



Instituto Politécnico
de Castelo Branco

Instituto Politécnico de Castelo Branco

Mendes, Márcia Sofia da Costa

**A necessidade de parar : reconexão à
ancestralidade, à comunidade e ao espaço**

<https://minerva.ipcb.pt/handle/123456789/3893>

Metadados

Data de Publicação	2022
Resumo	Sankofa é uma performance que articula de forma contemporânea, com recurso ao têxtil, ao pensamento artístico e à instalação, questões inerentes ao corpo enquanto veículo para libertação, e ao santori, um estado de compreensão, presença total e simultaneamente ausência da mente. Este projeto tem como intenção fundamental criar um momento de reflexão coletivo, denominado através de um elemento adinkra, escrita dos povos Akan, na África Ocidental, que simboliza um retorno consciente às origens, po...
Editor	IPCB. ESART
Palavras Chave	Têxtil, Ancestralidade, Comunidade, Reconectar, Ligação
Tipo	report
Revisão de Pares	Não
Coleções	ESART - Design de Moda e Têxtil

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-04-29T09:58:17Z com
informação proveniente do Repositório



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

A necessidade de parar Reconexão à ancestralidade, à comunidade e ao espaço

Márcia Sofia da Costa Mendes

Orientadores

Ana Margarida Pires Fernandes

Selma Eduarda Moita da Silva Pereira

Junho de 2022

Dedico este projeto ao ser, a tudo o que é.

Agradecimentos

Quero agradecer às professoras orientadoras Ana Margarida Pires Fernandes e Selma Eduarda Moita da Silva Pereira. Agradeço profundamente e com muito amor ao Professor Fernando Manuel Raposo que me ajudou no pedido de financiamento à Câmara Municipal de Castelo Branco, entidade à qual também estou bastante grata pois o preço do material era exageradamente caro para as minhas possibilidades no momento. Faço também um agradecimento muito especial a todas as pessoas que tornaram este projeto possível de se realizar, como é o caso da Professora Ana Sofia Moreira Mena, professora na Faculdade de Belas Artes de Lisboa e na ESART em Castelo Branco, uma grande parceira de trabalho, que disponibilizou o seu tempo para ensinar e ajudar na construção da estrutura em aço, mesmo não sendo professora orientadora do projeto e sem pedir nada em troca; à Professora Andreia Miguel Borges Bombarda de Sá, que leciona na Escola Artística António Arroio, uma amiga e exemplo de vida, que mesmo não sendo uma professora atual arranja sempre tempo para ensinar, ajudar e se dedicar aos que precisam. É sem dúvida o ser humano com melhores conselhos do mundo. Agradeço aos alunos de música eletrónica que aceitaram colaborar neste projeto António Tomás Cunha Camacho e Rafael Martins Arsénio, seres humanos lindos, que criaram um ambiente sonoro incrível, facilitaram todo o processo pela companhia excelente e por toda a ajuda que me deram. Foi muito fácil trabalhar com eles, senti uma grande facilidade de comunicação, um grande espírito de entreatajuda e cooperação. Agradeço ao Mário Jorge Martins Belmonte Santos Cruz, técnico de luz, responsável pela iluminação de espetáculos incríveis, que também aceitou ajudar a criar uma ambiência para a performance, mesmo numa altura mais complicada da sua vida, uma pessoa espetacular que admiro muito e por quem tenho um carinho gigante. O João Carlos Carvalho Pires e o Ricardo Filipe Morais Alegria, alunos de Comunicação Audiovisual que também desempenharam um papel fundamental pois ficaram encarregues dos registos fotográficos da instalação têxtil, assim como de uma pequena captação e edição de vídeo do momento da performance. Estes alunos foram sugeridos pelo Professor Pedro Guilherme de Carvalho Baptista Motta da Silva, que também leciona na ESART, em Castelo Branco, e que deu algumas orientações preciosas para o projeto. É um professor bastante amável e dedicado, que se mostrou super eficiente e disponível logo num primeiro contacto, sendo que não tínhamos qualquer tipo de relação. - Agradeço do fundo do meu coração, à artista, amiga linda e um grande apoio durante estes três anos de licenciatura, Joana da Ponte Lopes, que aceitou gravar vozes para o som e que tem um talento incrível. Estou eternamente grata por tê-la conhecido e por todas as partilhas e momentos que experienciámos em conjunto, espero que seja a primeira colaboração de muitas. Por último, mas não menos importante, agradeço às minhas amigas de sempre, que amo eternamente, que me apoiam incondicionalmente e sinto sempre presentes, em qualquer ocasião, Isa Jasmim Ribeiro de Lemos, Anastácia Kazmina Marques, Mariana Correia Horta, Iris Carvalhal Amaral, e à melhor amiga do mundo Inês Cristina de Oliveira Santos, que mesmo estando longe vieram até Castelo Branco para a apresentação do projeto e ainda deram uma mãozinha na montagem final, como seria de esperar, sempre dispostas a ajudar.

Projeto com financiamento da câmara Municipal de Castelo Branco e apoio da Fábrica da Criatividade.

Resumo

Sankofa é uma performance que articula de forma contemporânea, com recurso ao têxtil, ao pensamento artístico e à instalação, questões inerentes ao corpo enquanto veículo para libertação, e ao santori, um estado de compreensão, presença total e simultaneamente ausência da mente.

Este projeto tem como intenção fundamental criar um momento de reflexão coletivo, denominado através de um elemento *adinkra*, escrita dos povos Akan, na África Ocidental, que simboliza um retorno consciente às origens, pois nunca é tarde para voltar, recolher, aprender e reconectar.

Através de intervenções no espaço, a instalação é composta por várias estruturas em ferro que recorrem ao têxtil, e às linguagens audiovisuais, criando um ambiente imersivo que pretende convocar um amplo espectro de emoções e de sublinhar a necessidade de vincular o ser humano à sua ancestralidade, à comunidade e ao espaço.

Com o objetivo de aprofundar e materializar algumas reflexões, assumo esta instalação enquanto possibilidade de habitação, local que protege, que envolve, que acolhe e onde é realizado um ritual para a comunidade. Como em qualquer ritual, um determinado espaço é preparado para que, recorrendo a determinados elementos, uma intenção seja evocada.

Esta habitação foi desenvolvida através de um financiamento e doações de material, que permitem uma diversidade de presenças na reapropriação/ construção do espaço. Todos os processos de reutilização e manipulação de materiais, não nobres e não convencionais, para a criação de uma instalação artística, aludem ao renascimento de um todo, composto por elementos individuais. A utilização de cabos elétricos, condutores de energia, permitem a materialização de reconexões não visíveis nem palpáveis entre todos os seres presentes no espaço. As cordas e redes de pesca são utensílios têxteis que possibilitam prender e capturar não só o corpo físico, mas também a atenção do ser que por elas se deixa envolver. A criação de tecidas e utilização de enrolamentos remetem para a interligação entre elementos naturais e os restantes corpos físicos, que transmitem, de certa forma, uma carga emocional e sensorial ao espectador, através da sua estética, tato e cheiros.

A preferência pela utilização de instrumentos indígenas xamânicos permite que a música funcione como uma forma de terapia. Com estes instrumentos, o espectador é envolvido e convidado a entrar num estado de transe progressivo, em que a sua consciência fica mais perto de se expandir à medida que as variações de elementos sonoros surgem.

Assim sendo, o público torna-se parte intrínseca da obra. Esta performance instalação convida a parar, e incita a transmutação do ego individualista através da criação de um momento de experiência coletivo, em que o espectador é envolvido numa tentativa de enlace entre si e o meio envolvente.

Palavras chave

Têxtil, Ancestralidade, Comunidade, Reconectar, Ligação

Abstract

Sankofa is a performance that articulates in a contemporary way, using textiles, artistic thought and installation, issues inherent to the body as a vehicle for liberation, and to santori, a state of understanding, total presence and simultaneously absence of the mind.

The fundamental intention of this project is to create a moment of collective reflection. Named through an adinkra element, written by the Akan peoples in West Africa, which symbolizes a conscious return to origins, as it is never too late to go back, collect, learn and reconnect.

Through interventions in space, the installation is composed of several iron structures that use textiles and audiovisual languages, creating an immersive environment that aims to summon a wide spectrum of emotions and to underline the need to link human beings to their ancestry, community and space.

With the aim of deepening and materializing some reflections, I assume this installation as a possibility of housing, a place that protects, that surrounds, that welcomes and where a ritual is performed for the community. As in any ritual, a certain space is prepared so that, using certain elements, an intention is evoked.

This habitation was developed through funding and material donations, which allow a diversity of presences in the reappropriation/construction of the space. All the processes of reuse and manipulation of non-noble and non-conventional materials for the creation of an artistic installation allude to the rebirth of a whole, composed of individual elements. The use of electrical cables, conductors of energy, allow the materialization of non-visible or palpable reconnections between all beings present in space. Ropes and fishing nets are textile tools that make it possible to hold and capture not only the physical body, but also the attention of the being that is involved in them. The creation of textures and the use of windings refer to the interconnection between natural elements and the remaining physical bodies, which transmit, in a way, an emotional and sensorial charge to the spectator, through their aesthetics, touch and smells.

The preference for the use of indigenous shamanic instruments allows music to function as a form of therapy. With these instruments, the spectator is involved and invited to enter a progressive trance state, in which their consciousness is closer to expanding as the variations of sound elements emerge.

Thus, the audience becomes an intrinsic part of the work. This installation performance invites you to stop, and incites the transmutation of the individualist ego through the creation of a moment of collective experience, in which the spectator is involved in an attempt to link himself and the surroundings.

Keywords

Textile, Ancestry, Community, Reconnect, Connection.

Índice geral

Composição do Júri

Agradecimentos

Resumo

Palavras chave

Abstract

Keywords

Índice Geral

Índice de figuras

Índice de tabelas

1. Introdução

1.1 Introdução da investigação em contexto de projeto

1.1.1 Temática

1.1.2 Problematização

1.2 Objetivos do projeto

1.2.1 Objetivos gerais

1.2.2 Objetivos específicos

1.2.3 Organização do trabalho

1.3. Fases e planeamento do projeto

1.3.1 Modelo Canvas

1.3.2. Análise SWOT/FOFA

1.3.3. Diagrama de Gantt

2. Estado de arte

2.1. O que é a performance?

2.2 Performance artística: contexto histórico e função

2.3. Exemplo performer

2.3.1. Marina Abramovic

2.4. Instalação artística: contexto histórico e função

2.5. Referencias de instalação artística e seus criadores

2.5.1. Ai Wei Wei

2.5.2. Cornélia Parker

2.5.3. Veronika Moos

- 2.5.4. El Anatsui
- 2.5.5. Maria Ezcurra
- 2.5.6. Mary Grisey
- 2.5.7. Anne Wagner- Ott
- 2.5.8. Clarissa Callensen
- 2.6. Pesquisa conceptual
 - 2.6.1. Ser presente
 - 2.6.2. Corpo enquanto veiculo para transformação
 - 2.6.3. A importância da profundidade das raízes interiores
 - 2.6.4. Perdoar enquanto desistencia
 - 2.6.5. Corpo de dor
 - 2.6.6. Identificação com a mente e o tempo psicológico
 - 2.6.7. Contexto sagrado de um mundo tribal
 - 2.6.8. A identidade
 - 2.6.9. A comunidade
 - 2.6.10. Importância do ritual
- 3. Estudos de Mercado
 - 3.1. Público- Alvo
 - 3.2. Moodboard
 - 3.3. Texto explicativo do moodboard
- 4. Desenvolvimento
 - 4.1. Matérias-primas
 - 4.1.2. Experimentações com as matérias-primas
 - 4.3. Criação de estruturas em aço
 - 4.3.1. Desenhos técnicos
 - 4.3.1.1. Propostas
 - 4.3.1.2. Proposta Final
 - 4.3.2. Processos de trabalho em aço para realização das estruturas
 - 4.3.2.1 Corte
 - 4.3.2.2. Soldadura
 - 4.4. Processos têxteis para manipulação das estruturas em aço

4.5. Montagem

4.6. Processos de som

4.7. Resultado final

4.7.1. Estruturas individuais e pormenores

4.7.2. Instalação completa e momento da performance

5. Conclusão

6. Bibliografia

7. Webgrafia

Índice de figuras

FIGURA As sete funções da performance

FIGURA Marina Abramović , Rhythm 10

FIGURA Marina Abramović e Ulay, Imponderabilia, Imponderabilia

FIGURA The house with the ocean view, 2002, Sean Kelly Gallery, new York, Fonte: Attilio

FIGURA The Artist is Present - From the Museum of Modern Art

FIGURA Ai Weiwei, World map, 2006, Algodão e base em madeira, 800x 400x140 cm

FIGURA Ai Weiwei, Forever Bicycles, 215, 960 bicicletas em madeira, 800x 400x140 cm

FIGURA Cornelia Parker, 1991, Cold Dark Metter: An Exploded View, Madeira metal, plástico, cerâmica, papel, têxtil e arame

FIGURA Cornelia Parker , Thirty pieces of silver (detalhe), 1988-89. Vista da instalação, Museu de Arte Contemporânea da Austrália, 2019. Objetos prateados achatados por um rolo compressor, fio

FIGURA Cornelia Parker , Subconscious of a monument, 2001-05. Vista da instalação, Museu de Arte Contemporânea da Austrália, 2019. Terra escavada debaixo da Torre Inclinada de Pisa (para impedir a queda)

FIGURA Veronika Moos, Flax on Stilts, Linho sobre palafitas, cabelo de linho, madeira, 2016; Foto: Veronika Moos

FIGURA Veronika Moos: Mobiles Gewebe /Côte d'Opale,2015; Foto: Veronika Moo

FIGURA El Anatsui , TT, 2021, Fio de alumínio e cobre, 300 x 620,6 cm, foto cortesia-Galeria Efie

FIGURA El Anatsui, Detsi, 2022, Alumínio e cobre, 300 x 800 cm, foto cortesia - Galeria Efie

FIGURA El Anatsui, Focus, 2015, Alumínio, tampas de garra e fio de cobre, 284x 304cm, foto: Jonathan Greet

FIGURA El Anatsui, Índia, 2009, Fio de alumínio e cobre, 304x368cm , foto: El Anatsui

FIGURA Maria Ezcurra, Invisible, 2018, 500 L x 600 A x 500 P cm

FIGURA Maria Ezcurra, Invisible, 2018, 500 L x 600 A x 500 P cm

FIGURA Maria Ezcurra, Barroca (from the "Abiertas" Series) Sculpture, 1.4 W x 2.5 H x 1.4 D cm

FIGURA Maria Ezcurra, La procesión va por dentro Instalação ,203,2 L x 254 A x 203,2 P cm

FIGURA Mary Grisey, the origin of all things Is chaos, Cordas de algodão e sisal tingidas à mão, pregos, 2013

FIGURA Mary Grisey para Lethe, sisal tingido à mão e aço enferrujado

FIGURA Mary Grisey, Mortalhas , Linho tecido e tingido à mão, crina de cavalo e alvejante, 2014, foto: Thomas Blanchard

FIGURA Mary Grisey, Mortalhas , Linho tecido e tingido à mão, crina de cavalo e alvejante, 2014, foto: Thomas Blanchard

FIGURA Mary Grisey, Crib in ruins, Madeira de celeiro encontrada, tingida à mão e sisal queimada, foto: Thomas Blanchard, 2014

FIGURA Mary Grisey, cloth drip, Linho tecido e tingido à mão, corda, gaze, ferrugem, corante ácido, chá preto, noqueira preta, terracota e som, imagem: Aleyah Solomon, 2016

FIGURA Anna Wahner- Ott ,Arquitetura #1, fios, tecido, cera, arame e tinta acrílica. 16cm de profundidade x 8cm de largura, 2021

FIGURA Anna Wagner- Ott, "Spaces Between #1", 2022, tinta acrílica sobre Tyvek. 4 pés x 30

FIGURA Anna Wahner- Ott ,Arquitetura #1, fios, tecido, cera, arame e tinta acrílica. 16cm de profundidade x 8cm de largura, 2021

FIGURA Anna Wagner- Ott, "Spaces Between #1", 2022, tinta acrílica sobre Tyvek. 4 pés x 30

FIGURA Clarissa Callesen, Murcha, Tecidos reciclados, 2018 36" x 18" x 10", 2017

FIGURA Clarissa Callesen, cider belt, 66" x 26" X 6" Têxteis reciclados, cadeia, fio, corda, fio

FIGURA Clarissa Callesen, Contest shelter, 62cm x 18cm X 10cm, têxteis ,reciclados, lona encontrada, corda madeira, fio, 2018

FIGURA Clarissa Callesen, fertile shadows, 24cm x 16cm X 7cm , têxteis reciclados, objetos encontrados, ossos, esgrima, braço de boneca, arame, 2018

FIGURA Clarissa Callesen, singing joy growl, 63" x 28" X 7", resíduos têxteis, 2018

FIGURA Moodboard de conceito/inspiração

FIGURA Cabos elétricos

FIGURA Sarapilheira

FIGURA restos de tecido

FIGURA entretela

FIGURA redes de pesca

FIGURA Enchimento e meias de vidro

FIGURA Restos de Pano Cru de Fábrica

FIGURA Cordas de pesca

FIGURA Manga plástica

FIGURA Arame

FIGURA Aço de ferro

FIGURA Eletrodos

FIGURA Experiência 1, 2 e respetivos pormenores. Realizadas com sarapilheira, cabos elétricos e malha esburacada

FIGURA Proposta 1. Vista de cima. Proposta 2. Vista de cima.

