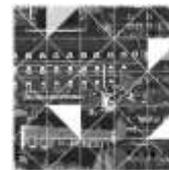

CIDADES, Comunidades e Territórios



Os Nossos Sonhos Não Cabem Nas Vossas Urnas: Um Laboratório de Experimentação Artivista.

Rui Mourão¹, FCSH - Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Resumo

Existe um dominante enquadramento da arte que limita o seu impacto social com base em critérios definidos e reproduzidos pelas elites culturais. As performances artivistas podem subverter essas relações de poder uma vez que incorporam a dissensão simbólica de forma interventiva no real. Possuem um potencial transformador – individual e coletivo – que alia a estética a uma ética e aproxima a arte à sociedade.

Dentro dessa lógica, numa rotura de limites disciplinares entre arte, política e antropologia, desenvolvi a troika artivista OS NOSSOS SONHOS NÃO CABEM NAS VOSSAS URNAS, constituída por livro (Ensaio de Artivismo - Vídeo e Performance) + videoinstalação (exposta no MNAC - Museu do Chiado) + performance em 3 Actos (que começou com a ocupação artivista do MNAC - Museu do Chiado e se expandiu ao MNAA e ao Palácio Nacional da Ajuda, sede do poder público da Cultura em Portugal).

O artigo apresenta a perspetiva autoral de todo um laboratório artístico e político onde se criaram formas artísticas que permitiram obter uma voz na esfera pública, constituindo os seus participantes em atores políticos de contestação ao status quo. Ao longo do texto revela-se como foi vivida a experiência *in loco*, demonstrando-se como a arte pode empoderar as pessoas e como o corpo é o *medium* mais democrático e universal para o executar.

Após um profundo processo de questionamento do sistema das artes chega-se inevitavelmente a um questionamento do próprio lugar do artista na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: performance artivista, ativismo cultural, artivismo, afeção.

I

“Nas formulações de Péricles – e, aliás, também nos poemas de Homero – fica eminentemente claro que o significado mais profundo do acto praticado e da palavra enunciada não depende da vitória ou derrota, e não deve ser afectado pelo resultado final, pelas suas consequências boas ou más. (...) é da sua natureza violar os padrões consagrados e atingir o plano do extraordinário, onde as verdades da vida quotidiana perdem a sua validade (...) enquanto a polis inspirar os homens a ousarem o extraordinário, tudo estará seguro (...) A grandeza, portanto, ou o significado específico de cada acto, só pode residir no próprio desempenho – na performance – e não nos motivos que o provocaram ou no resultado que produz.” (Arendt, 2001: 256-257)

¹ mourao.rui@gmail.com

A 4 de julho de 2014 no MNAC - Museu do Chiado, durante a inauguração da minha exposição *Os Nossos Sonhos Não Cabem Nas Vossas Urnas*, li o Manifesto Artivista que escrevi, declarando:

“Estamos aqui em ocupação artivista do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado. Estamos a ocupar o museu em defesa do museu e não contra o museu.”

“Isto não é teatro, nem encenação, nem nós somos personagens, embora o que estamos a fazer seja uma grande performance. Performance para a qual, a partir de agora, estão todos convocados. Os que a apoiarem e os que a ela se opuserem.”

“Ao realizarmos esta ação podemos mudar algo na sociedade — ou não! — no entanto, com o exemplo desta ação de certo modo somos nós próprios que nos podemos transformar. É uma mudança que vem da expressão de uma consciência cívica mais crítica, audaz, criativa, interventiva, sentida e livre, que não se esgota nas normas institucionais, nem no mero voto de 4 em 4 anos e que pretende levar-nos a viver uma experiência política com maior intensidade. A viver uma maior intensidade pela emoção na crença em valores em que acreditamos, podendo ser igualmente inspiradores para outros. A viver uma maior intensidade pela emoção no animo da lúdica dramatização política. A viver uma maior intensidade pela emoção na partilha com o outro em luta pelo que consideramos bem comum. A viver uma maior intensidade pela emoção de rompermos com códigos normativos porque não baixamos os braços ao injusto dominante. E sendo maior esta intensidade emotiva de transformação do que nos rodeia e, indissociavelmente, de nós próprios, com esta nossa performance artivista pretendemos afirmar que estamos VIVOS. Estamos vivos para além de um sistema que desmotiva, que mata o sonho e desencanta com os seus vícios, limitações e falhas. Porque estamos dispostos a melhorá-lo. Toda e qualquer performance artivista, só por existir, afirma na esfera pública o próprio ideal de Democracia. E enquanto nós, cidadãos ativos para além da norma e da estrita regra, estivermos vivos, esse ideal não morre. Nem dentro de nós, nem nas ruas, nas praças ou nos museus de todos.”

Vídeo #1 – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gWgZCt2QTWM>



Fonte: Fotografia de Madalena Ávila.

