o responsável pelas atividades. Christophe Wavelet falou com ele a propósito do projeto pensado para este lugar.



PARTERRE

CW ► *L'herbe pousse par le milieu*, como disse Deleuze. O *milieu* para nós hoje é aqui e agora o Parterre.

MW → Ainda está na incubadora... Nos últimos sete anos, eu trabalhei assiduamente com a Ana Jotta, desempenhando o papel de curador tal como o vejo: o de ser uma espécie de *compagnon de route* da artista. Entendemo-nos muito bem nessas várias experiências de colaboração. Depois de ter deixado de trabalhar na Culturgest, em março de 2017, continuámos a encontrar-nos regularmente e eu falava-lhe muito de fantasias que tinha. Uma dessas fantasias era criar um espaço de exposições na sala de estar de um apartamento onde eu viveria – chamar-se-ia simplesmente «sala de estar». Essa fantasia pressupunha que algum mecenas generoso estivesse disposto a pagar a renda de um apartamento de cinco ou seis assoalhadas. Nessa altura não tinha dinheiro para pagar a renda de um apartamento em Lisboa, estava a viver em casa da minha mãe. Matava assim dois coelhos de uma cajadada: criava o meu próprio espaço e resolvia o meu problema habitacional. Agradava-me muito esse nome: «sala de estar», um espaço onde uma pessoa se demora, onde o tempo é usado sem pressas. E agradava-me muito a ideia de eu ser o anfitrião. Outro devancio que eu tinha era criar uma livraria...

CW ► A «sala de estar» poderia ter uma biblioteca...

MW → Uma biblioteca não creio, porque existe em Lisboa a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Tem várias lacunas, mas também tem muitas coisas preciosas. Quando trabalhei na Culturgest, propus e defendi a criação de uma livraria de arte junto às galerias de exposições. Demorei cerca de dois anos a convencer o Miguel Lobo Antunes². A livraria abriu em fevereiro de 2011. Até julho de 2016, fiz sempre todo o trabalho de pesquisa, seleção e encomenda das publicações.

CW ► Porque é que era tão importante para si fazer essa livraria?

MW → Para responder a essa questão, preciso de fazer alguma contextualização. Fiz a minha formação universitária em sociologia. Quando estava a estudar sociologia, dava por adquirido que o meu destino profissional seria fazer investigação e ser professor universitário. Mas por vicissitudes de ordem biográfica, digamos assim, nunca me dediquei ao *métier* da sociologia.

CW ► De onde vem o seu interesse pelas artes?

MW → Nesses tempos de estudante, interessei-me muito pela sociologia da arte. Gostava de arte de uma forma relativamente superficial, ia ver exposições com alguma regularidade. Nesses anos era um ávido consumidor de dança contemporânea, frequentava muito a Cinemateca Portuguesa, ia com alguma regularidade ao teatro. Por curiosidade, comecei a tomar a arte contemporânea, ou seja, os contextos e os agentes da arte, como objeto de estudo. Escolhi como tema da minha tese de licenciatura a génese, a organização e as dinâmicas da performance como mundo da arte em Portugal. A sociologia tem muita dificuldade em abordar as obras de arte. Aquilo que a sociologia sabe fazer é estudar os contextos, caracterizar os atores, analisar as suas estratégias e ações. Mas a sociologia não possui as ferramentas adequadas para analisar e compreender o objeto artístico. De resto, essa é uma das razões pelas quais é muito malvista no campo da arte. O modo de objetivação da sociologia é antagónico à ideologia dominante e constantemente reproduzida no campo da arte. Quando comecei a trabalhar como curador, a minha visão das coisas estava muito estruturada por essa formação académica. Alguns anos mais tarde, quando comecei a trabalhar na Culturgest, estava muito consciente da condição periférica do contexto artístico português. E tinha a convicção de que, sendo curador numa instituição como a Culturgest, era minha obrigação usar o poder que essa posição me conferia para tentar fazer existir no contexto português aquilo que dele estava ausente por força da sua condição periférica. Entre outras coisas, achei que tinha a obrigação de tentar criar uma excelente livraria de arte contemporânea, o que até então nunca tinha existido em Portugal, imagine-se! «Presunção e água benta, cada um toma a que quer», e eu não tenho qualquer pudor em afirmar que a livraria que há uns anos existiu na Culturgest não tinha paralelo, nem concorrência, em cidades como Viena, Bruxelas ou Paris, para dar alguns exemplos apenas.

CW ► Em Paris havia poucas livrarias de arte. Agora há a excelente After8Books. Em Bruxelas, durante alguns anos, a distribuidora Motto fez um trabalho modesto mas necessário no Wiels.

MW → O facto de tantos museus e centros de arte contemporânea concessionarem a livraria é muito revelador... Demitem-se de uma responsabilidade que deveria ser exclusivamente sua. É verdade que quase todas as instituições estão subdimensionadas em termos de equipa. Mas às vezes é preciso arregaçar as mangas, respirar fundo e dizer para si próprio: «Que se lixe.» Paga-se um preço elevado: o trabalho que isso dá...

Mas onde eu queria chegar é a esta pergunta muito simples: porque é que em Portugal não podia haver uma excelente livraria de arte?

CW ► Agora vai haver, aqui, no Parterre.

MW → Espero bem que sim... E se calhar vai voltar a haver na Culturgest. Mas porque é que em Portugal não havia, nem tinha havido até então, uma excelente livraria de arte? A resposta mais óbvia é que não há mercado em Portugal para que uma tal livraria seja comercialmente viável. É verdade. Mas essa não é uma resposta

fig 14. Entrada do Parterre
fig 15. Ana Jotta e Miguel Wandschneider

satisfatória, na medida em que a escassez da procura não impede a existência de uma excelente livraria de arte.

CW ► Uma obra não tem de ter *a priori* uma situação já totalmente estabelecida. Tem de gerar, abrir, reconfigurar.

MW → Pode criar o seu próprio público, o seu contexto de receção.

CW ► A história nas artes escreve-se assim, com iniciativas que no início não têm mercado.

MW → Mas em Portugal não há, nem nunca há de haver mercado para que uma excelente livraria de arte seja comercialmente viável. Isso é uma impossibilidade. Só instituições como museus ou centros de arte é que podem fazer existir uma tal livraria. Portanto, o argumento da debilidade do mercado é falso. Em Portugal dá-se demasiadas vezes por adquirido que certas coisas não são possíveis. Essa castração tem muito que se lhe diga, e mais ainda num campo como o da arte, cuja ideologia dominante – essa falsa consciência – assenta na crença na liberdade e na autonomia como valores primordiais. Uma condição da liberdade é a consciência dos constrangimentos que condicionam o modo como pensamos e agimos. Ora, o campo da arte, e mais ainda em contextos periféricos, está muito dominado pelo conformismo. Sempre pensei que o desejo ou o *wishful thinking* é uma dimensão fundamental da minha atividade.

trabalhar na Culturgest estava convencido de que não tinha condições mínimas para fazer um trabalho com relevância à escala internacional. A Culturgest tinha uma posição totalmente irrelevante no contexto internacional, não participava nem tinha qualquer influência sobre essas dinâmicas. E isso nem sequer era um problema para a instituição. Não havia na instituição a consciência da possibilidade, ou qualquer vontade, de mudar essa situação. Começa logo pelo convite que me foi feito. A Culturgest é um centro cultural multidisciplinar, e eu fui convidado para ser programador de arte contemporânea, do mesmo modo que havia um programador de dança, o Gil Mendo, e um programador de teatro, o Francisco Frazão. O modelo anterior de programação era muito diferente: havia um diretor artístico, o António Pinto Ribeiro, responsável pela programação das atividades em todas as áreas. Foi-me proposto que trabalhasse um dia por semana, dois dias quando houvesse mais trabalho para despachar... Isto não fazia qualquer sentido para mim.

CW ► Mas lembra-se que houve um tempo nas artes visuais em que quase não se falava de ‘curador’ ou ‘curadora’? Esse termo apareceu nos anos noventa – e mais recentemente ainda no campo das artes performativas. «As palavras da tribo» (*les mots de la tribu*), como dizia Mallarmé, mudam ao longo do tempo. Mais: assim que aparecem, são adotadas e naturalizadas, não são questionadas...

MW → O meu batismo como curador foi em 1998. Nessa altura, o papel de curador já estava perfeitamente

de viajar para poder ter acesso a tantas coisas que não chegavam aqui. Esse sentimento era tanto maior quanto na altura não tinha dinheiro para viajar – viajei muito pouco até começar a trabalhar na Culturgest. Quando percebi que a curadoria seria a minha atividade profissional, disse a mim mesmo que não trabalharia com artistas estrangeiros até poder viajar o suficiente para ter um conhecimento mínimo da produção artística no contexto internacional. Portanto, até chegar à Culturgest tinha trabalhado com muitos artistas portugueses, mas não tinha trabalhado com um único artista estrangeiro. Na minha cabeça era muito claro: havia o campo dos desejos e havia o campo dos possíveis. O campo dos desejos parecia-me em grande medida irrealizável, mas o objetivo era aproximar gradualmente o campo dos possíveis do campo dos desejos. É isto que no fundo está por detrás da criação da livraria na Culturgest. Mas mais concretamente, o que despertou o desejo de criar a livraria foi a exposição dos Roma Publications na Culturgest em 2006. Na altura era prematuro propor tal coisa à administração. Seria imediatamente chumbada. Nos primeiros tempos, a minha principal prioridade era a melhoria dos espaços expositivos em Lisboa, que eram indelicadamente maus. Esses espaços foram transformados antes mesmo de ter início o programa com a minha assinatura. Não fazia sentido criar uma livraria antes de elevarmos significativamente a qualidade das publicações – as publicações da Culturgest eram, na sua maioria, de fraca qualidade. Quando cheguei à Culturgest pensei que deveria ficar oito anos, o tempo necessário para, se as coisas corressem bem, construir um corpo de trabalho sólido e que se enraizasse no contexto local e/ou internacional. Acabei por ficar doze anos!

CW ► Conversei com a Ana Jotta sobre a exposição do Álvaro Lapa na Culturgest³. Fiquei na exposição sozinho durante três horas. Foi uma maravilha. Fez-me pensar: mas porque é que um artista como o Álvaro Lapa não é mais conhecido, à parte esta situação periférica?