FIGURA Proposta 2. Vista $\frac{3}{4}$.

FIGURA Proposta 2. Vista lateral

FIGURA Proposta 3 e 4. Vistas $\frac{3}{4}$.

FIGURA Proposta final. Vista de cima.

FIGURA Proposta final. Vista $\frac{3}{4}$.

FIGURA Proposta final. Vista de frente

FIGURA Fita métrica.

FIGURA Máquina de corte. Posicionamento.

FIGURA Máquina de corte. Corte.

FIGURA Ajustame dos cantos dos tubos de aço.

FIGURA Junção das com íman magneticos.

FIGURA Imans magneticos

FIGURA Máquina de soldar

FIGURA Eletrodos

FIGURA Grampos

FIGURA Processo de soldadura

FIGURA Processo de soldadura

FIGURA Martelo com escova de aço

FIGURA Costuras na máquina de coser.

FIGURA Costuras na máquina de coser.

FIGURA Costuras na máquina de chuleio.

FIGURA Parede de sarapilheira

FIGURA Reforço para contos. Realizado com sarapilheira e fio de juta na Primeira e terceira estruturas

FIGURA Realização de cortes circulares na parede de sarapilheira na primeira e terceira estruturas.

FIGURA Desfiar cortes.

FIGURA Pintar cabos elétricos com spray para graffiti

FIGURA Criação de teias com cabos elétricos

FIGURA Tecituras realizadas com restos de pano cru de fábrica, cordas e redes de pesca. Padrão utilizado: taftá

FIGURA Pormenor de tecitura realizada com restos de pano cru de fábrica, cabos elétricos e redes de pesca. Padrão utilizado: Taftá

FIGURA Meias de vidro com enchimento.

FIGURA Elementos de tarlatana Drapeada.

FIGURA Enrolamentos com restos de tecidos doados, em arame

FIGURA Segunda camada de enrolamentos com restos de pano cru de fábrica

FIGURA Construção da teia em manga plástica.

FIGURA Tecitura em grande escala realizada em manga Padrão utilizado: Tafetá.

FIGURA Teto tecido em manga plástica com faixas mais abertas e mais fechadas em diferentes zonas.

FIGURA Faixas em manga plástica para Obter um efeito de parede. Presas com nós.

FIGURA Colocação de parafusos nos pontos de fixação

FIGURA Aparafusamento com aparafusadora Elétrica

FIGURA Montagem da estrutura em aço.

FIGURA Gravação de voz.

FIGURA Ableton Live. Session View.

FIGURA Ableton Live. Arrangement View.

FIGURAPrimeira estrutura da instalação

FIGURAPormenores da primeira instalação

FIGURAPormenores da primeira instalação

FIGURAPormenores da primeira instalação

FIGURAPormenores da primeira instalação

FIGURAPormenores da primeira instalação

FIGURAPormenores da primeira instalação

FIGURAPormenores da primeira instalação

FIGURAPormenores da primeira instalação

FIGURAPormenores da primeira instalação

FIGURASegunda estrutura da instalação

FIGURAPormenores da segunda instalação

FIGURAPormenores da segunda instalação

FIGURAPormenores da segunda instalação

FIGURAPormenores da segunda instalação

FIGURATerceira instalação

FIGURAPormenores da terceira instalação

FIGURAPormenores da terceira instalação

FIGURAPormenores da terceira instalação

FIGURAPormenores da terceira instalação

FIGURAPormenores da terceira instalação

FIGURAPormenores da terceira instalação

FIGURAPormenores da terceira instalação

FIGURAPormenores da terceira instalação

FIGURAPormenores da terceira instalação

FIGURAIInstalação final

FIGURA Instalação e momento final da performance

FIGURA Instalação e momento final da performance

FIGURA Momento pós performance.

Lista de tabelas

Tabela 1 Modelo Cavas

Tabela 2 Analise SWOT

Tabela 3 Diagrama de Gantt

1. Introdução

O objetivo principal deste projeto é explorar as potencialidades do têxtil enquanto convite, a quem se permite ser e a quem se permite sentir, a fazer uma pausa.

Numa sociedade orientada única e exclusivamente para a produção, são impostos determinados padrões comportamentais com foco na eficiência e funcionalidade do indivíduo enquanto peça da engrenagem do sistema da produtividade. A verdade é que existe, em função desse modelo, uma enorme repressão, ao ponto de se tornar dispensável processar o sentir. É urgente conservar a integridade energética, física e emocional, e parar é o ponto de partida para esta conservação do Ser. Parar é entrar em consonância com os ciclos orgânicos da natureza, tão importantes e tão necessários, ou não fosse toda a constituição biológica do ser humano energia e natureza. Parar é aceitar que tudo tem o seu momento para mover, e tudo tem o seu momento para integrar. Parar é sentir.

O momento de pausa é o que nos permite observar tudo aquilo que temos em comum e que nos une com as restantes espécies. Apesar de existir uma grande diversidade do ser possuímos, enquanto seres humanos, determinadas características que nos tornam unos com todo o universo. Ao colocar pessoas de diferentes géneros, idades e com diferentes *backgrounds* paradas num mesmo espaço coletivo é possível permitir que cada um, individualmente, seja confrontado consigo mesmo e, conseqüentemente, com toda a sua bagagem de vivências e experiências. Inicialmente, podem surgir desconfortos físicos, emocionais e uma sucessão de pensamentos, mas para quem se disponibilizar e se permitir parar de pensar, pode tornar-se uma experiência única. É necessário que cada pessoa se abandone, sem preconceito e sem qualquer tipo de categorização, nas sensações que esta experiência imersiva lhe proporciona e que apenas aceite. Neste caso, os sentidos funcionam como um fio condutor das sensações, por isso, o recurso às diferentes texturas e materiais têxteis, assim como ao som e à luz permite que a atenção se direcione para os sentidos.

1.1. Introdução da investigação em contexto do projeto

1.1.1 Temática

Campo- Têxtil.

Área- Instalação artística e performance.

Tema- A utilização do têxtil no mundo contemporâneo.

Título- A necessidade de parar.

Subtítulo- Reconexão à ancestralidade, à comunidade e ao espaço.

1.1.2. Problematização

De que forma o têxtil se torna um veículo para a libertação do corpo e da mente?

1.2. Objetivos do projeto

1.2.1. . Objetivos gerais

- Explorar as potencialidades do têxtil.
- Realizar uma instalação.
- Incorporar uma performance.
- Integrar audiovisual- som e luz.
- Adquirir conhecimentos sobre performance e audiovisual.
- Compreender a importância do têxtil no mundo contemporâneo.
- Compreender como o têxtil se interliga e difere em diferentes campos.

1.2.2. Objetivos específicos

- Analisar a história da performance.
- Analisar a história da instalação.
- Perceber de que forma a performance a instalação têxtil se complementam.
- Proporcionar uma experiência sensorial ao espectador.
- Tornar o espectador como parte intrínseca da obra.

- Criar um momento em que o espectador se permita retirar da confusão do mundo exterior.
- Permitir que o espectador observe e foque a atenção no seu interior, nas suas sensações e no meio envolvente
- Reconectar a comunidade entre si e à sua ancestralidade

1.3. Fases e planeamento do projeto

1.3.1 Modelo Canvas

Um *Business Model Canvas* permite que toda a proposta de negócio seja vista numa única página, isto significa que não é necessário percorrer um documento cheio de texto e números, para compreender os diferentes planeamentos e estratégias definidas. Este modelo permite também uma visão do “encaixe estratégico” que existe entre diferentes áreas.

Fig - Apresentação do projeto com base no Modelo Canvas

Parcerias Chave Amigos artistas com mão de obra Qualquer pessoa que queira contribuir com material ao qual já não dê utilização, se este se enquadrar nos requisitos	Atividades chave Instalação Têxtil Performance Audiovisual: som e luz	Propostas de valor Apropriação e exploração das potencialidades do têxtil para criação de uma instalação que integra um momento performático, em que o ambiente é trabalhado através de som e luz É trabalhado um contraste entre o têxtil enquanto algo que cobre o corpo e o têxtil enquanto objeto contemporâneo não vestível.	Relações c/ clientes Relacionamento pessoal após a performance, por telefone, e-mail e Instagram.	Segmentos de mercado Público que procura e gosta de eventos culturais e relacionados com têxtil Jornalistas da especialidade e média em geral Público institucional- Câmaras municipais, organizações de eventos têxteis e de eventos culturais
Estrutura de custos Material de iluminação e som, deslocação dos colaboradores, alimentação dos colaboradores nas horas extras, transporte das peças, aluguer de espaço, algum material extra necessário (o material extra foram almofadas, enchimento e arame)				Fontes de rendimento Doação de material, financiamento da Câmara Municipal de Castelo Branco e a própria performance

1.3.2. Análise SWOT/ FOFA

A Análise SWOT é uma ferramenta de gestão que serve para fazer o planeamento estratégico de empresas e novos projetos. A sigla SWOT significa: Strengths (Forças), Weaknesses (Fraquezas), Opportunities (Oportunidades) e Threats (Ameaças). Esta análise também é denominada como Análise FOFA ou Matriz SWOT.

Fig - Apresentação da Análise SWOT/FOFA do projeto.

<p>Forças</p> <ul style="list-style-type: none"> • Coexistem no mesmo espaço várias realidades artísticas, cujas diferentes vertentes de trabalho e registos se fundem num ambiente coletivo; • Processo de reutilização que alude a uma natureza transitória- a morte inevitável funciona como um processo de renascimento. 	<p>Fraquezas</p> <ul style="list-style-type: none"> • Não seria possível ter independência total na realização do projeto sem as colaborações; • Como é um projeto sustentado pela doação de material e por ajuda voluntária, caso não exista financiamento não é possível remunerar os artistas colaboradores, ainda que exista a devida promoção e divulgação do trabalho de cada um.
<p>Oportunidades</p> <ul style="list-style-type: none"> • Trabalho e relação com outros artistas; • Reaproveitamento de materiais que não seriam utilizados, para a criação de uma instalação têxtil. 	<p>Ameaças</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pandemia COVID19; • Falta de adesão do público; • Falta de apoio para espaço e equipamento tecnológico.

1.3.3. Diagrama de Gantt

O Diagrama de Gantt é um gráfico, outro dos elementos que foi usado, para ilustrar o avanço das diferentes etapas de um projeto. O tempo correspondente ao início e fim de cada fase aparece como barras coloridas sobre o eixo horizontal do gráfico

Fig - Diagrama de Gantt do projeto.

Etapas/ Datas	Nov/ Dez21	Jan/ Fev22	Mar/ Abr22	1-20 Ma22	20-1 Jun22	1-13 Jun 22	13-17 Jun22	17-19 Jun22	19 Jun22	20 Jun22
Pesquisa conceptual e histórica										
Procura de doações de material de artistas voluntários										
Desenvolvimento										

do processo criativo										
Propor orçamentação para financiamento de ferro e arranjar espaço para construção da instalação										
Ferro- corte e soldadura das 3 estruturas										
Têxtil- manipulação nas 3 estruturas										
Planeamento de som										
Planeamento de luz e gravação da instalação performance										
Gravação e mistura de som										
Divulgação										
Testes luz, som e vídeo										
Apresentação da instalação performance										

2. Estado da arte

2.1. O que é a performance?

“Uma performance pode ser definida como toda e qualquer atividade de um determinado participante numa certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos um dos participantes. Tomando um participante em especial e sua atuação como ponto básico de referência, podemos referir-nos àqueles que contribuem para as outras performances como o público, os observadores, os

outros participantes. O padrão pré-estabelecido da ação desenvolvida durante uma performance e que pode ser apresentada ou encenada noutras ocasiões pode ser chamada de “parte” ou de “rotina”. Estes termos situacionais podem facilmente ser relacionados com casos de estrutura convencional. Quando uma pessoa ou um ator executa o mesmo papel para o mesmo público em ocasiões diferentes, quase que surge uma relação social. Definir papel social como encenação de direitos e deveres de um certo status, podemos dizer que um papel social envolverá um ou mais dos papéis, e cada um destes papéis diferentes pode ser executado pelo performer numa série de ocasiões, para os mesmos tipos de público ou para um público das mesmas pessoas.” (Ervin Goffman, 1959, *The presentation of self in everyday life*, 15-16)

Performances contam histórias, marcam identidades, dobram o tempo, reformulando, remodelando e adornando diferentes corpos.

As pessoas vivem constantemente uma tensão e indecisão entre aceitação e rebelião. Assim, todas as atividades da vida humana podem ser estudadas enquanto performance. Qualquer pessoa performa diariamente, sendo que as atividades da vida quotidiana pública são denominadas performances coletivas. Estas atividades variam, desde política sancionada até demonstrações populares e outras formas de protesto ou revolução. Quem realiza estas ações tem com objetivo mudar as coisas, manter o estado das coisas, encontrar ou definir um lugar comum.

Apesar de muitos comportamentos e eventos só acontecerem uma vez, mesmo quando as ações são aparentemente um comportamento, são na verdade contruídas a partir de comportamentos anteriormente experienciados. O seu “ineditismo” está em função do contexto, da recepção, e das ilimitadas maneiras que as parcelas de comportamento podem ser organizadas, executadas e mostradas. O evento resultante pode parecer ser novo ou original, mas suas partes constituintes, quando bem separadas e analisadas – revelam-se comportamentos restaurados. (SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, em *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51)

“Comportamento restaurado: são ações físicas, verbais ou virtuais, que não são pela primeira vez, que são preparadas ou ensaiadas. Uma pessoa pode não estar ciente que ele ou ela desenvolve uma porção de comportamento restaurado. Também conhecido como comportamento duas vezes vivenciado.” (SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, em *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51)

O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida quotidiana, em rituais, formas de cura e nas artes. “O comportamento restaurado está “lá fora”, à parte do “eu.” (SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, em *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51) Ou seja, o comportamento restaurado é comportar como foi transmitido, ou como se aprendeu, praticamente como se fosse outra pessoa e/os com as suas influências.