Tudo começou de forma surpreendente para o público e funcionários do museu. No meio da inauguração uma das pessoas da assistência começou a cantar a mítica canção de resistência “Acordai” de Lopes-Graça. Dezenas de pessoas seguiram em cortejo atrás dessa mulher a cantar² desde o jardim das estátuas até chegarem junto da princesa Antígona³ – personagem do teatro grego símbolo de resistência contra a tirania a quem o público já tinha sido convidado a lançar ervilhas para despertar a sua consciência adormecida. Já na escadaria do *hall* do

² A intérprete foi a cantora lírica e ativista Ana Maria Pinto, que já aparecia entrevistada no livro lançado nessa mesma noite no museu e numa das performances da videoinstalação *Os Nossos Sonhos Não Cabem Nas Vossas Urnas*.

³ A personagem de Antígona, vestida à época grega, foi interpretada pela atriz Joana Freches Duque, um dos membros do Colectivo Negativo, coletivo que colaborou nesta performance como cocriador e que inclusive concebeu os figurinos e a chaise-longue que funcionou como um cavalo de Tróia de onde saíam os cartazes e sacos-cama.

museu li o *Manifesto Artivista*⁴, enquanto do interior da *chaise-longue* da Antígona, uma série de pessoas abriu um encaixe oculto e começou a tirar cartazes com mensagens de ativismo cultural⁵ e sacos-cama para acampar. A partir daí deu-se a emocionante ocupação do museu por várias dezenas de pessoas, durante toda a noite, com ampla cobertura mediática de televisões, jornais, rádios, blogues e redes sociais. As decisões e reivindicações resultaram sempre da assembleia que montámos no museu, onde todos sentados à roda participámos em intensas discussões artísticas e políticas. A performance expandiu-se depois a outros espaços e articulou-se numa "troika artivista" com um livro e uma videoinstalação.

A videoinstalação era multicanal e apresentava 10 vídeos de 10 performances artivistas realizadas no espaço público português. Inscrevendo-me na linha do "artista como etnógrafo" (Foster, 1996) e fazendo uma antropologia visual da performatividade artivista em Portugal, estabeleci interpretações artísticas de conteúdos antropológicos para compreender interpretações artísticas de conteúdos políticos. As performances foram projetadas de forma intersetada, multipolar e rizomática, funcionando no seu conjunto como um todo. Simultaneamente existiam 5 postos de escuta com registos áudio de depoimentos de participantes das performances (vários dos quais estiveram também presentes ao vivo na ocupação artivista do museu)⁶. Esse todo fragmentado e diverso, mas uno, era metáfora das "intersubjetividades" (Habermas, 2010: 351) necessárias na esfera pública para a ocorrência da pluralidade sem a qual domina o pensamento totalitário. Uma vez que as representações de contrapoder são fundamentais para a existência duma Democracia, as imagens da videoinstalação pretendiam dar-lhe uma certa visibilidade no museu.

Vídeo #2 – Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/programs/view/9>



Fonte: Video still de vídeo de Rui Mourão

O livro era um ensaio teórico⁷ e chama-se *Ensaio de Artivismo - Vídeo e Performance*, publicação inédita no género em Portugal pela sua análise ao Artivismo, recorrendo a exemplos nacionais. Note-se que o uso da palavra "ensaio" teve aqui um duplo sentido: enquanto proposta de análise intelectual e enquanto preparação de atuação. Enquanto proposta de análise, o livro faz uma séria tentativa de abordagem ao fenómeno das performances artivistas, analisando as suas práticas, os movimentos sociais e contextos que as potenciam, assim como a própria tradição política das artes performativas. Simultaneamente, enquanto ensaio de atuação a escrita

⁴ O Manifesto Artivista pode ser lido na íntegra aqui:

<https://docs.google.com/document/d/1Hcz4QBYyWYNdb5uQ7dy7JQHD7LQxht9UaNXogshdZp8/pub>.

⁵ Saíram cartazes com mensagens como: MENOS DINHEIRO DOS NOSSOS IMPOSTOS PARA PPPs, SWAPs E BANCOS; MAIS DINHEIRO DOS NOSSOS IMPOSTOS PARA MUSEUS, ARTE E CULTURA; ACESSO GRATUITO AOS MUSEUS TODOS OS DOMINGOS; + CULTURA = + EDUCAÇÃO = + DEMOCRACIA; etc. No local as pessoas também escreveram cartazes, com frases como as seguintes: QUE AS TUAS ESCOLHAS SEJAM O RESULTADO DOS TEUS SONHOS E NÃO DOS TEUS MEDOS; 1% DO ORÇAMENTO PARA A CULTURA; ISTO É UM CARTAZ POLÍTICO PORQUE ESTAMOS AQUI; CULTURA NÃO É LUXO; etc.