MW → Que explica quase tudo, se não tudo. Eu na altura pensei: «Não posso abrir a boca em relação à livraria.» Às vezes tenho a perfeita consciência de que aquilo que gostaria de fazer é uma fantasia, de que não estão reunidas as condições para isso, de que é preciso esperar por circunstâncias propícias. Demorei cerca de dois anos até falar com o Miguel Lobo Antunes acerca da livraria. E quando lhe falei, ele respondeu-me com um redondo não. Fiquei muito desmoralizado, muito frustrado. É claro que ele tinha toda a legitimidade para discordar dessa ideia ou para achar que não era uma prioridade. Mas isso não quer dizer que eu desistisse. Para mim, o respeito pela hierarquia manifesta-se em primeiro lugar pelo dever de dizer o que se pensa, contribuindo dessa maneira para os processos de tomada de decisão. A certa altura decidi enviar um e-mail ao Miguel Lobo Antunes explicando-lhe tintim por tintim porque é que nós tínhamos a obrigação de criar a livraria. E quando estava a escrever o e-mail ocorreu-me um argumento que me pareceu infalível: criar a livraria custar-nos-ia menos dinheiro do que o que gastámos com a produção de algumas publicações – por exemplo, o livro de Walid Raad (1967, Líbano), que tínhamos publicado no contexto da exposição retrospectiva do Atlas Group no outono de 2007, ou o livro de Willem Oorebeck (1953, Holanda), que tínhamos produzido por ocasião da sua retrospectiva no verão de 2008. E a livraria era incomparavelmente mais importante do que qualquer publicação que a Culturgest tivesse produzido ou viesse a produzir.⁴



fig. 15

CW ► Essa é a história do pensamento em todos os campos. E também é a história da arte quando permanece fiel à vontade de emancipação. Aquilo que já estava estabelecido nunca era suficiente. Tem sempre de ser questionado de novo. E é assim quer nos campos teóricos de pensamento e especulação intelectual, quer nos campos de especulação artística. O que é que permite mudanças nos campos do pensamento ou da arte? Inteligência e coragem. Desejo próprio para entender como mudar.

institucionalizado, quanto mais em 2004... De qualquer modo, estava enganado relativamente ao que conseguiria realizar na Culturgest. Alguns meses depois do início da programação concebida por mim, comeci a acreditar que era possível desenvolver um trabalho que estivesse sincronizado com o contexto internacional e que não fosse uma caixa de ressonância ou uma correia de transmissão do que era validado nos centros artísticos (aqui entendidos não apenas em termos geográficos, mas também e sobretudo em termos simbólicos). Na altura em que o Miguel Lobo Antunes me convidou para conceber o programa de exposições da Culturgest, ele decidiu aumentar substancialmente o orçamento para as exposições. Logo em 2006 pude contar com um orçamento de 510.000 euros para as despesas relacionadas com as exposições e as publicações, verba que se manteve estável durante vários anos. Pode-se fazer muita coisa com esse orçamento, apesar de a Culturgest ter uma vasta área expositiva, repartida por três galerias, duas em Lisboa e uma no Porto.

CW ► Que idade tinha em 2006?

MW → Estava prestes a fazer 37 anos quando entrei na Culturgest. A minha consciência da condição periférica do país – e também do seu contexto artístico – já vinha de trás e estava associada a um sentimento de privação. Por exemplo, não me conformava com o facto de precisar

1. Estrutura cooperativa independente gerida pelo artista Martin Laborde e pela editora Alice Dusapin que teve atividade intermitentemente em Lisboa desde 2017, recentemente na rua de Buenos Aires 19 à Estrela. [N. do E.]

2. Miguel Lobo Antunes (1947, Lisboa) foi administrador da Culturgest, com os pelouros da programação cultural e da comunicação, entre 2004 e 2017. [N. do E.]

3. “Lendo resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura”, com curadoria de Óscar Faria, patente de janeiro a julho de 2020. [N. do E.]

4. A Culturgest teve entre 2000 e 2002 uma livraria junto ao bar concessionada à Ler Devagar. Este bar foi, entretanto, substituído em 2020 por uma agência bancária da Caixa Geral de Depósitos. [N. do E.]

e. Foto: José Carlos Duarte.
ider no Parterre. Fotos: Pierre Leguillon.

CONDIÇÕES (2006)

MW → Voltamos à questão da condição periférica do contexto artístico português. Em teoria, a periferia é uma posição muito interessante para pôr em perspetiva e questionar as relações de força no contexto artístico internacional. A questão pode ser enunciada em termos prosaicos: porque é que o facto de estarmos numa periferia artística nos condena a chegar às coisas e a fazer as coisas depois de tantos outros? Quando comeci a

CURADORES E FORMIGUINHAS

CW ► Falávamos de categorias que agora se usam no mundo das artes. Fiquei a pensar, em relação a essa categoria de 'curador', que é diferente da categoria de 'programador'. Na verdade, essas categorias mudam com o tempo. Programador é uma categoria dos anos oitenta, quando surgiram novas possibilidades para financiar e apresentar mais e mais projetos dentro de um determinado campo. Agora, desapareceu. Curadores, hoje, são como formigas, há sempre mais que aparecem. O *milieu* das artes (e os *milieux* são sempre pequenos, todos se conhecem ou ouviram falar uns dos outros) pega nas palavras e nas categorias que se tornam dominantes, tal como acontece com os artistas.

MW → Os curadores ganharam um poder simbólico desmesurado, o que é problemático, mas esse poder é-lhes constantemente outorgado também, e em grande medida, pelos artistas.

CW ► Hoje, curadores são como formiguinhas.

MW → Costumo dizer que se deveria abolir a palavra 'curador'. Há funções que os curadores desempenham que são importantes, mas não precisam de vir associadas a essa palavra, não precisam de estar revestidas do poder que a própria palavra consagra.

CW ► Mas quando é que apareceu a palavra 'curador' em português?

MW → É um anglicismo. Etimologicamente vem do latim *curare*, mas na verdade é apropriada da palavra inglesa *curator*. Em França era corrente o uso da palavra comissário (*commissaire*). *Commissaire général*. Acho que essa designação ainda é usada na Bienal de Veneza.

CW ► Até a Documenta tinha um diretor ou uma diretora-geral.

MW → Em Portugal, o termo 'curador' generalizou-se no final dos anos noventa. Onde houve mais problemas foi no uso do verbo. Não se dizia que o curador «curava», mas que o curador «comissariava». Eu próprio ainda o digo, porque embirro com o verbo «curar» aplicado à atividade do curador, faz-me sempre pensar em queijo... Este verbo tem, no entanto, significados justos por associação às obras de arte: «tomar conta de», «cuidar de», «zelar por».

CW ► A palavra «comissário» desapareceu, agora são todos curadores.

MW → Lembro-me de uma vez, durante um jantar de inauguração, ter dito a um certo escritor e curador que ele era muito melhor escritor do que curador. E perguntei-lhe porque é que ele não deixava de comissariar para se dedicar àquilo que sabia fazer melhor, que era escrever. Ele ficou muito incomodado, tomou isso como uma crítica. Na verdade, disse-o como um elogio: no mundo da arte há uma overdose de maus curadores e um défice de excelentes escritores. É uma questão de poder simbólico. E é uma questão de carreira. Não se consegue ganhar a vida a escrever textos acerca de arte, salvo se se for professor universitário.

COULISSES

CW ► Miguel, falámos sobre o Parterre, porque é o seu presente enquanto projeto e vai acontecer em breve. O Parterre vai ter dois espaços: o da livraria e o das exposições.



fig. 16

MW → E há um terceiro espaço que não é físico: a editora. Essa era outra fantasia de que falava à Ana: uma editora que se chamaria Editores Anónimos, porque o modo de financiamento dos livros seria coletivo e anónimo. A ideia era que cada publicação fosse financiada com o dinheiro de diferentes pessoas, as quais contribuiriam com um valor superior ao do preço de venda ao público dessa publicação. E como todas as contribuições, mesmo as de valor mais elevado, seriam anónimas, o fator de prestígio social associado ao apoio mecenático deixaria de existir. O rico e o pobre estariam ao mesmo nível – ambos seriam anónimos.

Voltando ao início da nossa conversa, a ideia do Parterre surgiu em julho do ano passado. Assim que a Ana Jotta tomou posse deste apartamento disse-me que eu o podia

usar para a livraria. Durante décadas o apartamento tinha sido habitado por um senhor que convertera a sala de estar num cabeleireiro de bairro. O apartamento estava num estado lastimável. Eu fiquei radiante logo que o vi. E disse à Ana: «Vai ser livraria, sala de exposições e editora!»

O Parterre vai abrir em outubro. A primeira situação expositiva consiste num conjunto de oito serigrafias que Jan Vercruyse (1948-2018, Bélgica) produziu em 1994 e que se intitula *Labyrinth and Pleasure Garden*. A ideia de assinalar a abertura do Parterre com essa série ocorreu-me justamente por causa de um dos significados historicamente enraizados da palavra *parterre*: um jardim ornamental composto por canteiros de flores ou plantas, que são demarcados por sebes ou muretes de pedra e ligados por caminhos. A partir de meados do século XVII, a palavra *parterre* passou a

designar também a área da sala de teatro situada em frente ao palco, onde os espectadores se concentravam para assistir a um espetáculo, nos primeiros tempos de pé, mais tarde sentados. Essa metáfora do teatro e do espectador implicada no nome Parterre também me interessa. *Labyrinth & Pleasure Garden* constitui uma série de representações gráficas de jardins clássicos que não são senão *parterres*. O problema que serve de horizonte a essa obra é o da arte no espaço público. A resposta de Vercruyse a esse problema é tão lapidar quanto desarmante: um jardim. Mas o artista entende esses jardins como esculturas, o que ele concebe são esculturas para o espaço público. Em 2001, ele produziu mais treze serigrafias que completam a série anterior. Duas destas propostas para jardins públicos foram realizadas, uma na Alemanha, a outra na Bélgica. Se tudo correr como previsto, em setembro de 2021 vamos mostrar a segunda parte da série. No site do Parterre não vamos usar a categoria exposições; as situações expositivas vão estar arrumadas em diferentes categorias. Por exemplo, a apresentação das primeiras oito serigrafias vai ser classificada como preâmbulo, enquanto que a apresentação das treze seguintes vamos chamar sequência. Para diferentes situações sugeridas ou suscitadas por uma determinada situação expositiva – por exemplo, uma conversa ou a projecção de um filme – vamos usar a categoria «*entr'acte*». Construí um sistema classificatório para dar sentido às diferentes actividades do Parterre que incorpora um número extravagante de categorias.