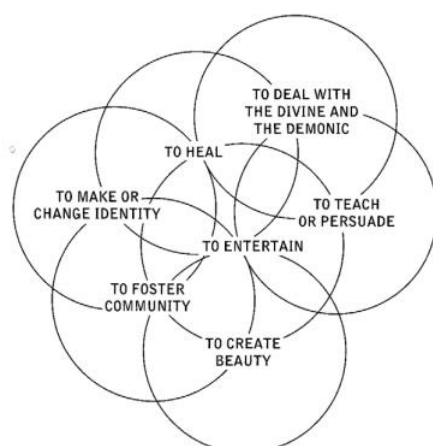
Apesar das Performances serem feitas de porções de comportamento restaurado, nunca são totalmente semelhantes em todos os momentos. Determinadas porções do comportamento podem ser recombinaadas infinitas vezes e com infinitas variações, sendo que nenhum evento consegue ser uma cópia total do evento que o antecedeu. Não é possível copiar o comportamento em si, muito menos copiar o contexto e o

momento em que o comportamento se realiza. A raridade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade – e a interatividade está sempre em fluxo. O comportamento restaurado inclui uma grande variedade de ações. Na verdade, todo comportamento é comportamento restaurado – todo comportamento consiste de porções recombinadas de outros comportamentos anteriormente vivenciados ou experienciados. Durante a maior parte do tempo as pessoas não estão conscientes de que agem assim. As pessoas limitam-se a “viver a vida” mas performances são comportamentos marcados, enquadrados ou elevados, à parte do só “viver a vida” (SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51)

“Tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” performance – uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações” (SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51)

Existem performances em oito tipos de situações. Estas situações podem interligar-se ou acontecer separadamente:

1. Vida quotidiana “ir vivendo”
2. Desportos e outros entretenimentos para massas
3. Tecnologia
4. Sexo
5. Negócios
6. Em ação
7. Arte
8. Rituais sagrados e temporais



As sete funções da performance.
Desenhado por Richard Schechner

2.2. Performance artística: contexto histórico e função

Nos Estados Unidos em 1970, a performance ganha força como movimento artístico e autônomo, uma modalidade de manifestação artística interdisciplinar que combina elementos do teatro, das artes performativas e da música. Apesar de estar ligada aos movimentos de Vanguarda do início do século XX, é característica de um período mais contemporâneo. Desde as manifestações performáticas nas vanguardas europeias, muitos outros termos foram utilizados para se referir a performance como é o caso de *Performance Art* ou Arte da Performance, *Body Art*, *Happening*, *Live Art* e *Lectures*. Amy Dempsey, uma pesquisadora canadiana diz que “*Body Art* é aquela que usa o corpo, geralmente o próprio corpo do artista como um meio” (DEMPSEY, 2003, p.244).

Jorge Glusberg analisa *body art* da seguinte forma: “o denominador comum de todas essas propostas era o de fetichizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo a sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a *body art* se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento. (...) Ao mesmo tempo, a *body art* se diluía dentro de um gênero mais amplo – a performance. Enquanto a *body art* se expandia pela América, Europa e Japão, outros pesquisadores interessados em pesquisar novos modos de comunicação e significação convergem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais como sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista em sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte”. (GLUSBERG, 2007, p.43).

O *happening* é geralmente ligado à ideia de improvisação e em simultâneo à participação do público. “A tradução literal de *happening* é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem vários meios, como artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança etc.” (COHEN, 2002, p.46)

Esta manifestação artística tem como expoente significativo Allan Kaprow, influente do grupo FLUXUS. Fluxus foi um coletivo artístico internacional de vanguarda e de cunho libertário, formado pelo artista lituano/americano George Maciunas. Esta palavra latina significa Fluir, assim sendo o objetivo desta rede de compositores e artistas era promover a arte-viva e a anti-arte. Vendo-se como uma alternativa à arte e à música, e não tendo um estilo unificador único, era uma forma democrática de criatividade aberta a qualquer pessoa. Ramirez Nataliee, O QUE É PERFORMANCE? ENTRE CONTEXTO HISTÓRICO E DESIGNATIVOS DO TERMO.)

Num artigo sobre performance Natalie Mireya Mansur Ramirez escreve “Se a diferenciação entre performance e happening se dá pelo caráter de eventualidade, tal diferença só é possível através do conhecimento do quanto há de fortuito neste ou naquele. É muito arriscado diferenciar os dois termos práticos por esse viés, apesar de ser o mais aceito, visto que no embate que a performance traz entre corpo, tempo, espaço e público, que por vezes não é um público convidado, ou seja, o qual não se conhece, a eventualidade está presente. Portanto, talvez o que difira o *happening* seja o caráter participativo dado ao público, o que faz com que a eventualidade faça parte

da proposta. E se pensarmos que tal eventualidade é programada, essa tentativa de diferenciação é invalidada, pois por vezes é atribuído a performance a noção de delimitação de um enredo, ou seja, atividade na qual se tem um mínimo de controle sobre o seu desenvolvimento. Se pensarmos ainda que a performance pode ser participativa, ou seja, que ela pode trazer um público para interagir e que isso implica riscos, talvez a diferenciação entre a prática do happening e a performance esteja na frequência da participação do público” (Ramirez Nataliee, O QUE É PERFORMANCE? ENTRE CONTEXTO HISTÓRICO E DESIGNATIVOS DO TERMO).

O termo *Live Art* pode ser utilizado para qualquer âmbito artístico, desde que tal manifestação utilize o corpo como motor da obra e a desconstrução de paradigmas como índice, tendo suas origens nos finais dos anos 1990 e para a cofundadora do *Live Art Development Agency*, Lois Keidan “*Live Art* não deveria ser entendida como a descrição de uma forma de arte, mas sim, como uma estratégia de inclusão de uma diversidade de práticas e artistas que, em outras circunstâncias, se encontrariam “excluídos” de todos os tipos de política e de apoio e de toda espécie de trabalho de curadoria ou de debate crítico.”

Assim, os termos *Live Art* e *Body Art* referenciam as mesmas questões: o corpo presente e o tempo real e cronológico em oposição ao tempo experimentado internamente. Não quer dizer que o artista apenas utilize o seu corpo numa ação específica, mas o que seu corpo é o motor da obra, o suporte fundamental. (Ramirez Nataliee, O QUE É PERFORMANCE? ENTRE CONTEXTO HISTÓRICO E DESIGNATIVOS DO TERMO.)

Também nos anos 70, o termo Leituras ou *Lectures*, era muito utilizado para se referir a ações performáticas, visto que muitos artistas que faziam performance faziam também publicações de artistas. Este termo era parte intrínseca de um todo, da performance. Muitos artistas que trabalhavam com arte efêmera produziam publicações de artistas, ou seja, estes artistas criavam algum tipo de registro escrito, desenhado ou impresso que tinha a ver com trabalhos anteriormente desenvolvidos. O objetivo era que estes registros se tornassem uma extensão dos mesmos, servindo de apoio ao trabalho. “O acervo de publicações de artistas do Franklin Furnace se tornou o maior dos EUA, e em 1993 o MoMa o adquiriu, denotando a importância de tal iniciativa. As publicações de artistas funcionavam como um display alternativo para a divulgação do trabalho ou como seu suporte, visto que na época da fundação as instituições desconsideravam a relevância de artes efêmeras, como instalações, publicações e performances.” (Ramirez Nataliee, O QUE É PERFORMANCE? ENTRE CONTEXTO HISTÓRICO E DESIGNATIVOS DO TERMO.)

A pesquisadora e fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política Diana Taylor, afirma numa entrevista, em 2002, no projeto interdisciplinar e digital *Scalar*: “Eu acho muito difícil definir os estudos da performance, porque eles são claramente formados por várias disciplinas e diferentes modos de pensar sobre comportamento corporal. Temos a antropologia, temos a sociologia, temos a fenomenologia, temos a escola francesa, de Jean-François Lyotard em diante, tratando da performance. Por isso eu acho difícil definir se é somente um objeto de análise, se é uma praxis, se é um epistema, um meio de conhecimento, se é uma transação comercial, se é uma medida de eficácia. O que importa para mim em relação à performance, e aos estudos da performance, é que ela nos permite olhar para todas

essas coisas como se constituindo mutuamente, de maneira que não dá para pensar sobre comportamento e práticas corporais sem pensar sobre performances disciplinares – como construímos gênero, como construímos raça, e como somos construídos como corpos – mas ao mesmo tempo há um aspecto verdadeira e maravilhosamente libertador e contestatório, porque podemos performar de maneiras diferentes; a performance refere-se a uma ação, a uma intervenção, a uma quebra estrutural e a uma busca de novas alternativas. Por isso eu acredito que os estudos da performance não são uma coisa específica, e que a sua polivalência é, na realidade, o que há de mais promissor nesse campo.”

Outra constatação interessante feita pelo autor brasileiro José Mário Peixoto Santos trata-se de uma análise sobre a contextualização do surgimento da arte da performance. Este autor afirma que “nesse contexto artístico-histórico, surgiram os movimentos hippie; feminista; gay; estudantil; também a luta pelos direitos civis dos negros e contra o preconceito racial; a valorização de atitudes ecológicas e espiritualistas (Woodstock; Literatura Beatnick; Stonewall Inn; Maio de 1968 na França; os Black Panthers em legítima defesa; a chegada de mestres espirituais da Índia ao Ocidente a exemplo dos yogis Acharya Rajneesh, Osho, e A.C. Bhaktivedanta Swami Srila Prabhupada, fundador do Movimento Hare Krishna), além de outras reivindicações relacionadas aos direitos humanos na contemporaneidade – movimento mais abrangentemente conhecido como contracultura. Em campos acadêmicos e artísticos, o conceito de performance adquire formas variadas, cambiantes e híbridas. Há algo de não resolvido neste conceito que resiste às tentativas de definições conclusivas ou delimitações disciplinares. (...) A partir de diferentes campos do saber e expressões artísticas – desde o teatro e as artes performativas à Antropologia, Sociologia, Psicanálise, Linguística, pesquisas sobre folclore, e estudos de gênero – formula-se o conceito de performance (DAWSEY, s/p, 2010.)”.

O corpo funciona como um veículo de comunicação no dia a dia. Christine salienta a importância do corpo enquanto motor de relações expressivas: “o próprio corpo resulta de contínuas negociações de informações com o ambiente e carrega esse seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento. Cada tipo de aprendizagem traz ao corpo uma rede particular de conexões. Quando se aprende um movimento, aprende-se junto o que vem antes e o que vem depois dele. Nesse aspecto, vê-se instalada no corpo a própria condição de estar vivo e ela se apoia basicamente no sucesso da transferência permanente de informação (GREINER, 2011).

“A essência, e acreditamos que isso seja fundamental, é que a *body art* e a performance não trabalham com o corpo, mas com o discurso do corpo. Porém a codificação a que está submetido o discurso é oposta as convenções tradicionais; embora parta das linguagens tradicionais ela acaba por entrar em conflito com elas (GLUSBER, 2007, p.56-57)”.

Nataliee Ramizes conclui um dos seus estudos sobre performance da seguinte forma: “todos os termos criados para se referir a performance são termos cunhados historicamente a fim de se refletir sobre o próprio desenvolvimento da prática performática. Visto que é uma linguagem recente, estes termos servem de caminhos e direções, tanto para artistas quanto para críticos teóricos, sobre o que esteve e está sendo produzido no campo da arte ao vivo. As delimitações dos termos estão menos associadas a demarcar o que é performance do que a reconhecer o que é o processo de performance, pois o processo é muito mais amplo e muitas vezes não condiz com

um termo fechado em si mesmo, mas com aspetos de diferentes termos.” (Ramirez Nataliee, O QUE É PERFORMANCE? ENTRE CONTEXTO HISTÓRICO E DESIGNATIVOS DO TERMO)

2.3. Exemplo de Performer

2.3.1 Marina Abramovic

Marina Abramovic (1946) explora os limites da resistência física e mental. A artista afirma que o ser humano tem três grandes medos: dor, mortalidade e sofrimento, então opta por passar por estes três estados em frente ao público, de forma a receber a sua energia, e devolvendo-a posteriormente. Este processo funciona como um espelho, a artista tem a capacidade de se libertar destes medos em frente aos espectadores. A sua inspiração parte de rituais de cerimónias de culturas antigas, onde as pessoas se sacrificam emocionalmente e passam por processos profundos em que lidam com a dor, se libertam do medo e entram num estado diferente de consciência. Assim, as suas obras estão correlacionadas ao limite, autocontrole e não-objetificação do corpo-mente. O seu corpo é o seu objeto de estudo e experimentação, não como algo simplesmente profano, mas sim como alinhamento entre a espiritualidade e consciência corpórea.

O trabalho de Abramović é o questionamento dos valores da corporeidade do artista. Constitui-se o corpo como um veículo passível de causar interferências, como materialização conceptual expressiva. O ciclo Rhythms expressa bem isto, sendo difícil não colocar em causa o papel do corpo e os seus limites, testados e tentados nas performances. (Fig) Sendo em primeiro lugar a matéria-prima do trabalho artístico, é ao mesmo tempo sujeito e objeto, daí que nos pareça possível falar da autorreflexividade como constituição essencial da performance. Mesmo quando é uma intencionada “passividade” que se coloca em causa – como o deixar-se manipular por outrem ou expor-se na sua quase-totalidade – é um deixar-se acontecer premeditado e previamente pensado. Ao carácter improvisado ou aleatório, possibilitado pelas estruturas abertas na construção destas performances, opõe-se o seu cariz marcadamente intelectualizado, ainda que numa reflexão de resultados imprevisíveis sobre as semânticas da contingência. *“The performance is really about presence, if you escape presence, your performance is gone. It is always you, the mind, and the body”*, afirma Abramovic.

Em Rhythm 10, Marina usa vinte facas para esfaquear rápida e consecutivamente os espaços entre os seus dedos, estendidos sobre um papel branco. Sempre que errava e acertava nos próprios dedos, pegava noutra faca para poder continuar o processo. Após ter-se cortado vinte vezes, reproduziu o vídeo que ela mesma tinha gravado para tentar repetir os mesmos movimentos, sincronizando os seus erros para fundir passado e presente. (Fig). Já em “Imponderabilia”, passou o tempo nua com Ulay na entrada estreita de um museu, forçando os visitantes a passarem pelo meio de ambos, escolhendo qual deles teriam de encarar (Fig). Na performance *“The house with the ocean view”*, viveu durante doze dias numa instalação composta por três cubos montados numa parede, cedendo todos os seus prazeres físicos e psicológicos. Em *“The Artist Is Present”*, a artista permanece sentada durante três meses, sete horas por dia, sentada em frente de elementos do público que se oferecem para a olhar nos olhos (



Fig -Marina Abramović , **Rhythm 10**
Imponderabilia,
Fonte: Marina Abramovic.
Communale



Fig Marina Abramović e Ulay,
Imponderabilia (1977), Galleria
d'art Moderna, Bologna, Itália.



Fig The house with the ocean view, 2002,
Sean Kelly Gallery, new York, Fonte: Attilio
Marazano

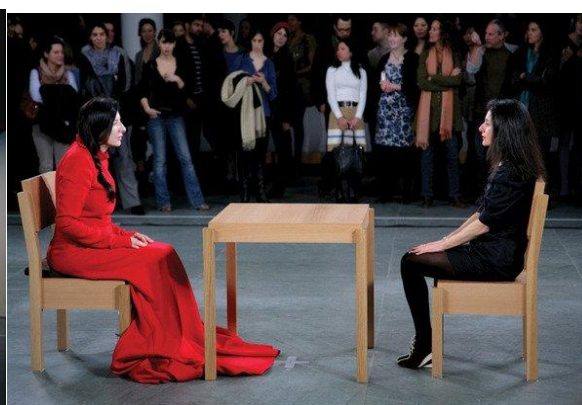


Fig The Artist is Present - From the Museum of
Modern Art, NYC

O documentário *“the space between”*, dirigido por Marco Del Fiol, mostra a trajetória da artista em busca de pessoas e locais de poder, por exemplo médiuns, religiões, seitas, rituais, yalorixás, curandeiros e espaços esotéricos. Ao todo, foram visitados seis estados brasileiros, somando mais de seis mil quilômetros percorridos durante os anos de 2012 a 2015. Marina Abramovic viaja pelo Brasil em busca de inspiração artística, desenvolvimento e cura pessoal, enquanto apresenta o seu processo de pesquisa e criação e tem acesso a vários rituais sagrados
<https://www.youtube.com/watch?v=nZaVgXEBUM0>



2.4. Instalação artística: contexto histórico e função

Instalação é uma forma de arte criada para interferir na percepção do espaço e foi um novo termo que surgiu na década de 60 no mundo das artes visuais.

A segunda metade do século XX é marcada por uma grande expansão económica, em que os movimentos sociais se afirmam e ganham um forte protagonismo no quotidiano. São as décadas da consolidação da sociedade de consumo, da agitação social, dos novos estilos de vida, da *Pop* e do *Rock*. Tudo isto foram sementes para novas formas de manifestação artística e para uma redefinição do conceito de arte. A instalação é uma forma de arte que permite o culminar de que tudo é válido: poderá ser conceptual, minimalista, *'readymade'*, performance, *video-art*, ou tudo ao mesmo tempo. De forma geral, a instalação surge associada aos *happenings* e à *environmental art*. Os seus três principais motes são: imersão, contexto e interação.