⁶ Para informações mais completas sobre a videoinstalação e visualização do vídeo oficial do MNAC - Museu do Chiado sobre o trabalho (onde não há qualquer referência à ocupação, como se não tivesse existido) consulte-se o seguinte link: <http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/programacao/os-nossos-sonhos-nao-cabem-nas-vossas-urnas>.

⁷ O assunto inclusivamente foi matéria de dissertação do meu mestrado em Antropologia – Sociedade e Cultura no ISCTE - IUL. O tema da tese foi Representações de Contrapoder – Performances Artivistas no Espaço Público Português e teve como orientador o prof. Paulo Raposo.

permitiu-me preparar conceptualmente uma performance que se prolongou muito para além do Museu do Chiado. Prolongou-se nas notícias e discussões à esfera e ciberesfera pública. Fisicamente a performance expandiu-se ainda a outros museus nos meses seguintes.

Vídeo #3 – Disponível em: <https://vimeo.com/120016187>



Fonte: Fotografia de Ricardo Castelo-Branco.

A 17/08/2014, apenas um mês depois da ocupação do Museu Nacional de Arte Contemporânea seguiu-se o Acto II no Museu Nacional de Arte Antiga, com um *happening* de 73 pessoas vestidas de preto (o número de pessoas evocava o direito à Cultura expresso no Art. 73º da Constituição Portuguesa). As 73 pessoas compraram bilhete num domingo que por decisão política tinha deixado de ter acesso gratuito e todos à mesma hora imitaram com os seus corpos, várias estátuas e pinturas do museu. Enquanto compunham autênticos *tableaux-vivants* diziam repetidamente, como um mantra a várias vozes em diferentes tons, intensidades e ritmos: “somos arte, diante da arte, de luto pela arte, em luta pela arte”. Naquele momento, por via da performance e da vontade, os corpos converteram-se em arte. Finalmente dirigimo-nos ao livro de reclamações referindo um a um até gastar as folhas todas do livro, o direito à Cultura expresso no Art. 73º. Cada um fê-lo no seu estilo e linguagem, inclusive com outras reclamações, mas todos apelavam à democratização do acesso à Cultura.

O último momento, aconteceu no mês seguinte (15/09/2014). O Acto III gerou uma coreografia no Palácio Nacional da Ajuda – sede do poder público da Cultura em Portugal – com atores vestidos de porcos antropomorfizados de fato e gravata, poesia declamada a diferentes vozes (a questão da pluralidade foi sempre importante em todos os Actos) e dezenas de chapéus-de-chuva pretos com os quais se formaram composições de grande dimensão que criaram o grafismo do €, símbolo do dinheiro e do seu significado no centro do poder que gere a Cultura e que tanto fomenta – quando o faz –, como subordina as artes. A forma do € não era perceptível ao nível do solo, parecendo apenas tudo caótico e ruidoso. A coreografia foi feita para o símbolo do dinheiro ser apenas perceptível de cima. Performámos a composição do € para a câmara de vídeo acoplada a um drone que pusemos a sobrevoar o pátio de entrada das instalações do secretário de Estado da Cultura.

Vídeo #4 – Disponível em: <https://vimeo.com/120014664>



Fonte: Fotografia de Rui Mourão.

Resumindo, o livro e a exposição sobre performances artivistas desdobraram-se em “actos” performativos também eles artivistas. Teoria e prática, objeto e sujeito, vídeo e performance, estética e ética, arte e vida: tudo interligado. Cada “acto” teve um título diferente mas formaram um todo:

Acto I - Os Nossos Sonhos Não Cabem Nas Vossas Urnas;

Acto II - Os Vossos Sonhos Não Cabem Nas Nossas Urnas;

Acto III - Morrem Lentas As Urnas Onde Não Cabem Os Sonhos.

Os 3 “actos” foram gravados em vídeo, estando disponíveis online. No total envolveram a colaboração direta de mais de 100 pessoas sem as quais nada teria sido possível e a quem sempre ficarei agradecido.

II

“Não há espaço público porque está nas mãos de umas quantas pessoas cujo discurso não faz mais do que alimentar a inércia e o fechamento sobre si próprios da estrutura das relações de força que elas representam. Os lugares, tempos, dispositivos mediáticos e pessoas formam um pequeno sistema estático que trabalha afanosamente para a sua manutenção. A situação não se apresenta com melhor aspecto noutros sectores da vida pública portuguesa. Apesar das exposições, do seu número e da sua importância, a arte não tem espaço público. Não são as raríssimas revistas especializadas (...); não são os livros publicados sobre arte; não são os poucos (e de repente, muitos) colóquios que se realizam que conseguem construir um tal espaço. As pessoas vão às exposições e aos espectáculos, “gostaram” ou “não gostaram”, e voltam para casa, quer dizer, para outras preocupações. A crítica sofre idêntico destino (...). Os pintores, os escultores, raramente falam entre si sobre a sua arte. A arte é uma questão privada. Não entra na vida, não transforma as existências individuais. Expõe-se em vitrinas (como durante tantos anos as exposições, espectáculos, concertos de artistas estrangeiros se produziam nas «montras» da Gulbenkian, que apresentavam o que se fazia «lá for a» na época da ditadura).” “Inscrever-se significa, pois, produzir real. É no real que um acto se inscreve porque abre o real a outro real. Não há inscrição imaginária e a inscrição simbólica (apesar do que pretende a psicanálise) não faz mais do que continuar a realidade já construída. Quando o desejo não se transforma, o Acontecimento não nasce, e nada se inscreve.” (Gil, 2004: 25)