CW ► Trabalhei durante três anos sobre *Relâche* e *Entr'acte*⁵. Essa brincadeira do Satie e do Picabia talvez tivesse que ver com isto: normalmente as pessoas esperam que algo aconteça dentro de um teatro, e *relâche* refere-se a quando o teatro não abre - *il fait relâche*. Dentro de *Relâche* aconteceu a primeira projecção do filme *Entr'Acte*, de René Claire. *Relâche - Entr'Acte*.

MW → Uma das categorias mais importantes será «artista em residência». Essa categoria ocorreu-me por brincadeira, porque o Parterre ocupa um apartamento, mas também e sobretudo como comentário irónico à profissionalização dos artistas em residência e ao negócio das residências artísticas. Decidi espontaneamente chamar «artista em residência» a artistas cujo trabalho vai ser exposto no Parterre durante um período dilatado, digamos, oito ou dez meses, através de sucessivas apresentações, diferentes capítulos que se encadeiam no tempo. Gosto muito desta ideia de propor a um público local a possibilidade de conviver com o trabalho de um determinado artista durante um período prolongado.

fig. 16. Vistas para o exterior desde uma das
fig. 17. Capa do livro *Work 1961-73* de Yvonne Rainer, p.
em 1974, e agora em edição facs

E em doses homeopáticas, porque a sala é pequena, o que cria condições propícias a uma intensificação da experiência.

ECONOMIAS LTD. — CONDIÇÕES 2020

CW ► O Miguel falou que vai ter livros esgotados na livraria. Os leitores que frequentam a livraria podem comprá-los?

MW → Podem. Em princípio, não estou interessado em ter na livraria publicações esgotadas que sejam caras, nem pelas mesmas razões, livros de artistas com edições limitadas. Esses as pessoas podem ir comprá-los noutra lado ou consultá-los numa biblioteca como a da Fundação Calouste Gulbenkian.

CW - Mas livros esgotados geralmente são muito caros.

MW → Quase sempre. Em qualquer caso, os livros são bens caros para muitas pessoas que têm um verdadeiro interesse por arte contemporânea. Estou a pensar, por exemplo, em estudantes ou em muitos artistas que não conseguem ou se veem aflitos para pagar um espaço de atelier e que não podem comprar livros a não ser ocasionalmente. O modelo económico da livraria do Parterre é o mesmo que foi posto em prática na livraria da Culturgest: no início, compra-se uma determinada quantidade de publicações a fundo perdido, e a partir do momento em que a livraria abre as portas todo o dinheiro gerado pela venda das publicações é gasto na compra de mais publicações. A livraria funciona como um sistema que se alimenta a si próprio. Este *modus operandi* pressupõe que não há custos de aluguer do espaço nem custos com pessoal. Portanto, a livraria do Parterre é possível porque a Ana Jotta me cedeu este apartamento e porque eu vou estar no Parterre durante o horário de abertura ao público, sem ser pago por esse trabalho.

No início, a Culturgest gastou 25 mil euros para abastecer a livraria com cerca de 150 títulos. Quando a livraria deixou de estar sob a minha alçada, em Julho de 2016, existiam cerca de 850 ou 900 títulos. Foi um crescimento exponencial em cinco anos e meio. Para que os livros fossem mais acessíveis, eles eram vendidos a preço reduzido, normalmente cerca de 20% abaixo do preço de venda ao público. Não estou a falar dos *remainders*, que também existiam na livraria, e cujos descontos variavam entre 50% e 80% do preço de venda ao público. No caso de livros mais caros, por exemplo um livro que tivesse 50 euros como preço de capa, era aplicado um desconto maior. O Parterre vai seguir a mesma política de preços.

CW ► Concretamente, como vai financiar os primeiros livros do Parterre?

MW → Com o dinheiro que recebi de uma herança e com o dinheiro de um amigo muito chegado que fez questão de pôr no Parterre, também a fundo perdido, a mesma quantia. Esse dinheiro permite-nos abrir a livraria com 100 ou 150 títulos. Não deixa de ser irónico ou mesmo patético: estou a viver em casa da minha mãe, porque não tenho dinheiro para alugar um apartamento, e vou usar o pecúlio que recebi de herança para fazer existir uma livraria sem qualquer viabilidade como negócio e que, ainda por cima, vende os livros a preço reduzido! Esse dinheiro também não chegava para um ano se alugasse um apartamento onde viver... Como se costuma dizer, «perdido por cem, perdido por mil». Mais vale gastar o dinheiro para fazer coisas em que acredito e que acho que fazem falta.

CW ► Não aprendi isso no início da minha carreira, mas pouco a pouco entendi que as lógicas neoliberais não ficam de fora do campo da arte.

MW → Dominam o campo da arte! Tornaram-se hegemónicas. Gostaria que o Parterre estivesse nos antípodas dessas lógicas. Não começa mal: um indigente como eu a quem caiu no colo uma pequena herança gasta esse dinheiro para fazer existir uma livraria como a do Parterre...

CW ► É com loucuras desse tipo que é possível acontecerem coisas paralelamente às lógicas de *highway* das instituições. Tem de haver respostas.

MW → Sim. As respostas não podem passar pela ilusão de que se pode mudar o mundo, mas antes pela convicção de que podemos afetar o pequeno mundo que nos circunda. É como quando se atira uma pedra à água: os círculos concêntricos na água são tanto mais nítidos quanto mais próximos estão do ponto em que a pedra mergulha na água.

CW ► Olhe, por exemplo, a proposta modesta mas precisa do Institut de Carton⁶! A minha ideia de abrir um espaço de intervenções artísticas em Bruxelas não tem só que ver com o facto de me ter mudado com o meu parceiro para um grande espaço, mas também com todas as experiências maravilhosas que tivemos com os amigos do Institut de Carton. Lembro-me, por exemplo, da exposição incrível de Jochen Lempert (1958, Alemanha).

«OS ARTISTAS» > «A EDITORA»

MW → É curioso mencionares Jochen Lempert... Ele vai ser o primeiro «artista em residência» no Parterre.

CW ► Como se cruzou com a obra dele?

MW → O Jochen Lempert trabalhava com a galeria ProjecteSD, em Barcelona. Durante o jantar de inauguração de uma exposição na galeria, perguntei à Silvia Dauder se na manhã do dia seguinte ela me podia mostrar as obras dele que se encontravam no acervo da galeria – e eram muitas. Assim, passei três horas num sábado de manhã a ver muitas fotografias de Jochen e a falar com a Silvia acerca do trabalho dele. Fiquei de tal maneira enfeitiçado que decidi convidá-lo para fazer uma exposição retrospectiva na Culturgest, a qual veio a ter lugar em fevereiro de 2009. Nessa altura, o Jochen tinha uma carreira discreta, era pouco conhecido no contexto internacional. Voltamos à questão da periferia. Quando entrei na Culturgest queria trabalhar regularmente com artistas excepcionais que estavam sub-valorizados e que eram pouco conhecidos à escala internacional. Estava muito consciente do mimetismo que existe no mundo da arte: certas figuras fazem determinadas escolhas e depois vem uma fila imensa de agentes, a começar pelos curadores, que replicam essas escolhas. Mais uma vez, é a questão da possibilidade (e da necessidade) de construir na periferia uma posição de autonomia e relevância no contexto internacional, tirando partido da distância relativamente aos mecanismos dominantes de circulação e consagração. É curioso que em Portugal há uma frustração constante pela falta de atenção aos artistas portugueses no contexto

internacional e depois somos muito desatentos ao que se passa em contextos periféricos ou semiperiféricos.

CW ► Na Culturgest fizeram uma publicação?

MW → Fizemos uma publicação maravilhosa. Esgotou em pouco tempo. A exposição chamava-se *Fieldwork* e apresentava uma vasta seleção do trabalho do Jochen desde meados da década de noventa. A publicação chamava-se *Recent Fieldwork* e concentrava-se no trabalho que ele produzira nos dois ou três anos anteriores. Foi coeditada com a Walther König. Fez-se uma tiragem de setecentos exemplares. Apesar de a publicação ter distribuição internacional, a minha expectativa era a de que muitas cópias ficassem a acumular-se para sempre no armazém, porque o Jochen tinha uma carreira modesta. Mas passado um ano estava esgotada. A certa altura, propus ao Miguel Lobo Antunes fazer uma segunda edição, mas ele respondeu-me «nem pensar».

CW ► Há dois fenómenos muito familiares para qualquer pessoa que se interessa por livros acerca das artes, particularmente as visuais: os livros esgotados e a possibilidade de republicar. Por exemplo, a editora Primary Information, em Nova Iorque, especializou-se em republicar livros historicamente importantes como, recentemente, o *Work 1961-73* da Yvonne Rainer. Uma reimpressão de alta qualidade.

MW → Esse livro e outros com a chancela da Primary Information vão estar na livraria, é claro. Interessa-me imenso a coexistência entre a editora e a livraria. O primeiro livro que estou a prever editar é uma coletânea dos escritos dispersos da Ana Jotta. Quando a Ana ficou com este apartamento e o pôs à minha disposição, eu já estava a trabalhar na preparação desse livro e de um outro acerca do trabalho dela. O devancio de criar uma editora chamada Editores Anónimos estava diretamente ligado à circunstância de estar a trabalhar nesses dois livros. As fantasias têm de estar ligadas a algum objeto, mesmo que apenas imaginado ou desejado, caso contrário não passam de uma coisa oca e inconsequente.

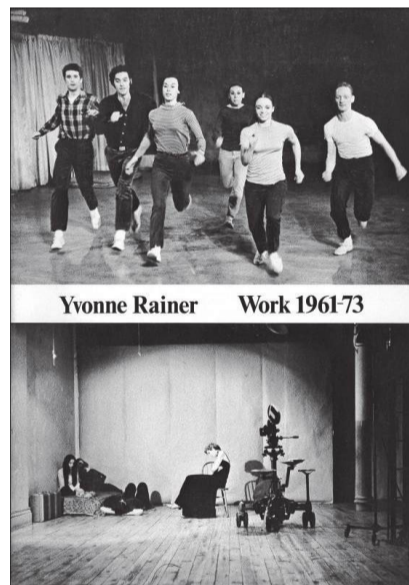


fig. 17

salas do Parterre. Fotos: José Carlos Duarte.
publicado originalmente pela Nova Scotia College of Art
imitada pela Primary Information.