O arquiteto Siza Vieira afirma que esta forma de arte “é o meio por excelência que sintetiza uma cumplicidade entre Arte e Arquitetura, porque também ela tem o espaço como meio e também ela necessita do ser humano para que exista. O que se vai perceber é que a Instalação Artística é um meio que usa outros meios, entre eles, o espaço, o tempo e o corpo incluídos”. Foi na exposição Internacional dos Surrealistas, em Paris, que surgiu verdadeiramente a Instalação Artística como a conhecemos atualmente. Os visitantes entravam, num ambiente onírico de parca iluminação, nada a ver com o ambiente de um museu. À entrada era-lhes dada uma lanterna e os espectadores iam descobrindo, como psicanalistas, as obras dos artistas surrealistas. Entre estas obras estavam elementos como plantas, sacas de carvão, camas e divãs, lagos e cordas, teias de aranha. Assim, o indivíduo era imerso numa experiência total, como se fosse um grande sonho. Esta forma artística funciona como um suporte, ao qual o artista ou arquiteto recorre para se expressar, como uma tela, como uma folha de papel, ou um bloco de mármore. A instalação recorre a outros media: som, videoprojectores, telas, esculturas, cartazes, fotografias, jornais, e por aí. Mas

Instalação Artística não é um movimento, não tem uma ideologia, nem uma vertente estética que estabeleça os seus ditames para o tempo. Pode, no entanto, ser um suporte de muitos movimentos e, neste contexto, há Instalações que podem ser enquadradas como minimalistas, *land art*, arte povera, pop art, etc.

A imersão é a principal característica da instalação artística, porque imergir numa instalação é entrar nela, com o corpo todo, num estímulo sensorial e holístico.

Sem o sujeito-espectador, a instalação não existe. Esta interação entre obra e espectador depende sempre do que o artista propõe, sendo que existe sempre uma alimentação mútua. Esta característica é relativamente recente e funda-se numa reinterpretação do papel, ou da posição, do espectador na arte e na própria sociedade. Existem dois tipos de espectadores: o passivo, que contempla a obra mas não interage com ela; e o ativo, que oferece parte de si à obra, completa-a, e pode até servir-se dela para se expressar. É neste sujeito ativo que a interação se manifesta. O criador torna-se, assim, o veículo ideológico de aproximação entre o indivíduo e a arte.

A instalação artística não vive sem o contacto com o espectador, do seu movimento, da sua dinâmica corporal. Uma das suas principais funções é permitir ao indivíduo retirar-se do quotidiano que lhe é característico e passar para outra realidade, possibilitando uma comunicação mais imediata e empática entre as esferas do indivíduo e do artista.

A única forma de emergir numa obra é usando o corpo na sua totalidade sensorial, o que permite a fomentação das sensações humanas e de variadas questões de percepção.

2.5. Referências de instalações artísticas e seus criadores

2.5.1. Ai Wei Wei (1957)

É um artista, ativista político e articulador das raízes culturais mais profundas da humanidade, especialmente das tradições e iconografia chinesas, perdidas ou esquecidas desde a Revolução Cultural iniciada por Mao Tsé-Tung (1966 – 1976). O artista explora uma dimensão fantástica, mística, espiritual, e em simultâneo, pesquisa frequentemente sobre técnicas, materiais e simbologias antigas, sendo que todo este trabalho de arqueologia cultural faz parte de uma busca constante pela identidade e reconexão chinesa. Como ativista, tem criticado abertamente a posição do governo chinês relativamente à democracia e aos direitos humanos.



Fig Ai Weiwei, World map, 2006, Algodão e base em madeira, 800x 400x140 cm

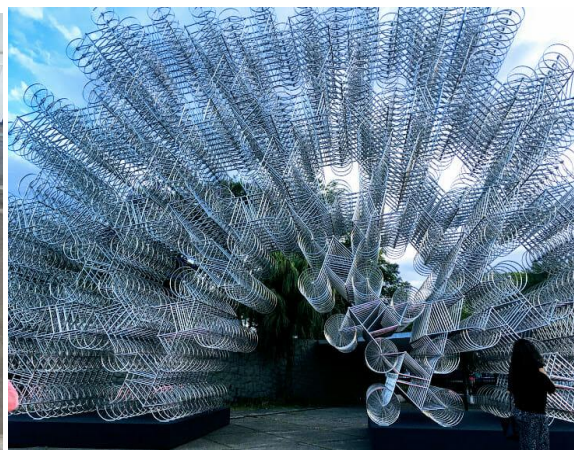


Fig Ai Weiwei, Forever Bicycles, 215, 960 de aço inoxidável, 1349x 368x 954 cm

2.5.2. Cornelia Parker (1956)

Cornelia Parker nasceu em Cheshire, Inglaterra. É conhecida pela sua transformação de objetos quotidianos em cenários inesperados e assustadores, posicionando os seus temas no exato momento da transformação, suspensos no tempo e completamente imóveis. O trabalho da artista é sobre destruição, ressurreição e reconfiguração. Demonstrando a importância do processo, transforma objetos usando técnicas aparentemente violentas como atirar, explodir, esmagar, cortar e queimar. Através dessas ações, ela altera fisicamente o objeto e ela mesma se torna uma participante ativa no desenvolvimento de sua história.



Fig Cornelia Parker, 1991, Cold Dark Matter: An Exploded View, Madeira metal, plástico, cerâmica, papel, têxtil e arame



Fig Cornelia Parker, Thirty pieces of silver (detalhe), 1988-89. Vista da instalação, Museu de Arte Contemporânea da Austrália, 2019. Objetos prateados achatados por um rolo compressor, fio



Fig Cornelia Parker , Subconscious of a monument, 2001-05. Vista da instalação, Museu de Arte Contemporânea da Austrália, 2019. Terra escavada debaixo da Torre Inclinada de Pisa (para impedir a queda).

2.5.3. Veronika Moos (1961)

Veronika é uma artista e escultora têxtil alemã, que também trabalha como educadora cultural. Contribui com intervenções minimalistas relacionadas com a natureza, trabalhando maioritariamente com materiais naturais. Parte do seu trabalho consiste em *Land Art*, desenvolvido apenas pela artista ou em grupo, onde o têxtil nunca é apenas um material pois a forma como é composto torna-se sempre determinante. Veronika entende e utiliza antigas técnicas de processamento manual e as suas origens histórico-culturais. Estas técnicas, muitas vezes demoradas, funcionam como uma mudança de contexto no seu trabalho, para que seja possível uma mudança de perspetiva e conseqüentemente um distanciamento de nossa subjetividade, quer seja a nível cronológico ou cultural.



Fig Veronika Moos, Flax on Stilts, Linho sobre palafitas, cabelo de linho, madeira, 2016; Foto: Veronika Moos



Fig Veronika Moos: Mobiles Gewebe / Côte d'Opale, 2015; Foto: Veronika Moo

2.5.4. El Anatsui (1944)

El Anatsui é um escultor ganês, que viveu e trabalhou durante muito tempo na Nigéria. O artista contemporâneo utiliza recursos descartados, reutiliza, transforma e cria de uma forma que desafia a categorização. Tampas de garrafa, raladores de mandioca e fio de cobre são três exemplos de materiais que utiliza para a construção de tapeçarias semelhantes a mosaicos de pedaços de metal. Trabalha com uma linguagem formal muito característica e possui um desejo forte e intrínseco de se reconectar com o seu continente, transcendendo todas as suas limitações.



Fig El Anatsui , TT, 2021, Fio de alumínio e cobre, 300 x 620,6 cm, foto cortesia-Galeria Efié



Fig El Anatsui, Detsi, 2022, Alumínio e cobre, 300 x 800 cm, foto cortesia - Galeria Efié



Fig El Anatsui, Focus, 2015, Alumínio, tampas de garra e fio de cobre, 284x 304cm, foto: Jonathan Greet

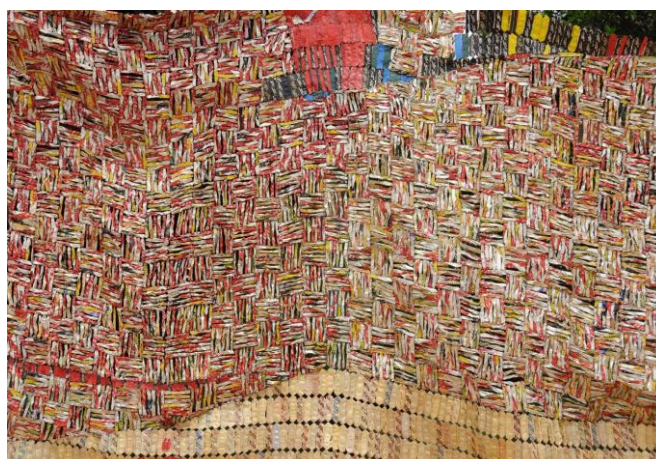


Fig El Anatsui, Índia, 2009, Fio de alumínio e cobre, 304x368cm , foto: El Anatsui

2.5.5. Maria Ezcurra (1973)

Maria Ezcurra é uma artista e educadora argentino-mexicana-canadense que vive em Montréal. A maior parte das suas obras possuem qualidades formais altamente atraentes e extremamente oculares de curvas acentuadas. Para além dos tons sobrepostos, dos planos translúcidos e repetições modulares, a artista mergulha numa experimentação da tensão física das matrizes suspensas. Existe uma circularidade conceptual em termos de papéis de gênero, convenções de vestuário, processos democráticos e economias de fabricação e trabalho, que faz referência à produção excessiva do material exibido, misturada com uma lembrança arrepiante do intenso historial de repressão da América do Sul e das forças brutais, antidemocráticas e masculinas. Assim, Maria Ezcurra, desconstrói, através do

material e da sua disposição, narrativas de repressão violenta, controle, exploração e violência.

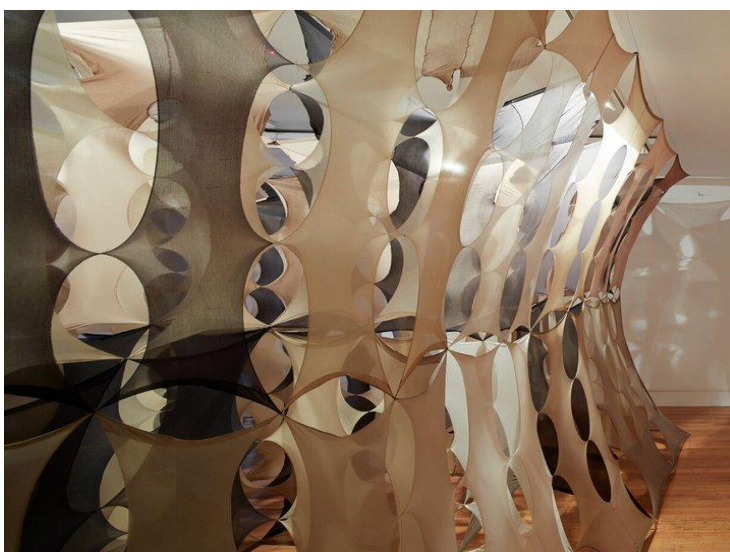


Fig Maria Ezcurrea, Invisible, 2018, 500 L x 600 A x 500 P cm

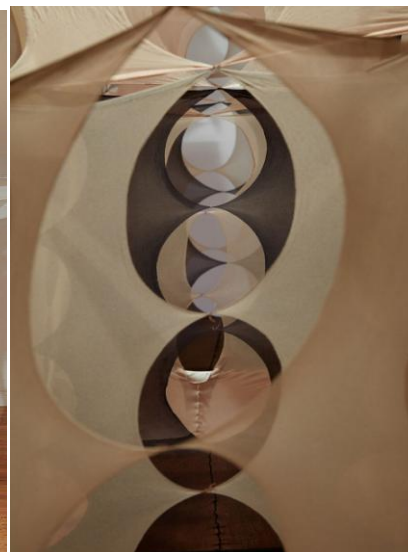


Fig Maria Ezcurrea, Invisible, 2018, 500 L x 600 A x 500 P cm



Fig Maria Ezcurrea, Barroca (from the "Abiertas" Series) Sculpture, 1.4 W x 2.5 H x 1.4 D cm



Fig Maria Ezcurrea, La procesión va por dentro Instalação, 203,2 L x 254 A x 203,2 P cm

2.5.6. Mary Grisey (1983)

O trabalho de Mary é sobre tornar-se, um processo que engloba tanto o fazer quanto o desfazer, sendo que a transformação é crucial na sua prática: uma metamorfose que

revela a ruína e a beleza tanto do corpo quanto da psique. Este trabalho é mais espiritual, interessada pelo efêmero, possui uma conexão entre o físico e o metafísico. A artista em como inspiração a mitologia antiga, a metamorfose, a ruína e a entropia. As instalações são resquícios do que já foi inteiro; eles são inscritos com traços futuros de sua vida anterior, a morte suportada e a vida. As instalações técnicas são assombradas, possuindo quase manifestações de defesa. Essas manifestações emocionais são presentes como “auras e manam certos objetos ou espaços com imaterial ou armazenamento. Opta por escolher materiais que podem ser usados para sugerir o corpo em seu estado primitivo de ser, por exemplo cabelo, pele, olhar, algodão, sisal. O seu trabalho mostra como a natureza e o tempo transformam o físico.



Fig Mary Grisey, the origin of all things Is chaos, Cordas de algodão e sisal tingidas à mão, pregos, 2013

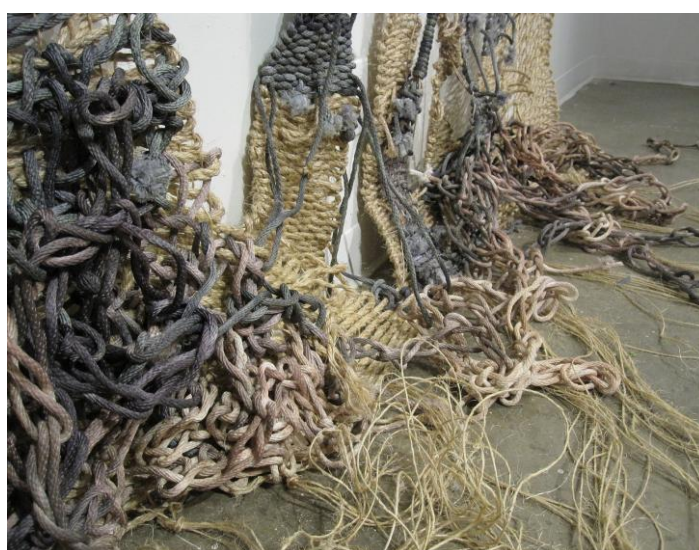


Fig Mary Grisey, the origin of all things Is chaos, Cordas de algodão e sisal tingidas à mão, pregos, 2013



Fig Mary Grisey para Lethe, sisal tingido à mão e aço enferrujado



Fig Mary Grisey, Mortalhas , Linho tecido e tingido à mão, crina de cavalo e alvejante, 2014, foto: Thomas Blanchard



Fig Mary Grisey, Mortalhas , Linho tecido e tingido à mão, crina de cavalo e alvejante, 2014, foto: Thomas Blanchard

Fig Mary Grisey, Crib in ruins, Madeira de celeiro encontrada, tingida à mão e sisal queimada, foto: Thomas Blanchard, 2014

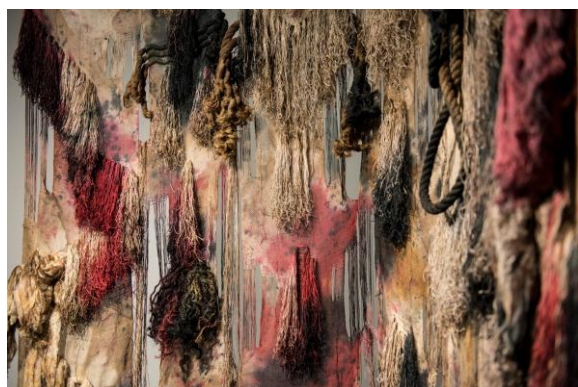


Fig Mary Grisey, cloth drip, Linho tecido e tingido à mão, corda, gaze, ferrugem, corante ácido, chá preto, noqueira preta, terracota e som, imagem: Aleyah Solomon, 2016



Fig Mary Grisey, cloth drip, Linho tecido e tingido à mão, corda, gaze, ferrugem, corante ácido, chá preto, noqueira preta, terracota e som, imagem: Aleyah Solomon, 2016

2.5.7. Anna Wagner- Ott

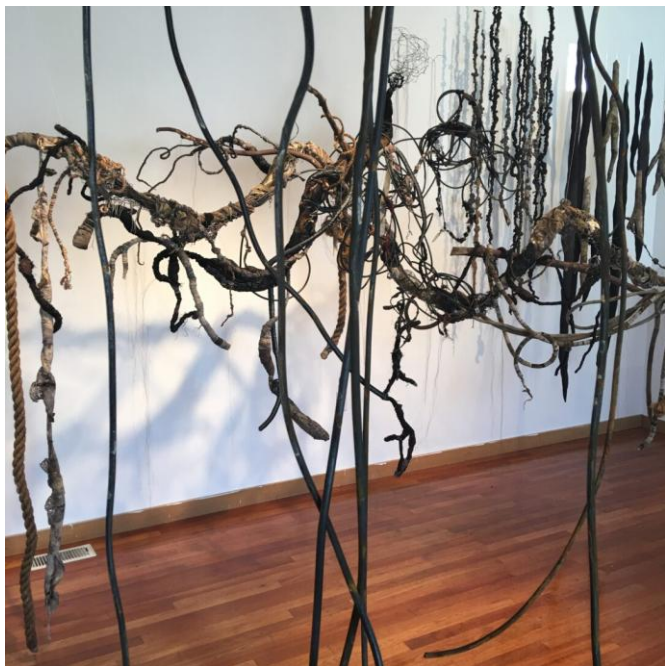
Anna Wagner- Ott nasceu em Inglaterra. Abraça um processo criativo que também se torna meditativo. O seu foco não é sobre a materialidade e a beleza das tecelagens como cobertura, mas sobre os sentimentos ao ficar preso sob diferentes formas de

coberturas. Muitas vezes produz tecelagens que contêm elos de fios apertados que são tão rígidos, inflexíveis e não representam mais um lugar seguro para permanecer. No entanto, noutros trabalhos, os segmentos são tão densos que pouca luz pode penetrar. Produz criando uma relação simbiótica entre fios, cores, padrões, texturas, luz e sombras. A artista conecta-se à dor da perda e da insegurança, ao encobrimento de verdades, à vulnerabilidade inerente da vida e da morte, à desintegração e à impermanência, mas também à beleza nos processos de mudar e desaparecer. Todo este processo remete para a reconstrução e recuperação de si mesma e da própria psique: a tentativa contínua de juntar pedaços das experiências que perdeu, as tecelagens são contruídas e muitas vezes destruídas.