Como artista criei condições à eclosão performativa, abrindo um espaço, mas depois foram todos aqueles que se posicionaram a favor ou contra o desafio lançado que se transformaram em performers da ação: os ocupantes do museu (tanto os que estavam previamente combinados comigo como os que aderiram espontaneamente), os jornalistas, a *staff* da instituição, os polícias que apareceram de manhã, os comentadores a favor e contra nas redes sociais e até aos quadros da hierarquia política dos museus.

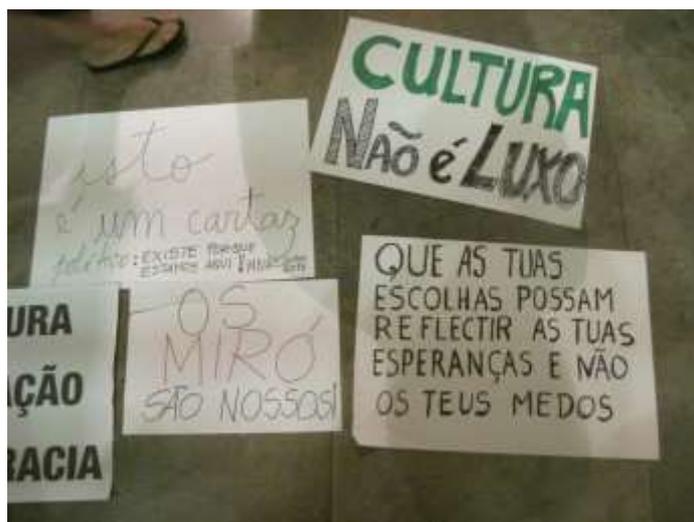
Toda a controvérsia em torno das performances artivistas decorreu porque se subverteram as pautas institucionais esperadas para a arte. No museu pretendia-se que a arte de intervenção fosse apenas simbólica, contida e inócua, emoldurada com o patrocínio do novo mecenas do museu – a Sonae – que inclusive privatizou parte da identidade pública do museu nacional de arte contemporânea. Note-se que a sala onde expus foi precisamente a antiga Sala Polivalente, que nesse momento tinha sido rebatizada como Sala Sonae. Só que o inesperado aconteceu. O 1º artista a expor na referida Sala Sonae subverteu as lógicas do sistema, com uma performance que fez do seu objeto artístico a tensão entre o potencial transformador da arte e os limites do museu, tornando visíveis os seus dispositivos de controlo e expondo-os. Ainda para mais num museu que enquanto espaço institucional tem uma falta de autonomia histórica face ao poder político dominante e que, cumulativamente, passou a estar inserido nas novas dinâmicas neoliberais, onde o mecenato empresarial foi a solução adotada para suprimir as carências da suborçamentação pública. Este projeto permitiu-me verificar que embora os responsáveis institucionais afirmassem que o patrocínio cedido ao museu não limitava em nada os conteúdos expostos dentro desse mesmo museu, quando a performance artivista rompeu com as normas vigentes e ganhou visibilidade mediática, o que vi instalar-se foi o medo. Temiam que um ato artivista tão interventivo pudesse desagradar à empresa mecenas e perdessem o seu apoio financeiro. Independentemente de a Sonae intervir ou não, são os próprios responsáveis do museu que se retraem perante a possibilidade de a empresa patrocinadora se melindrar. Portanto, para além da publicidade e vantajosos benefícios fiscais, um mecenato permite condicionar a programação dum museu, não tanto pelo que se inclui, mas pelo que subtilmente se exclui. A dependência do mecenato leva a que se evitem conteúdos que desagradem à empresa que os financia, criando-se uma moldura institucional não-declarada onde não têm lugar o que eficazmente questiona o sistema socioeconómico dominante. A prova disso é que se estava a preparar um importante colóquio sobre artivismo no Museu do Chiado, para o qual eu até tinha sido convidado, mas que depois de o artivismo ter deixado de ser algo teórico e ter passado a ser algo vivido, foi de imediato abandonado e nunca o colóquio chegou a acontecer.