5. *Relâche* é uma peça de Francis Picabia (1879-1953) com música de Erik Satie (1866-1925), comissariada por Rolf de Maré para os seus Ballets Suédois, que foi apresentada no Théâtre des Champs-Élysées em Paris, em 1924. Da performance fazia parte a projeção de *Entr'Acte*, filme experimental feito para a ocasião pelo jovem cineasta René Clair (1898-1981). [N. do E.]

6. Institut de Carton é uma iniciativa de um grupo de artistas que, desde 2011, organiza cerca de duas exposições por ano numa casa privada em Bruxelas, na Avenue de Jette 41. [N. do E.]

DIÁRIO DE UMA QUARENTENA EM ABC¹

HENRIQUE FURTADO

18 MARÇO

Esta epidemia tem que ver com tudo, e vale a pena falar de tudo, porque representa um ponto zero, literalmente um plano, de onde tudo pode renascer.

22 MARÇO

Uns colegas partilharam o quadro de Caspar D. Friedrich, *Das Eismeer (O Mar de Gelo)*, 1823/24. Avistamos um navio naufragado, no meio de blocos de gelo pontiagudos, numa paisagem glacial sem fim: uma espécie de antepassado do *Titanic*.

Historicamente, o navio é palco duma *controvérsia do abandono*, surgindo ora como perigoso meio de transporte que somos obrigados a abandonar; ora como recinto ao serviço da saúde pública, que nos é interdito abandonar (o termo *quarentena* advém da prática medieval de manter em isolamento durante quarenta dias os navios procedentes de certas áreas, de forma a evitar a propagação de epidemias); ora ainda como espaço-veículo de vida, que nos permite abandonar a terra (ou a falta dela) em agonia, tal como na Arca de Noé. O navio está enigmática e mitologicamente ligado à nossa própria sobrevivência enquanto espécie. É simultaneamente um vetor de fuga e um espaço fechado aterrador; é espaço que nos abriga de ameaças – físicas e existenciais –, e é ele próprio ameaça.

27 MARÇO

Recebi um *spam* com a seguinte mensagem: «Apelido no site: GostosaDelicia. Anos: 41. Sobre mim: Morena muito adorável. Tenho um corpo firme e lindo. Lindo rabo, seios lindos, uma cona a ferver e a precisar de macho para me foder. Tenho uma simpatia exuberante, e uma energia que me faz ser super gostosa. Sou bem carinhosa, mas muito safada.»

A luta de classes continua. Uns mantêm-se em casa, em isolamento e segurança. Outros, os que lutam pela sobrevivência, percorrem a cidade para providenciar alegria e prazer.

Os meus níveis libidinosos estagnaram, pensei que esta reclusão fizesse disparar a minha tesão, mas não, o isolamento é ótimo para tratar vícios. Se toda a gente se estiver a sentir como eu, os trabalhadores do sexo devem estar a lidar com um colossal déficit de clientes... E quando há crise capitalista na procura, a oferta fode-se. Ou, neste caso, deixa de se foder.

Ainda assim, esta crise não deixa de ter contornos eróticos, ninguém se pode tocar, só contactamos fisicamente via objetos que agem como *intermediários do toque* – pacotes de cereais, fruta, queijo mozzarella, e outros produtos alimentares ou farmacêuticos, objetos *a priori* desprovidos de voluptuosidade – e que se revestem duma hipotética camada fina e invisível de coronavírus SARS-CoV-2, o que só alimenta mais te(n)são.

30 MARÇO

Participei num treino de dança via Zoom. Desde sempre, a comunidade da dança soube adaptar as suas manutenções corporais em todas as circunstâncias. Durante a ocupação de Leningrado pelos nazis, em 1941-1944, bailarinas do Instituto Coreográfico do Estado de Leningrado treinavam no meio de campos de cultivo que iam atravessando: eram colocadas estacas de madeira no solo a fazer de chão de dança, e como barra usavam-se as cercaduras delimitadoras dos terrenos.

As pessoas esquecem-se, mas para chegarmos onde chegámos, tiveram de morrer milhões de pessoas; tiveram de dançar outros milhões; às vezes os dois ao mesmo tempo: de tanto dançarem morreram.

Em 1518, houve uma famosa epidemia de dança em Estrasburgo. Por razões nada consensuais, uma mulher pôs-se a executar movimentos frenéticos. Começaram a juntar-se outras pessoas e progressivamente o “surto” alastrou. Aparentemente, por volta da Idade Média, aconteceram muitas epidemias deste género. As pessoas dançavam de forma indomável e algo sinistra, uma horda de Valeskas Gert. Espumavam da boca e dançavam até desmaiar de cansaço, até à morte.

Lembrei-me daquele filme documental de Jean Rouch, *Les Maitres Fous* (1955), em que praticantes do movimento religioso Haouka, nos arredores de Acra, levam a cabo um ritual em que dançam, fazem trocas de papéis, imitando os colonos e espumando descontroladamente da boca. É uma forma de fazerem pouco dos colonos e de os “castigarem”; de expurgarem a opressão a que estão submetidos, e de extravasarem o sentimento de injustiça.

Estas epidemias de dança medievais deviam assemelhar-se a este ritual, deviam ser reações de desespero antiautoritário em relação às condições míseras em que se vivia. Era uma forma de escapar ao impensável agindo impensavelmente; convocando o insólito como reação ao inconcebível. Se esta quarentena durar ou se a crise socioeconómica se alongar, vai haver por aí muita gente em coreomania. Salvo os bailarinos, claro, que estão imunizados: uma crise coreomaniaca dos bailarinos seria um fenómeno redundante.

16 ABRIL

Criei um grupo WhatsApp para trocar ideias, textos e imagens com colegas. É verdade que os grupos WhatsApp podem ser fonte de angústia, mas também podem ser um canal de *passagem de matéria*. Em última análise o grupo morrerá e será apenas mais um de entre milhões de grupos WhatsApp que morrem todos os dias.

As redes sociais encontram na morte o seu conceito dialético: operam a partir da efemeridade – de contactos, de ideias e de projetos – e ao mesmo tempo dependem da conservação (dos dados), graças ao *big data* como memória à escala planetária. O que interessa nas redes sociais (e às redes sociais) é o

que permanece após o desaparecimento. É o caso da página na rede social chinesa Weibo de Li Wenliang, o médico que alertou para o novo coronavírus e acabou morrendo da infeção. Um dos utilizadores interpela o defunto Dr. Li: «O meu pai partiu hoje de manhã para um sítio de onde nunca mais pode voltar. Vim conversar consigo para ver se me sinto um pouco melhor. Você está bem por aí?»². «Por aí?» A que espaço estará este utilizador a referir-se? Será que o céu se tornou e-céu? Será possível falar de e-alma? Li morreu, mas não e-morreu. Nunca esteve tão e-vivo. Morrer do vírus tornou-o viral na e-vida.

Pessoalmente preocupo-me com o meu legado digital *post-mortem*...

24 ABRIL

Mais um passeio de “curta duração”, a dada altura sentámo-nos num banco de jardim, a B. começou a brincar com o musgo depositado entre as frestas do banco. A extinção do homem não me preocupa, haverá sempre organismos e microrganismos a reproduzirem-se nos mais pequenos recantos.

Mas talvez esteja enganado. Li há uns tempos um artigo sobre a hipótese de que o planeta Marte tenha sido outrora um planeta empanturrado de vida biológica, e de que pouco a pouco a vida se foi extinguindo. Mas ao contrário dos seres humanos, os astros não se decompõem rapidamente após morrerem, e, portanto, hoje assistimos a um cadáver em órbita à volta do Sol...

Concluo com Bachelard: «Precisávamos de uma psicanálise cósmica, uma que abandonasse por um segundo as considerações humanas e se preocupasse com as contradições do Cosmos»³.

7 MAIO

A A. veio-me ao cu, que delicioso, é aproveitar, acontece algumas vezes, menos do que eu gostaria, mas pronto, não se pode obrigar uma mulher a nada, nem a ir ao cu a um homem. Há uns tempos li que a sodomização do homem pela sua mulher é uma prática aristocrática, as classes populares não têm tempo nem imaginação para tal coisa. Será que esta quarentena vai servir de ascensor social no que diz respeito à inversão de papéis na prática sodomita? O prazer anal devia ser moralmente acessível a todos, independentemente do rendimento das pessoas: sou pela universalidade da analidade!

9 MAIO

Estive a enviar mails para vender os meus trabalhos. É um ritual de autopromoção ao qual me vou prestando. Em geral desligo o cérebro e faço um mecânico *copy/paste* do mesmo mail. O artista vive dependente dos programadores, diretores de teatros e festivais e agentes culturais, sem os quais se torna impossível a criação de projetos e a sua circulação. Insere-se num mercado sobrelotado, no qual há muitos fornecedores e poucos clientes – os programadores. Estes têm, portanto, um poder imenso no mercado. O programador tem muitas opções, e cada artista tem de dedicar um esforço maior a marketing, distribuição e produtos auxiliares de comunicação.

Os programadores são hoje em dia uma espécie de ASAE da arte: certificam-se de que os produtos apresentados estão em conformidade com a procura – têm a noção de que trabalham para o “seu público” e tentam prever o que ele deseja (alguns não precisam de prever, já sabem). A ideia de que o programador “descobre” o talento dos artistas subentende também que o artista vive, e deve viver, na escuridão, só assim a sua arte é suficientemente bruta. Desta maneira, os artistas são obrigados a investir na prospeção de novos clientes. A isto chama-se a caça aos programadores – foi o meu dia de hoje. Tedioso, mas sem grandes riscos. Por vezes, há jogadas arriscadas que comportam custos maiores – como investir em alguém que faça este trabalho por nós –, mas pode ser recompensador a longo prazo.

Creio que a questão de fundo tem que ver com o espaço: os artistas estão despossuídos do seu espaço primevo de trabalho. Bem sei que ainda há artistas que gerem os seus teatros. Mas a maior parte são nómadas, itinerantes. A única forma de dar vazão ao excesso de oferta é programar poucas apresentações por grupo artístico – no caso da dança, duas no máximo, muito raramente três. E assim assistimos a uma sucedânea frenética de obras, muitas das quais passam despercebidas.