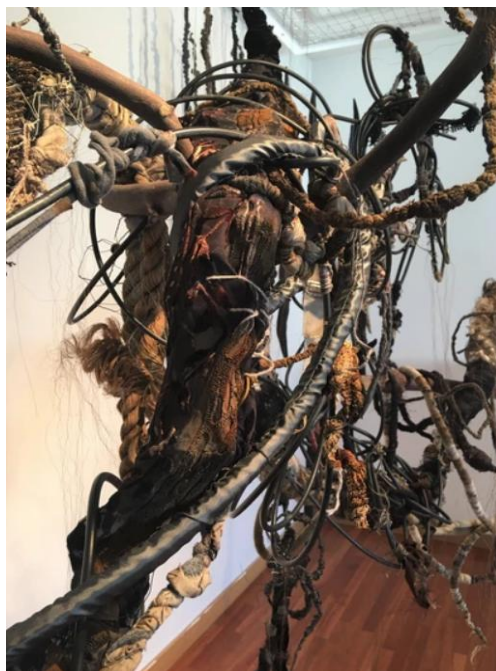


2.5.8. Clarissa Callensen (1971)

Clarissa Callensen é uma escultora feminista queer, artista e escultora têxtil. Trabalha com objetos do cotidiano encontrados e desperdiçados, tecidos reciclados e detritos culturais, utilizando grande parte das vezes materiais não convencionais. A partir destes materiais, o seu objetivo é explorar as margens e encontrar beleza e valor naquilo que nossa sociedade descartou. Interessa-se pelo impacto ambiental e cultural dos resíduos e explorara, através da abstração e do uso de materiais comuns e de baixo nível, as conexões simbólicas e literais entre objetos inúteis e a maneira como os humanos podem ser descartados através da exploração, marginalização e abuso. “Sou fascinado pelas relações entre decadência e fecundidade, repulsa e sedução, caos e ordem. O composto da vida cria um novo crescimento, seja o solo literal da floresta alimentando uma nova vida ou as feridas e cicatrizes da vida humana que trazem força e mudança.”



Anna Wahner- Ott ,Arquitetura #1, fios, tecido, cera, arame e tinta acrílica. 16cm de profundidade x 8cm de largura, 2021



Anna Wagner- Ott, "Spaces Between #1", 2022, tinta acrílica sobre Tyvek. 4 pés x 30



Clarissa Callesen, Murça, Tecidos reciclados,
2018
36" x 18" x 10", 2017

Clarissa Callesen, cider belt, 66" x 26" X 6"
Têxteis reciclados, cadeia, fio, corda, fio



Fig Clarissa Callesen, Contest shelter, 62cm x 18cm X 10cm, têxteis reciclados, lona encontrada, corda, madeira, fio, 2018



Fig Clarissa Callesen, fertile shadows, 24cm x 16cm X 7cm , têxteis reciclados, objetos encontrados, ossos, esgrima, braço de boneca, arame, 2018



Fig Clarissa Callesen, singing joy growl, 63" x 28" X 7", resíduos têxteis, 2018

2.6. Pesquisa conceptual

2.6.1. Ser presente

Compreender a presença passa única e exclusivamente por estar presente. Para permanecermos presentes no nosso dia a dia é necessário estarmos profundamente enraizados dentro de nós mesmos e habitarmos plenamente o nosso corpo. Habitar, neste sentido, passa por ter o máximo de atenção voltada para o campo de energia do interior do corpo, não cedendo à compulsão da mente.

Satori é um termo japonês que significa compreensão, presença total e simultaneamente ausência da mente. O intervalo entre o estado de ausência da mente e o regresso de pensamento é demasiado curto, ou seja, o *satori* pode durar poucos segundos, mas é real, é o que proporciona a experiência pura de uma verdadeira beleza. A mente não pode criar nem reconhecer beleza (carater sagrado) e devido à curta duração desse intervalo e a uma falta de vivacidade e vigilância interna, não é possível ver a diferença fundamental entre percepção, reconhecimento dessa beleza sem pensamento e a classificação e interpretação dessa beleza como pensamento. Assim, quando o pensamento surge, permanece apenas uma recordação da experiência. Quanto maior for o intervalo de tempo entre a percepção e o pensamento, mais profundidade existirá no individuo enquanto ser humano. Tudo o que existe

possui uma essência divina, possui o ser, um determinado grau de consciência- todos são uma expressão de consciência em vários graus, todos são uma manifestação de consciência enquanto forma. Quando a consciência se liberta das suas identificações com todas as formas físicas e mentais torna-se presença.

2.6.2. Corpo enquanto veículo para a transformação

Ao longo dos séculos, tanto na cultura oriental como ocidental, milhares e milhares de pessoas tentaram encontrar uma entidade divina - um Deus, a salvação ou a iluminação, através da rejeição do corpo. Esta rejeição adotou a forma de uma recusa/ negação dos prazeres sexuais e da sexualidade em particular, assim como jejuns e outras práticas ascéticas. Muitas vezes o corpo era intencionalmente enfraquecido porque as pessoas acreditavam ser necessário punir o pecado, ou seja, toda esta recusa funcionava como um castigo, por exemplo, mortificação da carne é o nome dado no Cristianismo. Outras pessoas tentaram escapar do corpo entrando em estados de transe ou procurando experiências extra -sensoriais, mas na verdade a transformação acontece através do corpo e não ao seu redor.

Aquilo que se percebe como uma densa estrutura física chamada corpo, o qual está exposto à doença, envelhecimento e morte, não é, em última análise, real. O corpo é uma percepção completamente errônea da sua realidade essencial, realidade esta que está muito para além do nascimento e da morte. Esta percepção errônea deve-se às limitações da mente, pois quando perdido o contacto com o ser, cria o corpo como evidencia da sua crença ilusória na separação, justificando assim o seu estado de medo. O corpo visível e tangível é apenas um véu ténue e ilusório, e por baixo dele permanece o corpo interior invisível, a porta para o ser e para toda a vida não manifesta- sem tempo psicológico, sem nascimento nem morte, eternamente presente. É através do corpo interior que os seres humanos se tornam uno.

2.6.3. A importância da profundidade das raízes interiores

Sentir o corpo interior é a única forma de conseguir criar uma ligação com ele, quando maior for a consciência do corpo interior, maior será a frequência vibratória. É necessário trabalhar diariamente o foco, independentemente da ação a realizar, sendo que a concentração deve estar dirigida não só para a ação em específico, mas também para o corpo interior, mesmo que o mundo exterior pareça roubá-la frequentemente. É muito fácil e regular iniciar múltiplas projeções mentais, navegando para fora do Agora, mas quando a concentração está no corpo interior existe um deslocamento consciente da mente, e simultaneamente existe presença. A atenção é a chave que abre a porta para a transformação, e a atenção plena também significa aceitação. Esta aceitação passa substancialmente por perdoar, mas muitas vezes torna-se essencial concentrar a atenção sem sentir a emoção, visto que é muito simples para a mente agarrar-se a algum padrão de dor, quer seja a censura, a autocomiseração ou o ressentimento. Quando isto acontece, é um sinal óbvio de que não existe perdão total relativamente a uma situação, a um determinado momento ou pessoa.

2.6.4. Perdoar enquanto desistência

Perdoar é desistir da razão de queixa, permitindo assim esquecer a dor, e isto só acontece quando existe uma percepção de que a razão de queixa não serve para nada mais, nada menos, do que fortalecer uma falsa sensação do eu, uma falsa identidade.

Perdoar significa não oferecer qualquer tipo de resistência à vida- permitir que a vida viva através de si. A incapacidade de perdão faz parte da própria natureza da mente, o falso eu, que fabricado pela mesma, não pode viver sem luta nem conflito. A mente não consegue perdoar e por isso, as sensações aproximam-nos mais das verdades sobre nós mesmos do que qualquer pensamento.

2.6.5. Corpo de dor

A dor que se cria agora é sempre uma forma de não aceitação, de resistência àquilo que é. Sendo assim, a intensidade da dor depende sempre do grau de resistência no momento. A mente procura sempre recusar o momento presente, visto que não consegue permanecer muito tempo no poder sem o tempo, este acaba sempre por parecer uma ameaça, mas quanto mais se honra e aceita o Agora, mais livre se está da dor, do sofrimento e da relação exclusiva.

A acumulação de dor na mente humana, coletiva e individual, contém igualmente uma enorme quantidade de dor residual que vem do passado. O momento presente torna-se muitas vezes inaceitável, desagradável, mas é apenas aquilo que é. O processo de classificação da mente funciona como um permanente ditador de sentenças, criando dor, mas ao observar os seus mecanismos é possível contrariar e abandonar os seus padrões de resistência, permitindo que o momento presente seja, flua. Inicialmente é preciso aceitar e só depois atuar, pois a aceitação do momento presente permite um trabalho com o mesmo e não contra ele. Quando este processo não se realiza, é criado um resíduo de dor que se vai experimentando ao longo da vida. Esta dor é um campo de energia negativa que ocupa o corpo e a mente- corpo de dor emocional. Assim que o corpo de dor toma conta, a pessoa transforma-se numa vítima ou num agressor, este assume-se como uma sombra negra projetada pelo ego. Toda a dor é uma ilusão, e de facto é atingida uma dimensão mais elevada de consciência no momento em que se observa o corpo de dor, em que se sente o campo de energia dentro do corpo e se lhe presta atenção- quando se torna o observador do corpo de dor, ele para de conseguir identificar-se. É a inconsciência que o cria, a consciência transmuta-o em si própria. Assim sendo, o corpo de dor consiste em energia de vida aprisionada que se separou do seu campo de energia total e se tornou temporariamente autónoma através do processo artificial de identificação da mente.

2.6.6. A identificação com a mente e o tempo psicológico

Estar identificado com a mente significa estar preso no tempo, o que origina uma compulsão para viver quase exclusivamente através da memória e antecipação. O Agora é o único ponto que permite elevar para além das limitações da mente, é o único ponto de acesso ao reino intemporal e sem forma do ser.

O tempo psicológico, ao contrário do tempo cronológico, consiste na identificação com o passado e na projeção compulsiva contínua do futuro. É como que uma doença mental que se manifesta coletivamente na forma de ideologias como o nacionalismo, ou na forma de sistemas rígidos de crenças religiosas, que operam sobre a ação implícita de que o bem maior reside no futuro, projetado pela mente, quando a verdadeira solução (felicidade, igualdade, libertação) for alcançada, e por isso, os meios têm justificado os fins (escravidão, tortura, assassínio). Este é um padrão evidente da mente, sempre a tentar chegar a um outro lugar que não aquele onde se encontra, procurando constantemente a satisfação pessoal ao virar da esquina ou confinada a práticas de curta duração, como o sexo, a comida, a bebida, as drogas - entusiasmos, excitações. Consequentemente, o infinito potencial criativo do momento

presente é encoberto pelo tempo psicológico. O futuro é uma parte intrínseca do estado de consciência atual e se a mente transportar um fardo do passado, que se perpetua através da falta de presença, irão ocorrer mais experiências semelhantes. A dependência da consciência em relação ao tempo está profundamente enraizada na psique humana mas atualmente estamos perante uma grande transformação: a consciência está a despertar do sonho da matéria, das formas e da separação, ou seja, do fim do tempo. Gradualmente estão a ser rompidos padrões da mente que provocaram e provocam um sofrimento inimaginável e em grande escala. “Como?” é sempre mais importante do que “O Quê?”, ou seja, é necessário prestar mais atenção ao processo do que ao resultado final.

2.6.7. O contexto sagrado de um mundo tribal

“O propósito de vida é central à existência, e os relacionamentos são avenidas para a sua expressão. A intimidade não é formulada para a conquista da felicidade pessoal, mas sim para o cumprimento do propósito da pessoa, para o enriquecimento da aldeia e para a expressão do espírito. É um meio de oferecermos os dons que carregamos.” (Julian e Francis Weller, *O Espírito da Intimidade*)

Dagara é um povo que se encontra dividido pelos países do Gana, Costa do Marfim e Togo, separação que ocorreu como resultado da natureza arbitrária dos poderes coloniais, uma vez que as comunidades tribais deixaram de ser aceites enquanto nações. Este povo, assim como outras comunidades, presta uma enorme devoção à Terra, que se torna uma dádiva, assim como tudo o que recebem e absorvem desse lugar. A Terra sempre foi do povo, no entanto, as pessoas nunca a consideraram sua, viam-na como espírito, como algo emprestado. Esta funciona como uma inspiração para a vida e para o quotidiano, e assim, o relacionamento do homem com a natureza é traduzido na construção da comunidade e de todas as relações entre os seus habitantes. Com uma economia agrária, ou de subsistência, a exportação é ainda um conceito estranho, pois tudo é produzido apenas e só se necessário para a sobrevivência do povo. A principal forma de negociação é a de trocas de bens e alimentos, são também utilizadas conchas cauri, enquanto forma de pagamento, que valem o mesmo que o ouro. Nesta forma de liderança quase medieval, o poder, se usado incorretamente, é visto como um grande perigo. Portanto, todos os habitantes têm muito cuidado com o uso de qualquer tipo de poder sobre o próximo.

Nas aldeias Dagara, assim como em muitos outros lugares africanos, as construções servem principalmente para dormir, para realizar rituais e armazenar alimentos. A vida da aldeia dá-se do lado de fora, não existem locais especiais para realizar todas as tarefas, mas tudo acontece ao ar livre. As pessoas despem-se e vestem-se ao ar livre, os banhos e as necessidades são ao ar livre. As pessoas são forçadas a diminuir o seu ritmo, a vivenciar o momento presente, a cultivar, integrar e comungar com a Terra, o sentido da pressa não parece compreensível.

Relativamente às questões de justiça, a política é substituída pelos anciãos, um grupo que toma as decisões do povo, gerencia os rituais e todos os assuntos da aldeia. Os anciãos comprometem trabalhar e disponibilizar-se perante a comunidade a qualquer hora do dia, e são selecionados de acordo com a compreensão Dagara das forças elementares que formam o Universo. Existem cinco elementos diferentes e cada elemento é representado por uma mulher e um homem ancião: Terra, Água, Mineral, Fogo e Natureza. O elemento Terra é responsável por todo o sentido de identidade e estabilidade, pela habilidade de apoiar e nutrir uns aos outros, é o elemento que permite manter os pés assentes no chão. A água é o elemento da paz, da

concentração, sabedoria e reconciliação, o elemento que permite fluir. O Mineral ajuda a lembrar o propósito coletivo e individual, fornece meios para uma melhor comunicação e compreensão, enquanto o fogo é o elemento que se relaciona com o sonho, e que mantém a conexão com o ser e com os ancestrais. Por fim, a Natureza ajuda a estimular o verdadeiro ser de cada um, à passagem de importantes mudanças e situações que ameaçam a vida.