Curiosamente, a um outro nível paralelo, o jornal *Público* – que pertence à Sonae, a mesma empresa mecenas do museu onde expus – não enviou nenhum jornalista ao museu enquanto durou a ocupação e foi dos últimos jornais a publicar o caso, já no dia seguinte, pressionado pelos restantes media que tinham noticiado tudo desde a noite anterior. Depois publicou a notícia tendo apenas contactado uma das partes – o diretor do museu – escrevendo no dia 5/07/2014 que não foi possível contactar-me (embora tenha sido publicamente veiculado a cada hora nos noticiários que passei toda a noite de 4 para 5 de julho no museu, estando disponível para falar com todos os jornalistas que apareceram e foram vários os que vieram falar comigo). Mais tarde, uma jornalista do *Público* cobriu a performance artivista no Museu Nacional de Arte Antiga sem sequer entrar no museu, insistindo em perguntar se eu sabia se outros jornais iriam publicar aquela notícia e dizendo-me que ninguém do jornal podia ir fotografar o *happening* porque não queriam afetar as boas relações do *Público* com o Museu Nacional de Arte Antiga. A notícia foi ilustrada com uma fotografia da fachada do museu, sem que se visse o ato de dissensão dos corpos. É como se mostrassem um espetáculo com imagens da fachada do teatro e não da peça ou noticiassem uma manifestação com imagens duma rua vazia. Fica a impossibilidade da emoção, da empatia, da afeição pelos corpos.

Muito haveria a escrever sobre as abordagens de cada jornal, rádio ou canal de televisão e as suas variações, semelhanças, ausências ou destaques face aos 3 Actos deste projeto, mas essa análise comparativa seria todo um estudo que não cabe aqui. Tal como não cabem as centenas de comentários e partilhas no twitter, facebook e blogs que fui registando (a favor e contra⁸).

⁸ Deixo no entanto dois exemplos significativos pelas suas opiniões declaradamente opostas: artigo "Museu do Chiado ocupado numa noite de verão" (Fonte: <http://o-antonio-maria.blogspot.pt/2014/07/museu-do-chiado-ocupado-numa-noite-de-verao.html>) e artigo "O Estado da Arte Onde Chegámos" (Fonte: <https://ressabiator.wordpress.com/2014/07/13/o-estado-da-arte-onde-chegamos/>).

Vídeo #5 – Disponível em: <https://vimeo.com/119287387>



Fonte: Fotografia de Madalena Ávila.

Na introdução ao meu livro *Ensaio de Ativismo - Vídeo e Performance*, editado pelo museu com o apoio da Sonae, Emília Tavares escreveu um belo texto a que chamou “Palavras Leva-as O Vento: Uma Arte de Compromisso”, onde afirma: “Trabalhos como o de Rui Mourão deixam como possibilidade a resiliência aos ditames que o sistema das artes espera dos artistas, “que operem críticas construtivas do sistema mas não ameacem as instituições públicas, as classes hierárquicas e outros legados do liberalismo burguês; que intervenham na cultura mas não pareçam agressivos ou seriamente preparados para lutar pela igualdade política.” (Léger, 2012: 70). É extraordinário como esse texto se revelou premonitório. Quer em relação a como a própria instituição pública e a sua hierarquia, incluindo a curadoria, haveriam de reagir, quer em relação a como eu haveria de montar toda uma estratégia de resiliência ativista. Desde logo, à pressão para que eu terminasse com tudo, respondi sempre que era uma performance de arte participatória, sendo todas as decisões tomadas em assembleia e tendo o grupo votado sempre em continuarmos ao longo de toda a noite. Ora apesar de também esse ser o meu objetivo, sozinho eu não teria tido a força que o grupo teve e me deu. Em contrapartida o grupo ocupante de artistas, ativistas e cidadãos amantes das artes aprovou que se convidassem os próprios funcionários do museu a juntarem-se à nossa ocupação e foram mesmo desenhados convites em papel que foram oferecidos aos funcionários. Nenhum se juntou. Um assistente técnico declarou-me secretamente o seu apoio.

Já de manhã, foi-nos dito que se não saíssemos à hora da reabertura do museu chamariam a polícia. Passaram-nos então a acusar de em vez de trazermos a democratização do acesso à Cultura como reivindicávamos, de estarmos a impedir a entrada do público no museu se não saíssemos. Respondemos que jamais impediríamos o acesso ao museu e foi mesmo proposto que o público entrasse enquanto nós permanecíamos como uma instalação viva de corpos em performance de protesto à vista dos visitantes na exposição. Fomos de seguida ameaçados com a vinda dos agentes da autoridade. Apesar do stress, a assembleia continuou sempre a reunir-se e aprovou então que se convocasse uma conferência de imprensa para a hora de abertura do museu (10h). Fomos então a votos para decidir qual das propostas avançadas pelos participantes seria eleita. Havia quem defendesse que se aguardasse que viesse a polícia e tivessem de nos tirar de lá com os jornalistas a assistir. Havia quem defendesse que a missão estava cumprida (tínhamos traçado como objetivo inicial ocupar o museu toda a noite e com a performance lançar o debate na esfera pública) e que uma vez alcançado esse objetivo deveríamos sair dignamente pelo nosso pé após darmos a conferência de imprensa que tínhamos convocado à porta do museu. Foi esta a solução mais votada e portanto foi o que fizemos. O comunicado final exigia que se cumprisse a Constituição da República Portuguesa no que diz respeito à promoção da democratização da cultura pelo estado, como consagra o Artº 73. Nesse sentido deveria ser incentivado e assegurado o acesso de todos os cidadãos aos museus pela redução do preço dos bilhetes (que tinham aumentado, nalguns casos mais de 75%) e pela reposição das entradas gratuitas todos os domingos (que já tinha sido reduzida de todos os domingos para apenas 1 por mês, com diminuição de visitantes). Numa perspectiva mais alargada, foi exigida a reposição do Ministério da