Para contrariar as salas vazias ou ocupadas somente pela “elite da elite” – da qual eu faço orgulhosamente parte –, os teatros investem na formação e na sensibilização de públicos: expressões politicamente corretas para dizer *criação de procura*. Constituem manobras de marketing para levar as pessoas a consumir arte, destinadas a contextualizar e a assegurar o público nos dois sentidos da palavra: dar-lhe segurança, e assegurar que ele volta.

Desta maneira, o teatro tem-se assumido como fiador intelectual e moral do espectador – no fundo, um intermediário benevolente na experiência estética. A ideia de teatro como buraco negro carregado de insegurança, de risco, de incompreensão, de perda, e até de delírio, evaporou-se.

Pergunto-me: onde está o vírus do teatro?

1. Editado em colaboração com o autor a partir do texto integral disponível em <https://henriquefurtado.cargo.site/>, produzido no contexto do projeto (RE=)Iniciação, do Ballet Contemporâneo do Norte. [N. do E.]

2. “A última publicação do médico que alertou colegas para o vírus tornou-se num local de luto digital”, Público, 13 de abril de 2020, disponível em <https://www.publico.pt/2020/04/13/mundo/noticia/ultima-publicacao-medico-alertou-mundo-virus-tornouse-local-luto-digital-1912102>.

3. Gaston Bachelard. *The Poetics of Space*. Londres: Penguin Books, 2014 [1958], p. 134. [Tradução livre do autor.]

o passado é isto / um déjà vu nunca visto * lula pena

maio

3 terça
→ (.) este período vai ficar para a histeria*
→ é a ideia de homo sapiens sapiens que nos faz engolir sapiens, que não sabem a nada.

10 terça
→ também me sinto um pouco cancelada.

11 quarta
→ cara ou corona?

14 sábado
→ alguém sabe onde fica a 'horta do vizinho'?

15 domingo
→ não torrem já os neurónios, agora que são mais precisos do que crocantes*.

17 terça
→ corona 'sars'. como sua alteza irreal, em súbdito*
→ estar num estado ou num estado de emergência não é o é igual.

18 quarta
→ pela natureza assim de cooperante, ainda veremos vida selvagem, das varandas*.

20 sexta
→ technocracy /tek'nɒkrəsi/ learn to pronounce

21 sábado
→ "halls, há tanta coisa que te faz respirar" (a publicidade antes do telejornal...)
→ é oficial, panem et circensis voluntário.

23 segunda
→ (se) as obras continuam /o povo vai prá rua
→ "a democracia não será suspensa" será suspense*
→ tantas imagens de ruas vazias, e o que se pode photoshopar nelas*.

31 terça
→ 1 de abril
é quando um trabalhador a recibos verdes quisera*
→ quais os sintomas válidos para a linha de emergência no apoio às artes?

abril

2 quinta
→ já ninguém envia cartas de antrax como dantes*
→ penso numa questão filosófica nestes tempos de obsolescência...
a quem darei o meu ventilador?
→ uma coisa é 'a minha opinião pessoal', outra seria 'a minha opinião, pessoal'*.

3 sexta
→ apesar de tudo, ainda há pessoas que partilham o lado bélico das coisas simples*.

4 sábado
→ criei uma linha de emergência que visa apoiar os trabalhadores das áreas do jornalismo, da política e da economia e cuja actividade esteja a ser afectada pela pandemia.

5 domingo
→ meridianos e paralelos, fiquem em casa! estamos confusos horários*.

7 terça
→ a capa de gordura que o vírus tem, diz muito do azeitegeist em que vivemos*
→ que (p)aciência, não faz (p)arte da solução faz (p)arte do problema*.

8 quarta
→ o live pode ser assintomático, um directo requer algum cuidado intensivo*
→ o TV Fest Prada*
→ caro governo, as devidas medidas excessopcionais estão a ser extra ordinárias*.

10 sexta
→ fiquem em casa. reduzam as escapadas aos paraísos fiscais, as fugas aos impostos e as liberdades de circulação de capital ao essencial*.

18 sábado
→ ...estou com sintomas de desobediência civil e não há protestos disponíveis*.

23 quinta
→ as aulas de domesticação física estimulam o david attenborough que há em mim.

26 domingo
→ o povo é quem mais quarentena!

28 terça
→ é que o 'setor' da cultura e 'ação' solidária, parecem ser só duas pessoas.

maio

1 sexta
→ 1 desmaio
é o cérebro que nos atira ao chão para não sentir a gravidade*.

2 sábado
→ para quando um enoiji?

5 terça
→ "a morte do artista" é expressão popular e lugar comum da má língua portuguesa*.

6 quarta
→ a cultura não é de graça onde é que está a graça?
→ a crença de estarmos todos no mesmo barco era já de si um naufrágio anunciado.

→ olhai os lítios do campo que é uma forma de carregar baterias...
→ agora é que estamos em Quaresma*.

8 sexta
→ o papel da Cultura é usado para fazer pasta de papel com a Técnica machê*.

12 terça
nossa senhora dos conflitos de interesses no governo, prorrogai por nós!*.

13 quarta
→ a cultura não está desaparecida está por localizar*
→ #EstamosOn nível da extorsão primária da espectacularidade obrigatória*.

14 quinta
→ p'lo amor da santa ou de deus não é um comunismo a dois?

15 sexta
→ para dar um censo à Cultura: somos 10 milhões de habitantes*.

17 domingo
→ quando a varanda do edifício político é uma Marquise.
→ "vai haver bolas de berlim mas com semáforos" são os novos smarties?

19 terça
→ se "1984" estivesse vivo hoje era sábado*.

22 sexta
→ e a pide mia, também se assanha e ronrona*
→ com o mesmo prefixo uma coisa é fonja outra é fobia*.

23 sábado
→ e uma crew de vôo nas salas de espectáculo, gerindo "regras de deambulação", não?

30 sábado
→ em anatomia de governo a "segurança social" é o joelho*.

junho

1 segunda
→ christo ter morrido é a retoma e embrulha*.

2 terça
→ escapou-me, quando é que estreia o espectáculo da urgência?
→ inventar sem medo um novo desobedecedário*.

3 quarta
→ e não, não estamos em decência governativa para deixar o 'pimba' em paz*.

4 quinta
→ morreu de governo constitucional de portugal-22 leia-se nos epitáfios*.

6 sábado
→ é preciso criar um coito, neste jogo de design social imposto, como na apanhada.

12 sexta
→ não são os fascistas a sair da toca.
é a cidade que está vazia de noite.

13 sábado
→ para assuntos históricos a branqueamento dirijam-se ao cauteleiro*.

14 domingo
→ "portugal deu tantos mundos ao mundo" que só ficou com um e muito pequeno, que nem lhe cabe na cabeça.

15 segunda
→ e a especulação imobiliária, a gentrificação, o erário público a servir interesses privados, também vandalizam as obras e as vidas da população. e a câmara não vem limpar nada disto?

16 terça
→ uma coisa é higiene pessoal outra é a asseptização colectiva*.

17 quarta
→ o facebook parece um hospital psiquiátrico, onde todos acreditam ser a visita*.

22 segunda
→ uma coisa é a circum-navegação outra é o circo da negação*.

23 terça
→ o teste consiste numa zaragatoa isto é, estar à toa na zaragata*.

25 quinta
→ e em termos de território temos também abertura para que a cultura dê à costa.

26 sexta
→ (...) agora uma versão mais realista do ca'poucochinho dinheiro e do lobby mau.

27 sábado
→ avisar a câmara de lisboa que rebentou um cano na avenida da liberdade e que fede.

30 terça
→ não deixar de ler nas entrelinhas mesmo que não se escreva nelas.

julho

1 quarta
→ agora só falta nacionalizar o governo dos interesses particulares.
→ podemos voltar a dizer TAPeware Portugal*
→ amália rodrigues sem anos! porque proibiram.

2 quinta
→ uma leve instintuição de cultura que se eleva a sério, é um sintoma*
→ antes pagã que contribuinte*.

3 sexta
→ povo que se lava no rio para não chorar

5 domingo
→ o que será o destino de tudo o que foi feito neste país para inglês ver?

6 segunda
→ e neste filme o ennio morricone ou morrisenza covid?

7 terça
→ bom, deixa lá ver se é desta que o Cloroquina*.

9 quinta
→ Tou irada! tanto assento para lamentar...
→ fala-se de uma segunda vaga em setembro. estará a concurso ou será por convite?

10 sexta
→ descolonizem o natal e digam às crianças a verdade sobre o senhor dos presentes.
→ não se vende álcool depois das oito e queriam cá os turistas a fazer o quê?

12 domingo
→ quem é que se lembrou do cometa? a mim passou-me completamente ao lado. que pena*.

16 quinta
→ a que horas abrem as 'portas da percepção' ao público?

20 segunda
→ é que a paz de ser e dar prejuíza a guerra*.

22 quarta
→ Namasquée 🧢
(a máscara em mim reconhece a máscara em ti)

26 domingo
→ quem matou Bruno Candé foi um país de 800 anos.

30 quinta
→ uma tutela que soubesse beber logo pela manhã é que era, senão depois fica tarde*
→ (...) por vezes era só aquele 'drink de fim de tarde' e tal e acabamos por apanhar uma grande tutela...

EX-MANIFESTO-RESENHA-SÍNTESE-CORPO

VOLMIR CORDEIRO

fig. 18 Volmir Cordeiro em *Céu*
fig. 19 Daniel Pizamiglio em *PRESENÇA*
DE AGORA (2019).

EX - CORPO

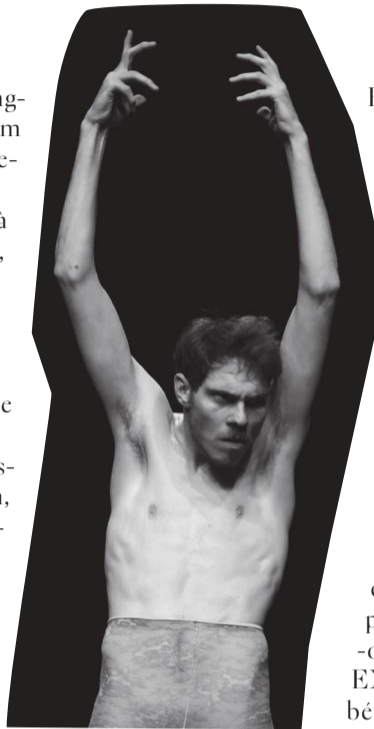


fig. 18

EX-CORPO¹ é primeiro uma tese em dança e depois um livro em fragmentos poéticos. Pode ser uma ferramenta-impulso-alavanca-ancoragem para relacionar as artes performativas à criação de discursos críticos-reflexivos.