A família em África é sempre ampla. Os primos também são irmãos e os sobrinhos filhos, os tios também são pais e as tias mães. As crianças são sempre estimuladas a integrar elementos fora da família. Assim, é lhes permitido decidir o que querem e como se sentem melhor, sendo que podem escolher com quem dormem ou passam o dia, dependendo da forma como se sentem. Esta prática permite que um grande número na aldeia conheça o espírito da criança. (Sobonfu Somé, o Espírito de Intimidade)

2.6.8. Intimidade

“Existe uma dimensão espiritual em todos os relacionamentos, independentemente da sua origem. Duas pessoas unem-se porque o espírito as quer juntas. Assim, é importante ver o relacionamento como algo movido pelo espírito, e não pelo indivíduo” (Sobonfu Somé, o Espírito de Intimidade). No mundo tribal, o espírito refere-se à força vital que há em tudo. Cada um de nós é visto como um espírito que tomou forma humana, para desempenhar um determinado propósito. É muito fácil navegar na vida quotidiana e esquecer de trabalhar a própria conexão com o espírito. Quando falamos de conexão com os espíritos ancestrais, referimo-nos a ancestrais não diretos, ou seja, não precisam de ser pessoas ou espíritos que conheçamos, mas sim qualquer ser que tenha perdido o seu corpo físico. Se dois espíritos conseguirem, de facto, comungar, sem a permanente interferência da mente, as pessoas formam uma ligação muito poderosa, forte e sincera, mas se o espírito não for levado em conta, e o ego tomar conta dos problemas do relacionamento, posteriormente os maiores contratempos aparecerão. Pessoas envolvidas num relacionamento puramente sexual, carregam dentro de si um buraco energético, de traumas, mágoas e anseios provocados na infância, que as isolam totalmente do seu verdadeiro ser. Quando duas pessoas se desconectam não só a nível espiritual, mas também a nível pessoal, o relacionamento não tem qualquer força que lhe dê fundamento ou solidez. (Sobonfu Somé, o Espírito de Intimidade)

2.6.9. A comunidade

“A comunidade é o espírito, a luz-guia da tribo, é onde as pessoas se reúnem para realizar um objetivo específico, para ajudar os outros a realizarem o seu propósito e para cuidar umas das outras” (Sobonfu Somé, o Espírito de Intimidade). A principal função da comunidade é garantir que todos os membros são ouvidos e contribuem com os seus dons. Assim, quando as pessoas os compartilham, recebem também as dádivas dos outros membros. Quando a comunidade não existe, não existe espaço para a partilha, para ouvir e para ser ouvido, e essa carência enfraquece a psique, aumentando cada vez mais a vulnerabilidade em relação a questões como o consumismo. Se os dons não forem descarregados e vivenciados, cria-se um bloqueio interior que afeta ao nível espiritual, mental e físico. Na aldeia, o “nosso relacionamento” não se limita a uma relação entre duas pessoas, mas na ausência de

comunidade, duas pessoas são forçadas a assumir que “este relacionamento é nosso”, quando deveria pertencer à comunidade. Quando o relacionamento se torna a comunidade da pessoa, e não consegue preencher esse papel, tudo o que fica é uma frustração imensa, uma necessidade de cobrança e desvalorização contínua, pois não existe nenhum tipo de energia externa para sustentar e fortalecer essa relação, nem ajuda para resolver as coisas quando estão mal, e isso torna-se impossível. Trazer o espírito de outras pessoas para a vida do relacionamento é muito bom, dá-lhe muitos outros olhos que ajudam a superar as diversas limitações, impedindo que todas as expectativas de intimidade estejam apenas no casamento. Um parceiro pode ser um amigo e até fazer parte da família, mas receber e absorver apenas deste torna-se totalmente impossível.

Quando uma criança nasce, o filho não é só dos pais, mas é também filho da restante comunidade, e a dar à criança um sentido mais amplo da mesma, ajuda-a a não depender apenas de um adulto, ou seja, não torna os pais os únicos responsáveis por aquilo em que a criança se torna. “É preciso toda uma aldeia para manter os pais são” Se um casal está com problemas, é provável que as pessoas à sua volta sejam afetadas e conseqüentemente não recebam aquilo que precisam. É necessário nutrir muitos pequenos relacionamentos, para que a comunidade consiga tirar proveito. Toda a vida é influenciada pela presença, dentro de nós, seres humanos, das energias feminina e masculina e é importante que essas energias coexistam harmoniosamente dentro de nós. Existem coisas que os homens podem fazer para nutrir o seu lado feminino, e coisas que as mulheres podem fazer para nutrir o seu lado masculino, nomeadamente rituais, nos quais está sempre presente o compromisso no trabalho do equilíbrio das suas energias sexuais. “O modelo da aldeia existe não para estimular o sexismo, nem para tornar homens e mulheres iguais, mas para criar um ambiente no qual os sexos apreciem e respeitem o outro.”

2.6.9. A importância do ritual

“Um ritual é uma cerimónia em que chamamos o espírito para servir de guia, para supervisionar as nossas atividades. Os elementos do ritual permitem-nos estabelecer conexão com o próprio ser, com a comunidade e com as forças naturais à nossa volta.” (Sobonfu Somé, o Espírito de Intimidade). Para manter qualquer relacionamento, a presença de rituais torna-se fundamental, pois possibilitam uma maior clareza em torno da relação, uma melhoria da comunicação e conseqüentemente mais oportunidades para manter a paz. Existem rituais individuais, comunais, de manutenção, radicais, e todos devem ter uma intenção, um propósito bem definido. Os rituais radicais servem para desassociar a pessoa de um estado de profunda alienação ou agitação, reunificando-a ao seu espírito, enquanto os rituais de manutenção servem manter os resultados do ritual radical. A presença da comunidade no ritual é extremamente necessária. Quando realizado, a pessoa torna-se tão vulnerável que precisa de todo um espaço sagrado contido e de união, mantido por outras pessoas que assegurem a sua segurança. Para entrar no mundo do ritual é importante reconhecer toda uma linhagem de ancestrais, de um mundo de espíritos ao nosso redor.

No ocidente, as pessoas tendem a padronizar tudo, mas o ritual varia e tem que ser específico para a/as pessoa/s envolvida/s, que têm que esclarecer as suas

necessidades e objetivos. A tentativa de padronizar acaba por afastar os seus espíritos, trazer incerteza e insinceridade. Em qualquer ritual começa-se por preparar o espaço, depois segue-se a invocação. É necessário reunir um grupo de pessoas dispostas a ajudar, que zelem por um bem maior, incluindo crianças, sendo que apenas as pessoas envolvidas podem determinar quais os objetos/elementos a serem utilizados. “Todo o conceito de intimidade é fundamentalmente derivado do ritual. Fora do ritual, nada poder ser verdadeiramente íntimo. É por isso que, na aldeia, toda a emoção é ritualisticamente compreendida.” (Sobonfu Somé, o Espírito de Intimidade).

3. Estudo de Mercado

Projeto itinerante que se vai adaptando enquanto uma grande aldeia, lares escolas

3.1. Público-alvo

Sankofa destina-se a um público compreendido entre os 20 e os 60 anos, cujos interesses estejam relacionados com o mundo do Têxtil numa vertente mais experimental e intuitiva, da performance e da espiritualidade.

Este público interessa-se por uma interdisciplinaridade na arte. É necessário que o têxtil esteja nas suas preferências, mas também que exista uma vontade de o experienciar com outros campos. A estimativa de idades do espectador e experienciador deste projeto é apenas isso, uma estimativa, pois idealmente quanto maior fosse a diferença de idades atingida melhor seria. Abranger o maior número de idades permitiria que certas pessoas aprofundassem o seu conhecimento e interesse pelos temas tratados, mas também que as restantes tivessem um primeiro contacto com uma experiência deste tipo e com as respetivas temáticas. Neste último caso é certo e válido, que muitas pessoas recusariam entrar na instalação, no entanto, Sankofa serve para isso mesmo, convidar, e não obrigar, à maior diversidade de pessoas possível, que se disponibilizem e que se permitam a tal experiência.

3.2. Moodboard



Figura 2 – Moodboard de conceito/inspiração

Fonte: Própria

3.2.1 Texto explicativo do moodboard

Este moodboard pretende retratar o primeiro contacto com um mundo exterior a nós mesmos (seres humanos), através de uma perspetiva sensorial.

No primeiro plano, a pessoa encontra-se no que parece ser um casulo, quase como se renascesse através de si mesma, através do seu corpo. Esta pessoa simboliza o ser humano com uma atitude curiosa, mas ainda reticente em relação ao meio que o envolve. Existe uma vontade, por parte do ser, de reger a vida plenamente com base na sua intuição e naquilo que sente, no entanto, nem sempre é possível por condições muitas vezes exteriores a si mesmo. O casulo simboliza estas condições: medos, inseguranças, padrões comportamentais que lhe são impostos socialmente e que por ele são absorvidos desde o momento em que nasce. Por muito fino e transparente que seja o casulo enquanto revestimento, ele existe e a sua presença impede uma vida segura e cheia de abundância. A imagem sugere movimentos de experimentação cautelosos e lentos, em que o corpo se contrai e se dilata pois já teve acesso, mesmo que por um curto período de tempo, a uma vida regida pelas sensações, mas tem receio de lhe aceder plenamente.

O segundo plano é composto por um fundo com cruzamentos de linhas que remetem não só para a parte têxtil presente neste projeto, ou seja, a utilização do fio enquanto condutor de reconexão, mas também simbolizam a infinidade de ligações não visíveis nem palpáveis ao nosso redor. Na parte inferior desta composição é utilizado e manipulado um fragmento de uma imagem de uma instalação têxtil artística realizada com cabelo. A manipulação desta imagem sugere parecenças estéticas semelhantes às de um cérebro. Deste cérebro sai uma camada menos nítida que ascende até à pessoa, que a contem e que permanece à sua volta simbolizando o excesso de pensamentos, muito presente também ao nosso redor e que nos impossibilita de aceder à verdade genuína do ser. Esta camada foi realizada através da sobreposição de um fragmento de padrão que se formou numa planta. O resultado desta sobreposição é uma mancha que paira e que em comparação com os restantes elementos da composição sugere algo mais ligeiro e menos intenso, mas que na realidade existe e cria uma mudança total no ambiente.

4. Desenvolvimento

4.1 Processo criativo- Sketch experimental

Por fotos sketch

4.2. Matérias-Primas

Estas foram as matérias-primas utilizadas para a criação desta instalação. O ferro foi conseguido através de um financiamento de 360 da Câmara Municipal de Castelo Branco. Para além do arame e do enchimento, todos os outros materiais foram doados por imensas pessoas, com exceção da tarlatana que foi comprada, mas a um preço *deadstock*.



Cabos elétricos



Sarapilheira



Restos de tecido

Tarlatana



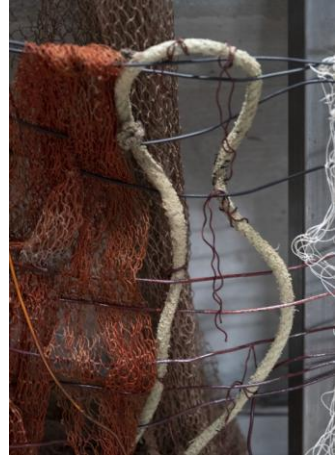
Redes de pesca



Enchimento e meias de vidro



Restos de Pano Cru de Fábrica



Cordas de pesca



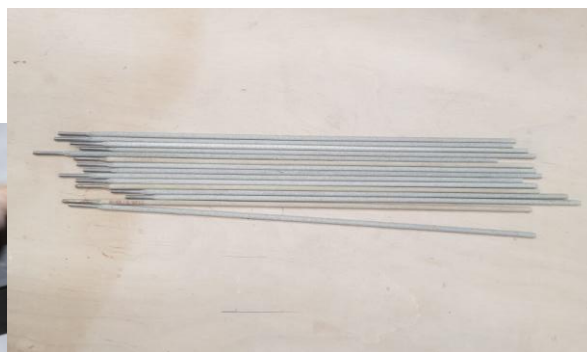
Manga plástica



Arame



Aço de ferro



Eletrodos

4.2.1. Experiências com as matérias-primas

Estas foram duas experiências realizadas para estudar efeitos de sobreposição e remendo através de tecituras. De acordo com a intenção, ajudaram a perceber qual a direção e o sítio de corte na malha, como se comporta a sarapilheira com intervenção de cabos elétricos e que efeito se consegue ao sobrepor um material com aberturas (malha) a outro mais compacto (sarapilheira).

Infelizmente, devido ao material não ter sido doado em excesso e à falta de tempo, não foi possível realizar mais experiências físicas, o que não prejudicou em nada a realização do trabalho porque se tornou um processo bastante sensorial e intuitivo.



Experiência 1, 2 e respetivos pormenores. Realizadas com sarapilheira, cabos elétricos e malha esburacada.

4.3. Criação das estruturas em aço

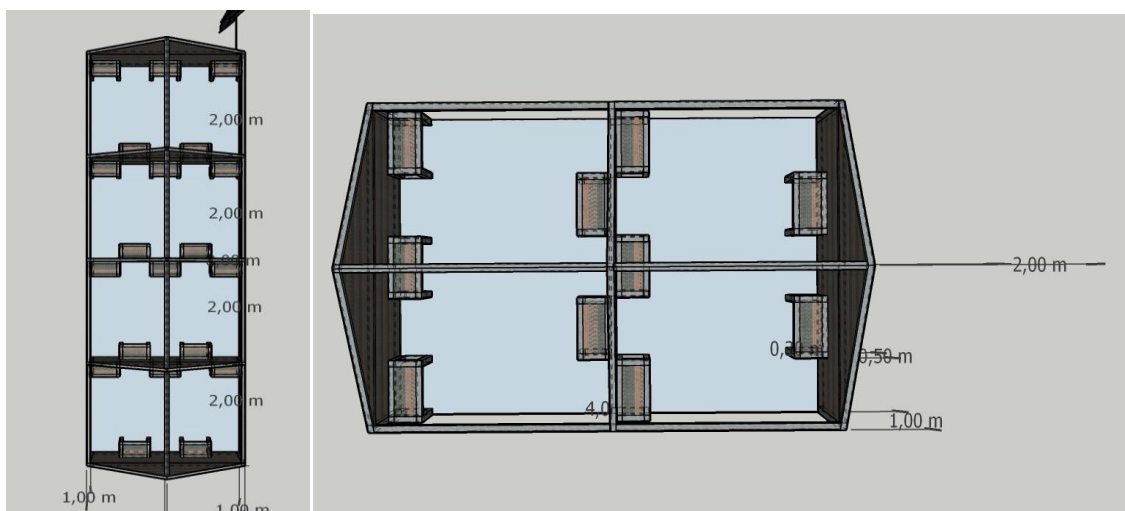
4.3.1 Desenhos técnicos

Esta instalação é composta por estruturas individuais, contruídas separadamente, que se unem através de tubos transversais a cada uma, longitudinalmente. As partes listadas são zonas de intervenção têxtil.