Cultura, investimento público nas artes e que, conforme recomendação da UNESCO, se estabeleça o mínimo de 1% do Orçamento de Estado para a Cultura. Ironicamente, uma das nossas reivindicações junto dos *mass media* desde o princípio da noite foi a exigência de uma reunião com o ministro da Cultura, quando o governo de então tinha eliminado esse ministério e tal cargo não existia. Os próprios polícias, quando chegaram, aguardaram cerca de meia hora porque lhes dissemos que estávamos a acabar de deliberar as reivindicações ao tal ministro que eles pensaram existir de facto.

Vídeo #6 – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hy7znEblBIU>



Fonte: Fotografia de Madalena Ávila.

Entretanto ao longo da noite, em torno à nossa assembleia permanente houve gente que cantou jazz, gente que fez ioga, gente que escreveu cartazes, gente que adormeceu, gente que gravou vídeos, gente que namorou, gente que fez ou reforçou amizades, gente que leu poesia, gente que permaneceu nos WCs para que não fossem trancados (porque tentaram fazê-lo, o que inviabilizaria a nossa permanência por limitações fisiológicas), gente que twittou, facebookou e viralizou, gente que transmitiu tudo em *live stream* para a internet.

Por fim, já no término da minha exposição no museu comuniquei por email que não iria levantar a videoinstalação *Os Nossos Sonhos Não Cabem nas Vossas Urnas* por ser meu desejo doar a obra ao museu. A direção comunicou-me formalmente, também por email, “não ter interesse em integrar esse trabalho nas suas coleções”. Respondi: “O que fiz e dei ao museu, está feito e dado. De agora em diante, o que quiserem fazer com esse trabalho artístico e a sua memória fica ao vosso critério”. Desconheço o que lhe terão feito.

III

“Art does not receive its reward in Heaven; it is one of the things that belong to Caesar.”

(Menand, 2005: 1)

O projeto *Os Nossos Sonhos Não Cabem Nas Vossas Urnas* demonstrou que é possível criar formas artísticas que permitam obter uma voz na esfera pública com impacto suficiente para constituir os seus participantes em atores políticos de contestação ao *status quo*. Com os nossos corpos, a nossa energia, a nossa ação, os nossos sonhos, demonstrámos que as performances artivistas podem operar representações de cariz subversivo que funcionem como formas de contrapoder.

Tanto as 10 performances artivistas documentadas na videoinstalação e no livro, como os 3 Actos performativos onde apliquei na prática o que tinha sistematizado em teoria e imagens, comprovaram que a arte, de facto, pode empoderar as pessoas e que o corpo é o *medium* mais democrático e universal para o executar – todos temos um.

O facto de tudo isso ser produzido a partir da ação do corpo, remete-nos para o conceito de *afeção*. Tendo aplicação em contextos psicológicos e filosóficos, o conceito foi criado por Espinosa e desde então foi amplamente abordado *a posteriori* (por autores como Deleuze ou Massumi).

“An affection is what? In a first determination, an affection is the following: it's a state of a body insofar as it is subject to the action of another body. What does this mean? “I feel the sun on me,” or else “A ray of sunlight falls upon you”; it's an affection of your body. What is an affection of your body? Not the sun, but the action of the sun or the effect of the sun on you. In other words an effect, or the action that one body produces on another, once it's noted that Spinoza, on the basis of reasons from his Physics, does not believe in action at a distance, action always implies a contact, and is even a mixture of bodies. Affectio is a mixture of two bodies, one body which is said to act on another, and the other receives the trace of the first. Every mixture of bodies will be termed an affection. Spinoza infers from this that affectio, being defined as a mixture of bodies, indicates the nature of the modified body, the nature of the affectionate or affected body, the affection indicates the nature of the affected body much more than it does the nature of the affecting body.” (Deleuze, 2007: 1)

“An emotion is a subjective content, the socio-linguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized. It is crucial to theorize the difference between affect and emotion. If some have the impression that it has waned, it is because affect is unqualified. As such, it is not ownable or recognizable, and is thus resistant to critique.”