EX-CORPO é um monte de enunciados poéticos em prosa, postos à prova pela experiência de coreógrafo-espectador, de artista-pesquisador, de corpo-interno e corpo-de-fora.

EX-CORPO faz brotar pesquisa no olho enquanto ele olha para uma dança.

EX-CORPO vacila a consciência que quer saber muito para dar margem de existência à inconsistência terrestre de um corpo provisório e parcial, orientado pela necessidade de agir com o olho.

EX-CORPO é um jeito de dar conta das externalidades e das externas-ações que se materializam pelas gambiarras de baixa e alta tecnologia, que passam pela cena-cadeira-de-teatro-sala-de-ensaio-vídeo-pele-sensação-movimento e pela espera e pelo susto e pelo sonho.

EX-CORPO é dar corpo gramatical aos afetos e aos cotidianos artísticos subjetivos aptos a jogar com a objetividade da frase escrita.

EX-CORPO não tem registro literário determinado. Funciona pela transição da análise à descrição à crítica a um teor jornalístico a um contexto histórico a um acampamento de emoções a uma limitação temporal a um delírio a um jornal de bordo a um projeto de manifesto a uma tese sem síntese nem antítese a um romance sem amor romântico. Entre os registros não há cesura límpida nem recorte nítido. Há montagem de afetos controversos e embaraços autoprovocados.

EX-CORPO é pesquisa e pesquisa quer dizer escavar para dentro e se descentralizar das próprias referências e necessidades fundadoras da própria prática e de toda forma de "próprio", em benefício do movimento de buscar tudo aquilo que não é aparentemente permitido ou reconhecido como pertencente a si.

EX-CORPO é partir de si e deixar-se para trás.

EX-CORPO povoa a página de uma nova imaginação criadora a partir do que é visto em cena e pretende, com isso, oferecer retornos críticos-poéticos fundados na condição física-sensorial-semântica-material de quem vê-olha-absorve-pensa-escreve.

EX-CORPO propõe um artista que toma e perde a distância, mergulha e situa, se mistura e se desfaz naquilo que diz.

EX-CORPO intriga noções, transformando-as em personagens de narrativas quase-conceituais-quase-literárias-quase-poesia.

EX-CORPO interioriza a exterioridade do artista e depois a exterioriza como interioridade metabolizada em análise de obras coreográficas.

EX-CORPO é uma concentração de condições tornadas explícitas sobre como certas obras são recebidas-pensadas-articuladas-maturadas, suspendendo muitas vezes a arbitrariedade do tema-conteúdo-assunto-ou-forma para manusear forças subterrâneas-informes-inomináveis-ambíguas cheias de vida e de potencial de desenvolvimento.

EX-CORPO começa com um manifesto chamado "Tese-Mantra": proposições de existências e de atitudes de um artista-pesquisador inquieto com a tarefa de pensar a dança de si e de outros coreógrafos que mudaram-formaram-edificaram-sustentaram-alimentaram-marcaram-permitiram-lhe dançar.

EX-CORPO procura desfazer a vontade individualista do autor através de uma investigação das margens que dançam nas obras de alter-autores.

EX-CORPO investe na suspensão do nome próprio. Como? Primeiro passando por ele, exaurindo-o em análise, crítica, descrição e poesia-teoria para, em seguida, orientá-lo na direção de outros nomes-peças-danças-vizinhas e ex-temporâneas. Exemplo: Antes de tudo, transformo meu desejo de artista-pesquisador e estudo meu primeiro solo, *Céu*, de 2012. Estabeleço nesse estudo filtros críticos de construção de um pensamento sobre a dança: a invenção e o endereçamento de um corpo, a ativação da memória como intensificação da sensação e esta como geradora de movimento e, por fim, a ficção de um rosto individual e de um rosto coletivo. Depois, intensifico esses filtros direcionando-os para certas obras que marcaram o meu olhar e que trabalham noções importantes para a minha singular abordagem gestual: a margem, a precariedade, a vulnerabilidade, o anonimato, a comunidade, o rosto, a roupa, o carnaval, a desordem.

EX-CORPO é *O samba do crioulo doido*, de Luiz de Abreu.²

EX-CORPO é *Pequenas histórias sobre pessoas e lugares*, de Micheline Torres.³

EX-CORPO é *De repente fica tudo preto de gente e Batucada*, de Marcelo Evelin.⁴

Coreógrafos e coreógrafa e bailarinos e bailarina brasileirxs, monstxrs da dança contemporânea mundial, problematizadorxs da consciência de um Brasil paradoxal, complexo, anticordial e festivo.

EX-CORPO pensa a margem como tema, motivo, padrão, figura polimorfa, heterogênea e performativa enquanto devir-dança. A margem é aqui um modo de conhecimento e efeito de uma consciência da opressão.

EX-CORPO pergunta: Como a dança trabalha-transforma o deslocamento-reconfiguração dos corpos dotados de valor e destituídos de valor, embebidos pela atividade coreográfica que os expõe em rosto-movimento-singularidade-nome e os faz aparecer justamente onde são invisibilizados?

EX-CORPO é o problema que surge quando nos deixamos ligar-conectar-aliar, abrindo-nos para a fábrica de um problema cujos limites desconhecemos. Feito de uma sociabilidade alargada e mobilizado pelo conhecimento de si, ele se traduz por uma disposição aos mundos-outros-de fora-externos-dos-ex.

EX-CORPO é cheio de casos de amor. Desejo, erotismo e alegria também participam.

EX-CORPO lembra que ainda não vivemos em um mundo onde é óbvio ser um corpo, ter uma existência, praticar cenas de reconhecimentos en-

tre rostos, soltar a voz e sentir-se visto-percebido-amado. Vivemos em um mundo obcecado pela identidade-classificação-interpretação. Vivemos em um mundo onde margear é estar ausente de garantias sociais e políticas, assim como margear é denunciar estruturas patriarcoloniais-dominantes-normativas-racistas-xenóforas-machistas-homofóbicas-----.

EX-CORPO olha para como certas obras coreográficas manifestam suas condições precárias contrastadas pelos contextos, olhares e encenações que elas criam para tonificar suas presenças como corpos dissidentes e revolucionários.

EX-CORPO LUIZ DE ABREU surge na sombra para se desfazer da violência do olhar do outro e da redução do seu corpo ao silêncio instituído pelo racismo-homofobia.

EX-CORPO MICHELINE TORRES rearticula a sua entrada em cena pelo rosto que ali é posto antes de tudo. Rosto nítido, deformado, pouco visível, nebuloso; rosto que convida o espectador a ler ou a não ler o caráter humano, similar, estranho e estrangeiro ao rosto do outro.

EX-CORPO MARCELO EVELIN deixa ver a efervescência de conflitos corporais. Compartilhando espaços-distâncias-proximidades-tremores e instaurando formações sociais à base de suor-baba-barulho, duas intensidades se misturam e abundam: a fobia do contato do outro e o êxtase carnavalesco de se reunir e manifestar o direito de ser corpo.

ESSES EX-CORPOS renunciam o afastamento do real e interrogam as ligações entre vida e sobrevida, desafiando as leis do neoliberalismo, da necropolítica, do turismo, da permanência das desigualdades e da chatice do divertimento. Eles arrebatam os postulados de dançar para agradar-curtir-passar-vender. Eles negociam longe da autoridade monetária e preferem ficar em estreita conexão com os mundos disparatados.

EX-CORPO não se resolve e não responde a muitas outras perguntas: como dançar o gesto daqueles considerados sem gestos? Como dançar tais gestos sem roubá-los? Por quais meios restituir esteticamente obras coreográficas que propõem outras maneiras de dar visibilidade aos corpos marginais em cena? Como dançar expondo as margens com dignidade espetacular? Seriam esses EX-CORPOS feitos de um enorme poder de visão porque voltados para as formas de separação entre o corpo e o mundo, o indivíduo e a comunidade, a pele e o olho?

EX-CORPO joga com tentáculos, pega e solta, apanha e é apanhado por aquilo que apanha.

EX-CORPO é fundar uma poética local avançando com outros e mantendo a coragem e o atrapalhamento típicos de todo diálogo.

1. EX-CORPO é o título do livro editado na coleção Éditions Carnets do Centre National de la Danse em 2019, a partir da tese de doutoramento *Où le marginal danse : retours sur six pièces chorégraphique*, defendida em novembro de 2018 na universidade Paris 8 sob a orientação de Isabelle Ginot. [N. do E.]

2. *O samba do crioulo doido* de Luiz de Abreu (Araguari, Brasil, 1963) teve a sua estreia em 2004 no Projeto Rumos Itaú Cultural em São Paulo. Foi apresentado em Lisboa no Teatro Municipal São Luiz no contexto do Festival Alcantara nos dias 6 e 7 de junho de 2006. [N. do E.]

3. *Pequenas histórias sobre pessoas e lugares* (2011) de Micheline Torres (Rio de Janeiro, Brasil, 1974) foi apresentado na Fábrica Asa em Guimarães no contexto da Capital Europeia da Cultura no dia 26 de setembro de 2012. [N. do E.]

4. *De repente fica tudo preto de gente* (2012) de Marcelo Evelin (Teresina, Brasil, 1962) foi apresentado no Teatro Municipal do Porto, no Teatro Municipal Maria Matos em Lisboa e no Festival Materiais Diversos em setembro de 2014. *Batucada*, do mesmo autor, foi criado em 2014 para o Kunsten Festival des Arts em Bruxelas. [N. do E.]

RELAÇÕES PANDÉMICAS — DO NOJO E DA IMUNIDADE MIGUEL OLIVA TELES

Em *PRESTE ATENÇÃO EM TUDO A PARTIR DE AGORA*¹, Daniel Pizamiglio está nu numa sala e recebe o público que entra, distribuindo a cada pessoa um cartão. Dirigindo-se ao centro do espaço, desenha três setas de carvão circundando cada mamilo e assim se mantém por um tempo. Imóvel. Fazendo-se um corpo diante de corpos e olhando quem o olha de volta. Depois, sem aviso, serve-se de um apito. E, aproximando-se à vez de cada corpo que o observa, sopra — exigindo, de frente, reação. Pizamiglio abre, performa e vive conosco um espaço de encontro, de relação. Como seria hoje vivido esse jogo?