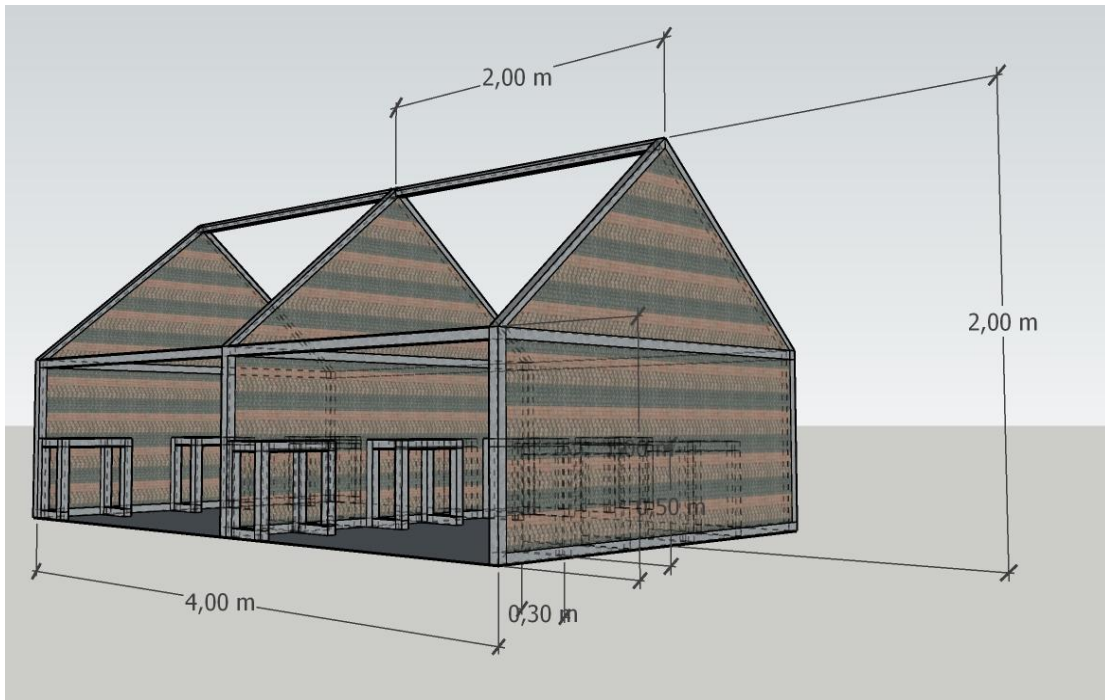
Inicialmente, esta instalação foi pensada para abranger um maior número de pessoas. Para isto acontecer seria necessário ter mais estruturas individuais, assim como tubos longitudinais. Devido ao custo do material, e apesar de se ter obtido financiamento da Câmara Municipal de Castelo Branco, optou-se por diminuir o tamanho da instalação.

A primeira proposta mostra como seria realizada a estrutura de aço de acordo com a ideia inicial. A segunda, terceira e quarta imagens são uma segunda proposta em que a estrutura já foi reduzida. A quinta imagem são duas propostas, mantendo a redução feita no estudo anterior, mas com diferentes opções de acento.

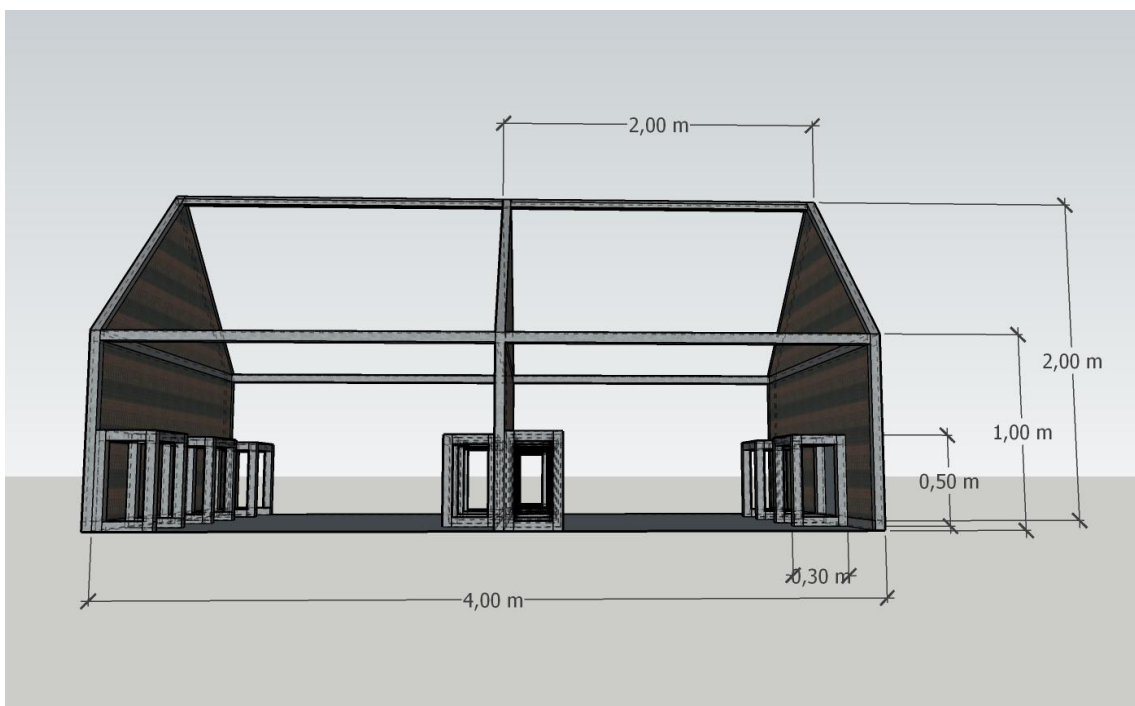
4.3.1.1 Propostas



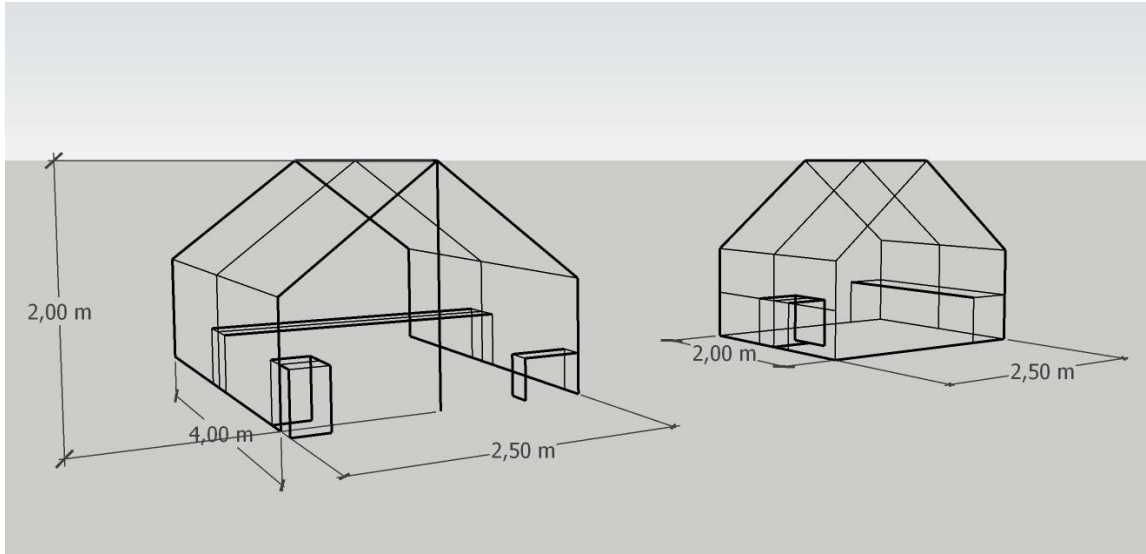
Proposta 1. Vista de cima. Proposta 2. Vista de cima.



Proposta 2. Vista $\frac{3}{4}$.

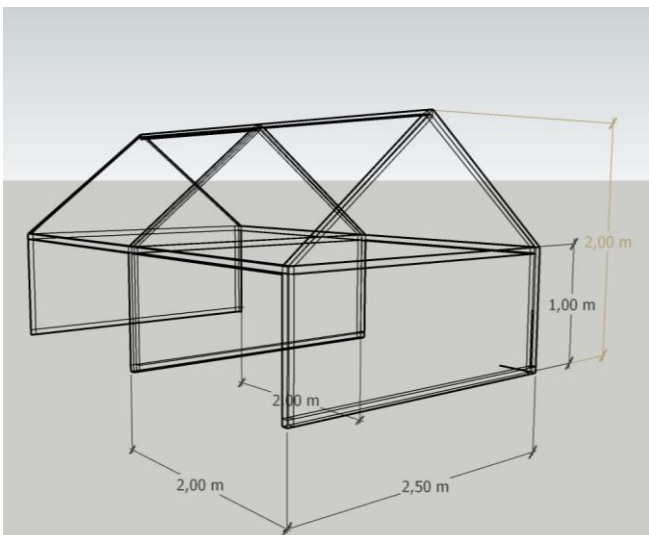
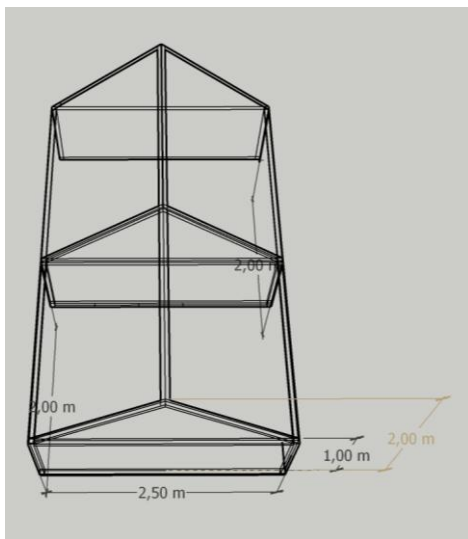


Proposta 2. Vista lateral.



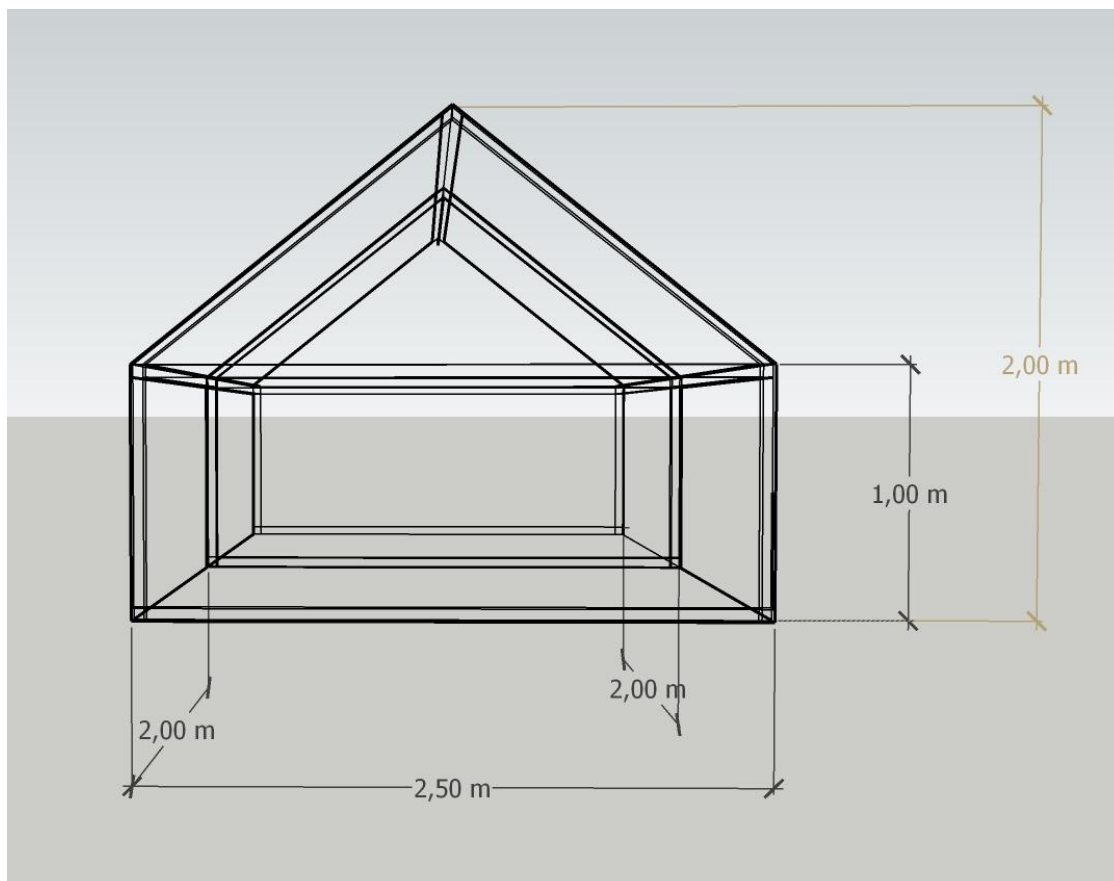
Proposta 3 e 4. Vistas 3/4.

4.3.1.2 Proposta Final



Proposta final. Vista de cima.

Proposta final. Vista ¾.



Proposta final. Vista de frente.

4.3.2 Processos de trabalho em aço para realização das estruturas

4.3.2.1 Corte

Para a construção das estruturas em ferro foi necessário começar pelo processo de corte. Para cada estrutura foi necessário cortar 2 tubos de 2,5m, 2 tubos de 1m e 2 tubos de 1,60m do material que tinha sido financiado. Para fazer as marcações destes cortes usou-se uma caneta de tinta permanente e uma fita métrica.

Na máquina de corte o primeiro passo foi colocar o tubo de forma que a lamina de corte coincida com o sítio da marcação. O tubo tem que ser apertado com a trave de segurança e fixação. Posteriormente é necessário carregar no botão de segurança

para a máquina poder trabalhar e no botão que inicia o corte. Este último botão tem que ser pressionado enquanto se realiza o corte.



Fita métrica.

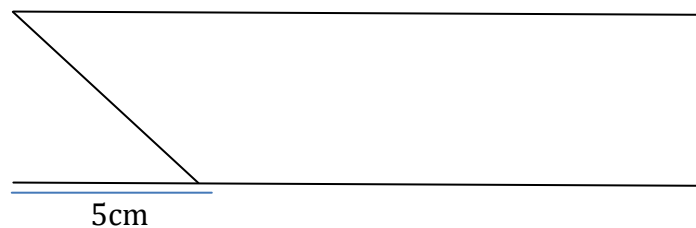
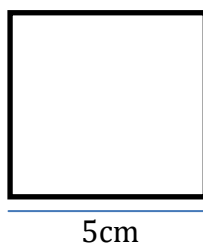


Máquina de corte. Posicionamento.



Máquina de corte. Corte.

Após obter os 6 tubos por estrutura com as diferentes medidas, foi preciso cortar as extremidades de cada um a 45° , de forma que estas encaixassem quando soldadas. Para realizar o corte a 45° , o transferidor foi ajustado com esta medida de maneira que se traçasse uma linha diagonal com o valor do lado do tubo.



4.3.2.2 Soldadura

Para o processo de soldadura foi necessário confirmar se os cortes dos cantos dos tubos de aço coincidiam. De seguida, com a utilização de imans magnéticos (Fig) para garantir que os tubos não se moviam, foram utilizados elétrodos (Fig) e uma máquina de soldar (Fig) para fixar as extremidades. Os elétrodos foram colocados por cima dos tubos de aço. Ao soldar foi criada uma camada de carvão, então pós cada soldadura foi passado o martelo com escova de aço para limpar o carvão que ficou (Fig)



Fig Ajustame dos cantos dos tubos de aço.

Fig - Junção das extremidades com íman magneticos.

Fig Imans magneticos

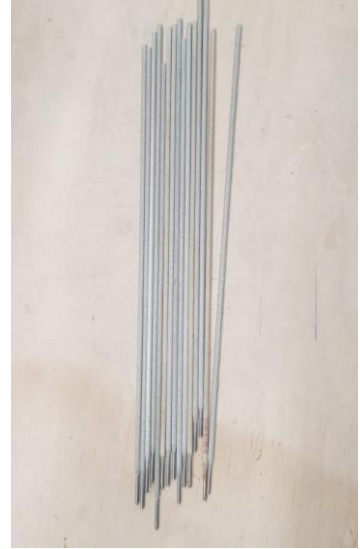


Fig Máquina de soldar

Fig Eletrodos

Fig Grampos



Fig e - Processo de soldadura
aço

Fig Martelo com escova de

4.4. Processos têxteis para manipulação das estruturas em aço

Para a manipulação da primeira e terceira estruturas foi necessário criar paredes de sarapilheira. Inicialmente os sacos de sarapilheira foram preparados para serem cosidos. Foram cortados em retângulos de forma a criar o mínimo de excedentes possível e unidos na máquina de costura. Após todas as costuras serem realizadas (fig), a sarapilheira passou também pela máquina de chuleio (fig) de forma a torna-las mais fortes e duradouras.



Fig e - Costuras na máquina de coser.



Fig - Costuras na máquina de chuleio.