“It is not that there are no philosophical antecedents to draw on. It is just that they are not the usual ones for cultural theory. Spinoza is a formidable philosophical precursor on many of these points: on the difference in nature between affect and emotion; on the irreducibly bodily and autonomic nature of affect; on affect as a suspension of action-reaction circuits and linear temporality in a sink of what might be called “passion,” to distinguish it both from passivity and activity; on the equation between affect and effect; on the form/content of conventional discourse as constituting an autonomous or semi-autonomous stratum running counter to the full registering of affect and its affirmation, its positive development, its expression as and for itself. The title of Spinoza's central work suggests a designation for the project of thinking affect: Ethics.” (Massumi, 1995: 88-89)

Numa abordagem muito sucinta, a *afeção* prende-se com a capacidade dos corpos afetarem ou serem afetados através das energias das suas ações e atitudes, tocando as emoções. Uma performance de contrapoder bem sucedida é precisamente aquela que de alguma maneira exerce afeção a quem a presencia. As tradicionais manifestações de coletivos na rua, como demonstração de poder, necessitam da presença do maior número possível de pessoas para ganhar *afeção* e adquirirem uma legitimidade que lhes confira representatividade. Pelo contrário, a força das performances artivistas no espaço público é mais qualitativa que quantitativa, assumindo em pleno a sua vocação de contrapoder. Como tal, o mais importante não é a quantidade de participantes, mas a sua capacidade de impacto no questionamento das relações de poder estabelecidas na sociedade.

“As palavras de ordem que tão sintomaticamente ecoam através destes atos performativos são efémeras, a arte pode consagrar-lhes um lugar de memória, sem a qual nenhuma transformação social e política pode ser encetada. A arte imiscui-se na vida porque sempre assim foi, a vida é que se tornou outra e com ela a arte mudou de paradigma.” (Tavares, 2014: 18)

O conceito de “arte” é uma categoria cultural construída historicamente que permite uma série de criações, experiências, expressões, sensibilidades, performatividades, conhecimentos, desconstruções e questionamentos nas sociedades ocidentais contemporâneas que de outra forma não teriam espaço social para existir. Contudo essa construção está sujeita a dimensões económicas, culturais e políticas (Melo, 2012: 11) que formam uma subjetividade feita de convenções, gostos e interesses que as elites culturais definem e reproduzem, segundo um

“capital cultural” (Bourdieu, 1986). Consequentemente, o “mundo da arte” (Danto, 1964: 580) estrutura e é estruturado por uma série de dinâmicas, legitimações, hierarquias e relações de poder que instrumentalizam a arte de acordo com os interesses dos agentes dominantes nesse sistema e/ou dos agentes dominantes no macrossistema onde se insere o sistema da arte e do qual depende.

Aplicando as teorias de McLuhan ao meio da arte compreendemos que também aqui “o meio é a mensagem” (McLuhan, 1964: 7). A inerente subjetividade que a arte sempre envolve, ampliada pelo forte relativismo atual, pela generalização de discursos curatoriais com um jargão próprio e pela ausência de critérios públicos, reforçou a autoridade dos mediadores sobre a arte disponibilizada ao público. Um muito restrito grupo de pessoas em posições de poder nas instituições culturais, nos meios de comunicação social e no mercado, controlam os mecanismos de inclusão e exclusão que determinam para o resto da sociedade os cânones na arte, categoria maior da chamada alta cultura.

Diante deste cenário, até que ponto a seleção dos conteúdos artísticos no interior dos espaços museológicos e galerísticos corresponde a interpelações questionadoras da percepção e evolução do mundo e de nós próprios? De que serve as instituições culturais criarem condições para que a reflexão crítica possa acontecer se depois encaminham esse posicionamento para um limite contido? Um limite filtrado pelos domínios económicos, políticos, culturais e sociais dominantes que serve interesses contrários ao potencial da arte romper limites, procurar outros caminhos, sonhar outros mundos. E assim sendo, o que nos acrescentam os objetos expostos nos museus de arte contemporânea se estão castrados do seu potencial transformador, utópico? É possível ir para além do limite imposto pelo status quo? A troika artista que desenvolvi trouxe-me todos esses questionamentos. Inclusive levou-me não só a olhar para o meio envolvente, mas com as mesmas premissas, a olhar para mim próprio, para a identidade moldada pelo meio que construí: a de artista. Nesse sentido passei a questionar o meu próprio lugar. Como não questionar o artista que sou, que era, num sistema que critico, se eu próprio fui formado e legitimado por esse sistema. Curiosamente, comecei este projeto com uma série de convicções e saí cheio de dúvidas. Entrei defendendo um sistema que subverti e saí subvertendo o meu lugar nesse sistema. Entrei como artista e saí como pessoa.