O corpo, na relação com o “outro”, tem, desde cedo, ao seu dispor: a imunidade.

Numa pandemia, quando a ameaça (real ou imaginada) é uma presença constante, insidiosa e persistente, é também a imunidade que impera. Hoje, a todo o momento, há uma “linha da frente”, “heróis” e “lutadores”. Há “essenciais” numa “batalha” ou numa “guerra”. Há um “inimigo” que se deve “combater” e “derrotar”. A insistência nesta metáfora — bélica, marcial ou militar —, desde sempre imiscuída na conceptualização da imunidade², reflete como ela é hoje um paradigma abrangente e pervasivo, parecendo algo que não podemos dispensar.

Este conceito de imunidade — baseado numa dicotomia do próprio/não-próprio, do dentro/fora, da proteção estanque de um “eu” contra uma ameaça que o devora — associa-se rapidamente a uma outra linguagem que subsidia a repulsa e o nojo, imprimindo no outro um cunho de imagens, juízos e significados que auxiliam a imanência protetora deste sujeito. O outro, hoje, é o “positivo” ou o “sujo”. É o “portador” que deve ser isolado e expulso para longe dos corpos e dos espaços que são “limpos” e “puros”. Ambas estas linguagens — imunitárias — impregnam os espaços da relação e reforçam, mais do que nunca, as ideias de um corpo delimitado, o esforço de uma integridade e a demarcação de um singular — seja ele um corpo, um grupo, um estado-nação ou a metade rica de um globo.

Para além da metáfora e da linguagem, ao serviço desta imunidade temos, também, o nojo. O nojo, como emoção, faz parte de um “sistema imune comportamental” que terá evoluído como um mecanismo de evicção da infecção e da doença. Um corpo, perante sinais que percebem como ameaçadores (alguém contorcendo-se em tosse, a rispidez de um espirro, um corpo macilento, emaciado ou sujo, matérias excrescentes ou em decomposição) sente essa emoção visceral e primária — o nojo — e é, por ele, motivado e afetado a certos movimentos, comportamentos e tomadas de decisão que vão tentar evitar essa ameaça³.

Mas mais do que uma defesa contra os germes, os maus humores ou o miasma, o nojo, sendo instrumento imunitário, é instrumento de relação. Ele permite ao sujeito criar, reclamar e manter a sua fronteira. Quando um corpo se aproxima, cativa e transgride o “eu”, este imprime nele o nojo pela corporalidade de uma repulsa, por palavras feitas atos e por hábitos e posturas que refutam. O nojo responde, por isso, ao que invade e infringe, ao que põe a descoberto uma vulnerabilidade⁴.

Como reagiram os corpos ao apelo (ou afronta?) de Pizamiglio? A maioria aproximou-se e manipulou-lhe de alguma forma o corpo: os dedos tateando as setas desenhadas no peito, uma língua seguindo demoradamente a sua direção, uma lenta torcedura dos mamilos, ou todo o corpo girado no ar e de volta ao chão pousado. Mas e se, pela estridência do apito, ficasse um corpo recolhido? E se a resposta fosse um resguardo, um incômodo?

Um encolher dos ombros e da cabeça e um desvio acobrunhado dos olhos? A corporalidade incisiva de um recuo que repele? Seria, certamente, uma resposta. Como as outras. Mas e se fossem todas assim? E hoje, quão generalizada seria esta reação? E se fosse esta a tônica, o padrão?

Poderemos também hoje perceber em nós uma “pequena dança” do nojo, insidiosamente presente no nosso quotidiano? (Quantas vezes, cruzando-nos na rua, não há um olhar que se desvia, uma tensão que entesa os músculos, que prepara o corpo para um salto que o afaste?)

Poderemos hoje antever uma nova linguagem dos gestos? Uma pudica moratória dos afetos (asfixiados por máscaras, visceras, acrílicos — hiperdistanciados)? Ou uma sobreativação de um comportamento imunitário: por uma angústia que exige um “máxima segurança”, um “risco nulo” que não existe nem se alcança; ou por um brio bem-comportado, a garantia performativa do beneplácito da sociedade, mostrando pelo exagero mais intenção do que necessidade?

O nojo é também performatividade. E a resposta imune (que rechaça) pode ser só um “fingimento psíquico”, uma forma de autorreafirmação, uma garantia de que fizemos algo de significativo contra uma intimidação, mas que acaba sendo, tantas vezes, uma falsa tranquilidade, um mero encobrimento e negação dessa ameaça, uma repressão⁵.

No cartão entregue a cada espectador está, de um lado, o título da performance e, do outro, pode ler-se: “EU VOU EMBORA QUANDO ISTO ME ACABAR”. Desta forma, Daniel assevera: é o seu corpo que ele oferece e é ele que é manipulado. Há tanto de entrega como de interpelação, tanto ameaça quanto vulnerabilidade. Naquele espaço, os danos e as dádivas estão em ambos os lados e a relação mostra-se assim: porosa. Os seus limites: esfumados.

A vida, hoje, mais do que nunca, é vivida segundo uma lógica em que a imunidade se coalesce com um panorama ético-político que envolve desde as relações próximas e o quotidiano até às maiores abrangências geopolíticas, económicas e sociais.

Ele sopra, mais uma vez, o apito.

Esta conceção bélica da imunidade reflete um paradigma fechado e linear que a própria ciência já ultrapassou. Ela aceita uma imunidade flexível e porosa, em que a vulnerabilidade e uma interpenetração promíscua dos limites do “eu” e do “outro” fazem não só parte do seu funcionamento orgânico como de várias tecnologias médicas que temos hoje ao nosso dispor⁶.

No espaço da relação, esta metáfora parece surgir inadequada perante um “eu” que não é singular, mas uma polissemia

de diferenças dentro de “um”⁷. E é uma linguagem que esquece e repele o “outro” e o comum, essa intrínseca e originária necessidade de viver-junto, em comunidade.

Também no seio desta lógica, o nojo como sistema, ao depender da percepção, depende não de algo que reside no corpo ou objeto que nos afeta (o repellido) mas no sujeito que o executa (o que recua). Das suas ideias, crenças e memórias passadas. Dos seus limites, fronteiras e códigos que são pelo nojo reiterados. Por isso, o nojo é contingente e subjetivo. É fruto de um discurso ou de uma historicidade.

Acentuando este campo subjetivo, temos a incerteza e a falta de rigor científico (inerentes à dimensão e novidade da pandemia), abrindo espaço a que cada um encontre, para si, a forma mais apaziguadora de se “defender”. Por esta abertura, entram também o preconceito e o estigma, enviesando esta imunidade com vícios e erros percutivos e suscitando repulsa em tudo o que é estranho e não familiar, fora de uma norma cristalina e pura⁸.

Um olhar fixo e assertivo. E, novamente, o apito.

O “outro” continuará ininterruptamente a sua interpelação. Por isso, a hiper-imunidade não nos serve. Só com ingenuidade narcísica ou na esfera da angústia da sobrevivência se acredita que a resposta passe exclusiva ou maioritariamente pelo seu controlo. Pela sua expulsão.

A hiper-imunidade não nos serve. É ela, ironicamente, que derruba quando uma resposta imunitária se exacerba numa tempestade de moléculas defensivas e que, ao invés de debelar o vírus, é o corpo que fere⁹. É ela que remove o sujeito de um espaço de comunidade de que depende, que o isola promovendo um efeito autoimunitário, destruindo a própria vida de que faz parte¹⁰.

Por isso, hoje, quando a ciência é incerta, exige-se ainda mais uma coerência que procure acompanhar um conhecimento que caminha ao passo do momento; quando o medo impera e a ameaça reside no outro, exige-se ainda mais uma ética incansável por manter o comum, os afetos e a alteridade; quando as barreiras (que já singravam) se tornam mais necessárias, exige-se ainda mais que elas sejam sempre questionadas.

É imperativo vivermos, desconfortavelmente, estes paradoxos. Desconstruir hábitos que se enquistam deslocados. E perceber que a vida é sempre uma vivência sensata e ponderada de um risco (nem nulo, nem extremado) e que exige de nós, sempre mais, atenção e cuidado.

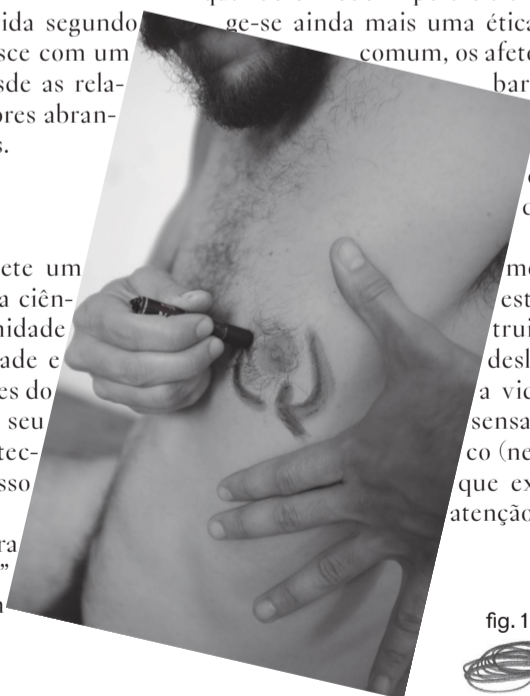


fig. 19

1. Performance apresentada no dia 21 de julho de 2019 no evento ‘Des|ocupação’ promovido pelo Atelier Real em Lisboa.

2. Nik Brown, *Immunitary Life* (Londres; Palgrave Macmillan UK, 2019).

3. Mark Schaler et al, *The Behavioral Immune System (and Why It Matters)*, *Current Directions in Psychological Science* 20, n.º 2 (2011): 99-103.

4. Sara Ahmed, “The Performativity of Disgust”, em *The Cultural Politics of Emotion*, dir. Sara Ahmed (Edimburgo: Edinburgh University Press/Routledge, 2004), 82-100.

5. Jacques Derrida, “Autoimmunity: Real and symbolic suicides”, em *Philosophy in a time of terror*, dir. Giovanna Borradori (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

6. Como exemplos: a autoimunidade, os microbiomas (bactérias que vivem dentro de nós, que toleramos e de que dependemos) e várias tecnologias médicas que implicam a entrada no corpo de “outridades” e vários níveis de alteração do sistema imune (estimulando ou suprimindo) — como a transplantação e a vacinação.