Vídeo #7 – Disponível em: <https://vimeo.com/172826349>



Fonte: Fotografia de Ricardo Castelo-Branco.

Concluindo, uma vez que se regista uma subtil domesticação ou exclusão pelos limites do meio e pelos interesses dos que o controlam, fica a questão: Que lugar pode ter um criador na mediação da arte que produz? Fica a opção de inserção colaborante no sistema de poder da arte, aceitando as suas limitações e hierarquias na perspetiva de receber visibilidade, reconhecimento, status e compensação financeira (compensações acessíveis a muito poucos); a opção de estar dentro do sistema mas procurando criticá-lo e mudá-lo por dentro num permanente jogo de tensões com cedências e idealmente ainda mais conquistas; a opção de estar fora do sistema,

negando-o frontalmente em liberdade total, mas sem nenhuma das vantagens que a integração no sistema oferece; ou a opção de estar fora do sistema numa perspetiva de procura e criação de novos sistemas potencialmente melhores que tornem o sistema dominante ultrapassado. Obviamente que as opções não têm que ser mutuamente exclusivas, fechadas, taxativas e imutáveis. A única coisa certa é que as escolhas não são fáceis e fundamentalmente são entre interesses e valores. Acontecem entre a gravidade da terra e a beleza do horizonte.

BIBLIOGRAFIA

- Arendt, H. (2001), *A Condição Humana* (Raposo, Roberto, Trad.), Lisboa, Antropos Relógio d'Água Editores (obra original publicada em 1958).
- Auer, C. (2012), *Affect in Political Protest – The Sound of Anti-austerity demonstrations in Lisbon*, Lisboa e Berlim, Institut für Europäische Ethnologie, Humboldt-Universität zu Berlin.
- Bourdieu, P. (1986), “The Forms of Capital”, J.G. Richardson (ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Nova Iorque, Greenwood.
- Deleuze, G. (2007), “On Spinoza”, Lectures by Gilles Deleuze, <http://deleuzelectures.blogspot.pt/2007/02/on-spinoza.html> (online).
- Danto, A. (1964), “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, vol. 61, Issue 19, American Philosophical Association, pp. 571-584. Available at <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Artworld.pdf>.
- Enwezor, O. (2009), “Interview with Okwui Enwezor”, www.portlandart.net, Available at http://www.portlandart.net/archives/2009/04/interview_with_4.html.
- Foster, H. (1996), “The Artist as Ethnographer?”, *The Return of the Real*, Cambridge, The MIT Press, pp. 302-309.
- Gil, J. (2004), *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- Gómez-Peña, G. (2005), “En Defensa del Arte del Performance” (Peláez, Silvia, Trad.), *Horizontes Antropológicos*, 24, pp. 199-226, Porto Alegre (online).
- Gould, D. (2010), “On Affect and Protest. Political Emotions”, *New Agendas in Communication*, Nova Iorque, Ed. Routledge, pp. 18-44.
- Groys, B. (2014), “On Art Activism”, e-flux. Available at <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism>.
- Kirshof, E. (2008), “Transmidialidade e Estilo de Oposição na Arte Pós-moderna”, comunicação apresentada no I Congresso Nacional e II Regional de História da UFG - Universidade Federal de Goiás, (online).
- Habermas, J. (2010), *O Discurso Filosófico da Modernidade* (Bernardo, Ana Maria, Pereira, José Rui, Trad.), Alfragide, Texto Editores (obra original publicada em 1985).
- Jasper, J. (1998), “The Emotions of Protest: Affective and Reactive Emotions in and around Social Movements”, *Sociological Forum*, vol. 13, n° 3, pp. 397-424.
- Léger, M. (2012), *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics*, Winchester, Zero Books.
- Massumi, B. (1995), “The Autonomy of Affect”, *Cultural Critique*, N° 31, The Politics of Systems and Environments, Part II (Autumn), pp. 83-109. Available at http://cr.middlebury.edu/amlit_civ/allen/2012%20backup/scholarship/affect%20theory/massumi.pdf.
- McLuhan, M. (1964), “The Medium Is The Message”, *Understanding Media: The Extensions of Man*. Part I (1), Cambridge e Londres, The MIT Press (online), pp. 7-21.
- Melo, A. (2012), *Sistema da Arte Contemporânea*, Lisboa, Ed. Documenta.
- Menand, L. (2005), “All That Glitters” *New Yorker*. <http://www.newyorker.com/magazine/2005/12/26/all-that-glitters>.
- Tavares, E. (2014), “Palavras Leva-as o Vento: Uma Arte de Compromisso”, *Ensaio de Artivismo – Vídeo e Performance*, Lisboa, MNAC – Museu do Chiado.
- Wright, C. (1998), “The Third Subject: Perspectives on Visual Anthropology”, *Anthropology Today* 14 (4): 16-22.