7. Jean-Luc Nancy, *El intruso* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006).

8. É frequente, durante as pandemias, uma viragem ideológica para polos conservadores e a acentuação de pensamentos e atitudes de intolerância e preconceito (racismo, xenofobia, misoginia, homofobia, capacitismo, etc.).

9. Francesca Coperchini et al., “The cytokine storm in COVID-19: An overview of the involvement of the chemokine/chemokine-receptor system”, *Cytokine & Growth Factor Reviews* 53 (Junho 2020): 25-32.

10. Vanessa Lemm, “Introduction: Biopolitics and Community in Roberto Esposito”, em *Terms of the Political: Community, Immunity, Biopolitics*, ed. Roberto Esposito (Nova Iorque: Fordham University Press, 2012).

AÇÃO COOPERATIVISTA

Fundada a 14 de abril de 2020, no contexto da pandemia de covid-19, a Ação Cooperativista é um grupo informal que pratica uma metodologia de trabalho colaborativo e que procura unir, valorizando a diversidade, profissionais das artes e da cultura em Portugal na reivindicação de direitos sociais fundamentais.

CHRISTOPHE WAVELET

(Caen, França, 1966) cofundou e dirigiu o coletivo Albrecht Knust Quartet (1995-2001), coeditou o jornal Vacarme (1996-2000) e a revista Mouvement (1999-2002), e dirigiu artisticamente o LiFE — Lieu international des Formes Émergentes (2005-10). É curador independente, crítico de arte e professor em escolas de artes visuais e dança.

DANIEL LÜHMANN

(Poços de Caldas, Brasil, 1987) dança, escreve e traduz, não necessariamente por essa ordem. Acaba de concluir o mestrado Exerce, no Centro Coreográfico Nacional de Montpellier, França.

DIANA NIEPCE

(Ovar, 1985) é bailarina, coreógrafa e escreve sobre dança. Investiga a linguagem e o hibridismo enquanto corpo político, e interessa-se por conceitos como norma e intimidade nos seus processos criativos. Procura reformular a identidade do corpo performativo através da sua mutação e experimentalismo não normativo.

DUARTE BÉNARD DA COSTA

(Lisboa, 1998) estudou em Lisboa e Cambridge, com foco em literatura inglesa, estética e grego antigo. Escreveu sobre história da dança e publica crónicas de arte, literatura e dança contemporânea. Os seus interesses incluem romances de cordel, assinaturas e mal-entendidos em poesia.

ELISABETH LEBOVICI

(França, 1955) é jornalista, historiadora e crítica de arte, palestrante no Instituto Sciences-Po em Paris. O seu trabalho aborda questões de género e sexualidade assim como relações entre feminismo, ativismo no âmbito da crise da SIDA, políticas queer e arte contemporânea. Escreve regularmente no seu blog *Le Beau Vice*.

FRANCISCO CAMACHO

(Lisboa, 1969) é coreógrafo, bailarino, membro fundador da EIRA, em 1995, e seu diretor artístico. Em 2016 criou o Festival Cumplicidades, dedicado à dança contemporânea.

HENRIQUE FURTADO

(Lisboa, 1988) é engenheiro em Energia e Meio Ambiente, bailarino e coreógrafo. Intérprete para artistas como Tino Sehgal e Vera Mantero, o seu trabalho colaborativo com Aloun Marchal e Chiara Tavianini explora a sobreposição entre estilos e géneros, em que a voz e a imaginação têm lugar de destaque.

ISABEL LUCENA

(Lisboa, 1982) é designer gráfica independente e professora na ETIC, em Lisboa. Estudou design gráfico no Instituto de Artes Visuais e na Universidade de Viena e é mestre em comunicação e design pelo Instituto Sandberg da Academia Rietveld, em Amsterdão. É membro cofundador do Observatório das Transformações da Cidade de Lisboa.

JOÃO DOS SANTOS MARTINS

(Santarém, 1989) é um artista cuja prática se distribuiu em múltiplas colaborações, experimentando entre formatos vários como a coreografia, a curadoria, a edição e a investigação.

JOÃO FIADEIRO

(Paris, 1965) é coreógrafo, performer, professor e investigador. Fundador do Atelier RE.AL, dedicou grande parte da sua carreira ao desenvolvimento e partilha da prática de Composição em Tempo Real.

JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES

(Lisboa, 1976) escreve e traduz para teatro. É, desde 2008, membro da companhia Teatro Praga. Algumas das suas peças foram já traduzidas para várias línguas. Publicou recentemente Uma Coisa e Uma Coisa Não é Outra Coisa pela Livros Cotovia.

LILIANA COUTINHO

(Lisboa, 1977) é programadora de Debates e Conferências na Culturgest. Doutora em Estética e Ciências da Arte pela Universidade Paris 1, é investigadora do IHC – Universidade NOVA de Lisboa e do ACTE – Université Paris 1/CNRS.

Lula pena

(Lisboa, 1974), anartista.

MELISSA RODRIGUES

(Ilha de Santiago, Cabo Verde, 1985) é performer, arte-educadora, ativista. Mulher Negra. Feminista Decolonial. Pesquisadora nas áreas de cultura visual, imagem e representação, é pós-graduada em Performance pela FBAUP, licenciada em Antropologia pela FCSH – UNL e formada em Artes Performativas (FIA) pelo c.e.m.

MIERLE LADERMAN UKELES

(Denver, EUA, 1959) é artista sediada em Nova Iorque. Desde os anos 1960 relaciona a ideia de processo na arte conceptual à "manutenção" doméstica e cívica, redistribuindo valor nos modos de produção social. É artista residente do Departamento de Saneamento de Nova Iorque desde 1977, para o qual criou recentemente uma série de "work ballets".

MIGUEL OLIVA TELES

(Porto, 1989) formou-se como médico na Faculdade de Medicina da Universidade do Porto. Em 2015 muda-se para Lisboa, onde exerce Medicina Interna e Cuidados Paliativos. Procura na escrita um espaço onde se cruzem a vida, a poesia e a filosofia.

MIGUEL WANDSCHNEIDER

(Lisboa, 1969) licenciou-se em Sociologia no ISCTE, em Lisboa. Iniciou a sua atividade de curadoria em 1997, com a exposição Ernesto de Sousa: Revolution My Body, vindo a assumir a programação de arte contemporânea da Culturgest entre 2005 e 2017. É curador independente.

이민경 MIN KYOUNG LEE

(서울 Seul, 대한민국 República da Coreia, 1974) é artista de dança e performance. Trabalhou na Nova Zelândia, Europa e recentemente na República da Coreia. Os seus trabalhos sobre as condições de ser artista na vida contemporânea incluem 7 dias de Greve de Desaceleração (2014), Arte sempre que necessário (2015) e [Judson Drama] (2020).

PATRICIA DA SILVA

(Lisboa, 1980), licenciada em teatro pela ESTC, começou por trabalhar com Mónica Calle e foi membro do Teatro Praga de 2002 a 2011. Colaborou em trabalhos de Vasco Araújo e Javier Nuñez Gasco, e participa com regularidade em espetáculos do Cão Solteiro e Teatro Praga. Faz esporadicamente traduções para instituições culturais e artistas.

PEDRO CEREJO

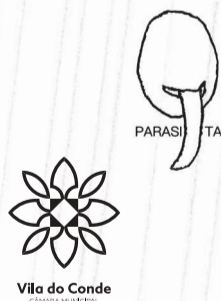
(Bruxelas, 1974) é licenciado em antropologia pelo ISCTE mas deixou-se dessas coisas e passou a ser tradutor. Foi jornalista e subiu a revisor de texto, acumulando assim técnicas sempre ligadas à palavra escrita.

VERA MANTERO

(Lisboa, 1966) é coreógrafa e bailarina. Fundou o Rumo do Fumo em 1999. Prepara um livro de escritos sobre o seu trabalho.

VOLMIR CORDEIRO

(Florianópolis, Brasil, 1987) é coreógrafo e bailarino. Obteve um doutorado em dança pela Paris 8 e investiga relações entre criação coreográfica e pesquisa universitária. Entre suas principais obras, destacam-se Céu, Inês, Rua, Calçada, Época, onde investe na gestualidade marginal como mecanismo transformador de mundos.



C I R
R C
A L U

coreia.pt

FICHA TÉCNICA

DIREÇÃO EDITORIAL João dos Santos Martins DESIGN GRÁFICO Isabel Lucena, Ana Freitas CONTRIBUIÇÃO Ação Cooperativista, Christophe Wavelet, Diana Niepce, Elisabeth Lebovici, Francisco Camacho, Henrique Furtado, João Fiadeiro, Liliana Coutinho, Lula Pena, Melissa Rodrigues, Mierle Laderman Ukeles, Miguel Teles, Miguel Wandschneider, Min Kyoung Lee, Vera Mantero, Volmir Cordeiro TRADUÇÃO José Maria Vieira Mendes, Patrícia da Silva REVISÃO Daniel Lüthmann, Pedro Cerejo TRANSCRIÇÃO Duarte Bénard da Costa EDIÇÃO, PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO Associação Parasita, Circular Associação Cultural SITE Sara Orsi APOIOS Alkantara AGRADECIMENTOS Ana Jotta, Duarte Amado, José Carlos Duarte, Matheus Martins, Mierle Laderman Ukeles, Pierre Leguillon, Ronald Feldman Gallery (Nova Iorque)

Esta edição do *Coreia* é escrita em português de Portugal e do Brasil. A adoção do acordo ortográfico em vigor ficou ao critério de cada autor.

Coreia aceita colaborações para o próximo número, a sair em março, reservando-se o direito de seleção dos textos, que devem ser enviados por correio eletrónico, até ao dia 31 de dezembro de 2020 para: coreia@coreia.pt

DEPÓSITO LEGAL 452179/19 ERC 127238

IMPRESSÃO FIG — Indústrias Gráficas, SA — Coimbra TIRAGEM 3000 exemplares FONTES Glossy Display, F Grotesk PROPRIETÁRIO Circular — Associação Cultural SEDE DO EDITOR/DE REDAÇÃO Praça Luís de Camões, 9 – 1.º, 4480-719 Vila do Conde NIF 507590767 O Estatuto Editorial pode ser consultado online em www.coreia.pt.