Fig - Parede de sarapilheira

Para fixar as paredes de sarapilheiras nas estruturas foi necessário coser à mão com fio de juta, dando alguns pontos em sítios estratégicos, de forma a não ficarem exageradamente visíveis, Foi criado um reforço, também em sarapilheira, para os cantos laterais e superiores das estruturas (Fig). Posteriormente foram realizados cortes circulares nas paredes de sarapilheira para serem desfiados nas extremidades. (Fig)



Fig -Reforço para contos. Realizado com sarapilheira

com sarapilheira e fio de juta na Primeira e terceira estruturas



Fig - Realização de cortes circulares na parede de

na primeira e terceira estruturas.

Para dar início à criação de teciduras, foram usados cabos elétricos pintados como teias. Estes cabos foram também utilizados para a trama das teciduras assim como os restos de pano cru de fábricas, as redes e cordas de pesca (Fig e)



Fig - Desfiar cortes.



Fig - Pintar cabos elétricos com spray para graffiti

Fig - Criação de teias com cabos elétricos.



Fig - Tecituras realizadas com restos de pano cru de fábrica, cordas e redes de pesca. Padrão utilizado: Taftá.

Fig - Pormenor de tecitura realizada com restos de pano cru de fábrica, cabos elétricos e redes de pesca. Padrão utilizado: Taftá.

Meias de vidro com enchimento (Fig) e tiras de tarlatana, arranjada num armazém deadstock (Fig), foram os elementos para aplicar na parede esburacada de sarapilheira da terceira estrutura. Estes elementos foram cosidos, também à mão na parede.



Fig - Meias de vidro com enchimento.

Fig - Elementos de tarlatana

Drapeada.

Para a segunda estrutura, a única que não possui elementos em sarapilheira, foram realizados enrolamentos em arame, com tiras de tecido cortadas de peças de roupa doadas, que já não eram utilizadas. Estes enrolamentos tiveram uma primeira camada de tiras de tecido para criar diferentes espessuras e formatos na base de arame (Fig), posteriormente em alguns enrolamentos foi também aplicada uma camada de tiras de restos de pano cru de fábrica. (Fig).



Fig - Enrolamentos com restos de tecidos doados, em arame



Fig - Segunda camada de enrolamentos com restos de pano cru de fábrica

A criação do teto da instalação foi realizada através de uma tecitura em grande escala com manga plástica. O primeiro passo foi dividir a manga plástica em tiras de diferentes espessuras para dar início à criação da teia. Após distribuir paralelamente as faixas da teia, foi necessária a utilização tanto das mãos como dos pés para ir tecendo com as restantes faixas. (Fig e). Depois de terminada a tecelagem gigante, alguns dos cruzamentos entre teia e trama foram agrafados para ter tornar um “tecido” possível de transportar. Ao colocar o teto na instalação, a manga plástica foi, também agrafada, depois de aberta numas zonas e fechada nas outras (Fig). O último passo foi aplicar várias faixas nas laterais da instalação, para formar outra textura diferente de parede. Estas faixas foram fixadas aos tubos transversais de aço com nós simples, para poderem ser retirados e reaproveitados com facilidade após apresentação da performance (Fig).



Fig - Construção da teia em manga plástica.

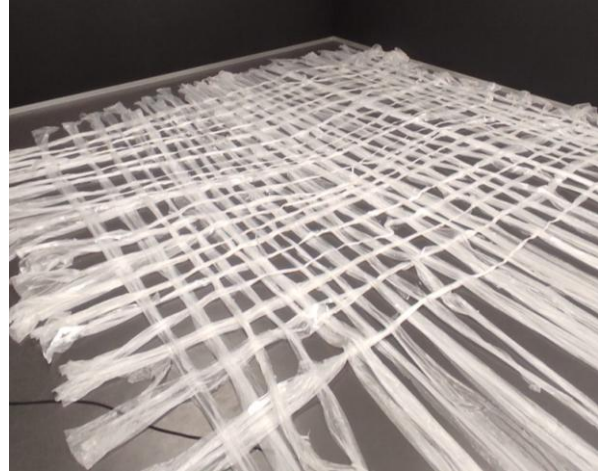


Fig - Tecitura em grande escala realizada em manga
Padrão utilizado: Tafetá.



Fig - Teto tecido em manga plástica com faixas mais abertas e mais fechadas em diferentes zonas.



Fig - Faixas em manga plástica para obter um efeito de parede. Presas com nós.

4.5. Montagem

Na montagem da estrutura foi necessário aparafusar cada barra amovível (laterais e superior) com uma aparafusadora elétrica. (Fig e)



Fig Colocação de parafusos nos pontos de fixação



Fig Aparafusamento com aparafusadora Elétrica



Fig Montagem da estrutura em aço.

4.6. Processos de som

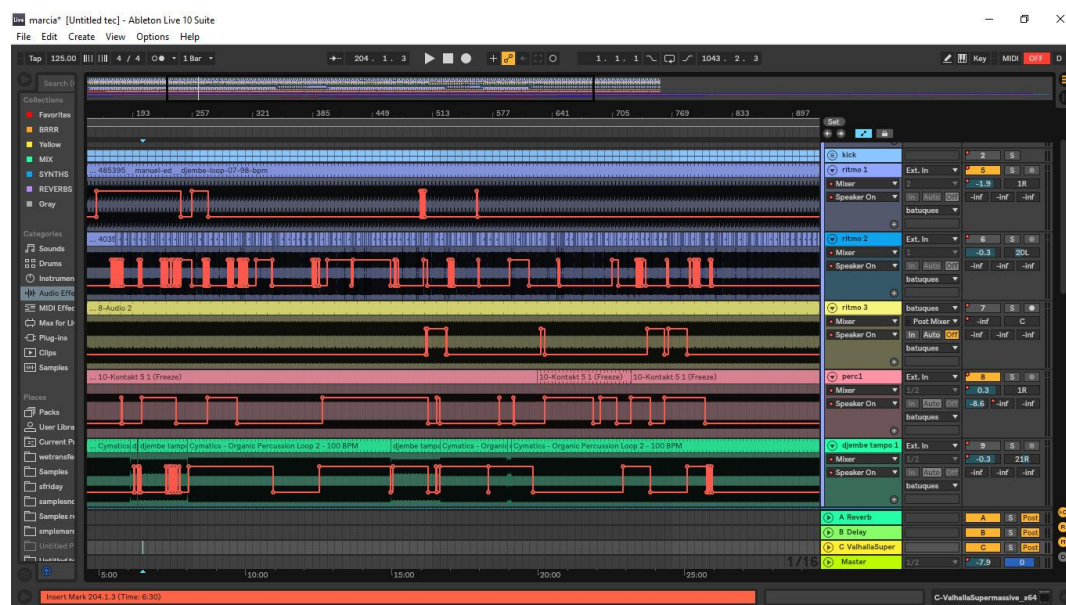
Inicialmente foram trocadas algumas referências musicais e foi entregue uma lista com proposta de instrumentos aos alunos de música eletrônica que aceitaram colaborar neste projeto. A lista continha elementos naturais: água, vento, fogo a arder; e instrumentos: Handpan, Djidiridou, tambor de fenda, arco de boca, pau de chuva, flauta de pan, flauta de bambu, flauta kuluta, chocalho indígena, maraca e tambor xamânico.

Para o processo criativo sonoro, o primeiro paço foi a captação e gravação de instrumentos e de outros sons: Djembe, Didjeridou, kalimba, Berimbau de boca, Flautas variadas, Tubo de Pcv, vozes e garrafas de vidro (Fig). O segundo passo foi a realização da composição do ambiente para usar como backingtrack no VCV Rack 2. O VCV Rack 2 é um software de síntese modular de plataforma cruzada de código aberto e gratuito. Posteriormente, foi necessário cortar e editar as gravações para usar os elementos como samples. De seguida, procedeu-se à construção de vários ritmos, melodias e harmonias organizados em clips na Session view do Ableton Live. O Ableton serve para fazer corte e edição, bem como sound design. O que destaca esta DAW de outras é a session view (Fig), que nos permite tocar ao vivo usando como base cliques de áudio geralmente em loop. Por último, foi realizado um ensaio e a preparação da performance ao vivo.



Fig Gravação de voz.

Fig Ableton Live. Session View.



Ableton Live. Arrangement View.

4.7 Resultado final

4.7.1 Estruturas individuais e pormenores



Fig Primeira estrutura da instalação



Fig Pormenor da primeira estrutura da instalação



Fig Pormenor da primeira estrutura da instalação



Fig Pormenor da primeira estrutura da instalação



Fig Pormenor da primeira estrutura da instalação



Fig Pormenor da primeira estrutura da instalação



Fig Pormenor da primeira estrutura da instalação



Fig Pormenor da primeira estrutura da instalação



Fig Pormenor da primeira estrutura da instalação



Fig Pormenor da primeira estrutura da instalação



Fig Segunda estrutura da instalação



Fig Pormenor da segunda estrutura da instalação

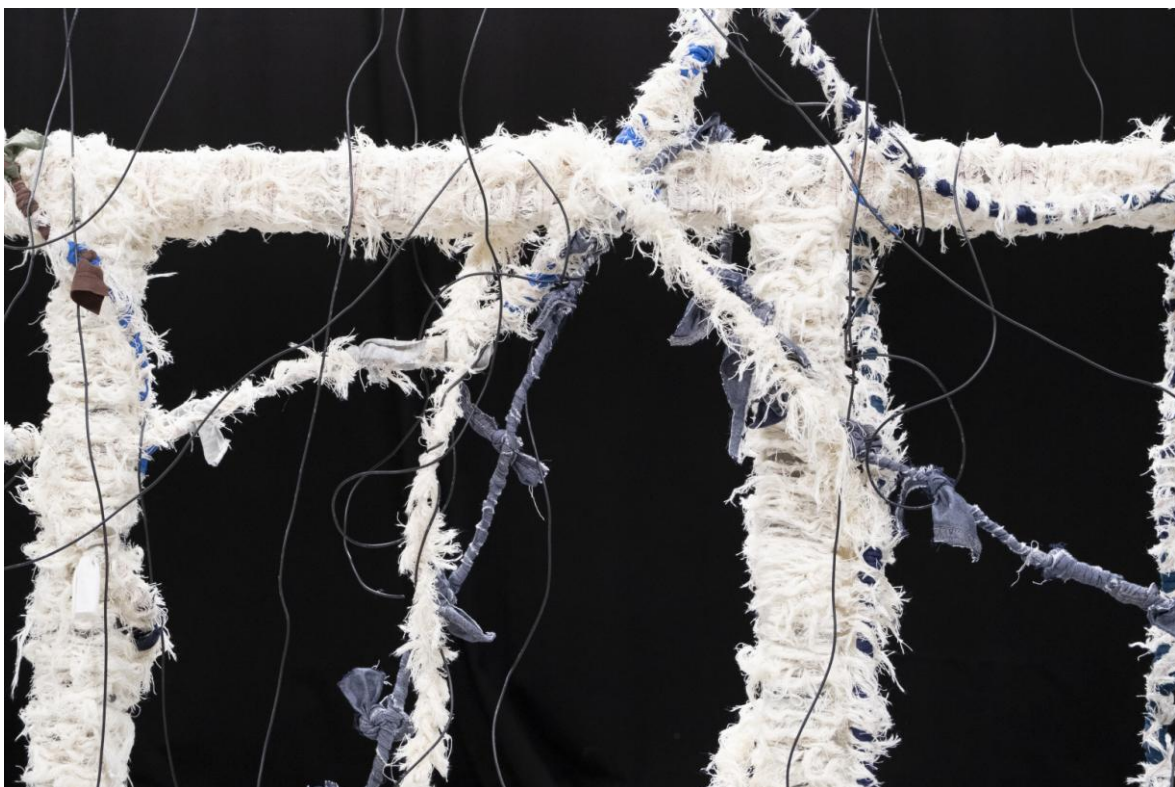


Fig Pormenor da segunda estrutura da instalação



Fig Pormenor da segunda estrutura da instalação



Fig Pormenor da segunda estrutura da instalação



Fig Terceira estrutura da instalação



Fig Pormenor da terceira estrutura da instalação

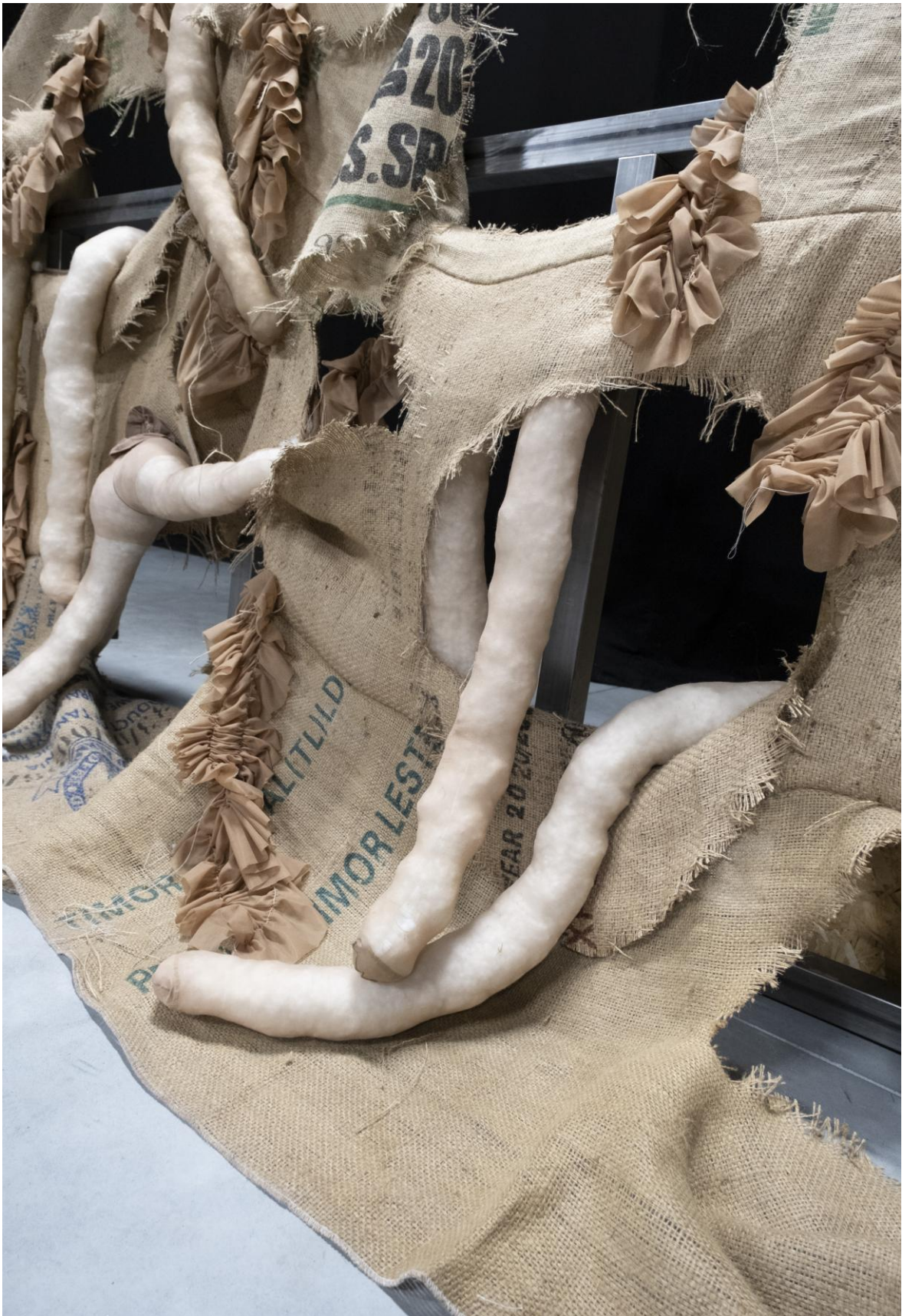


Fig Pormenor da terceira estrutura da instalação



Fig Pormenor da terceira estrutura da instalação

4.7.2 Instalação completa e momento da performance



Fig Pormenor instalação final



Fig Pormenor da Instalação final



Fig Pormenor da Instalação final



Fig Pormenor da Instalação final



Fig Pormenor da instalação final



Fig Pormenor da instalação final



Fig Instalação final



Fig Instalação e momento final da performance



Fig Instalação e momento final da performance



Fig Momento pós performance.

5. Conclusão

Conclusão

A realização deste projeto permitiu-me perceber que o design não se limita apenas à produção de objetos funcionais, mas expande-se também à possibilidade de alteração das relações e do contexto.

As fronteiras entre design, arte, designer, artista, e sociedade, estão cada vez mais diluídas, por isso pretendo conseguir expandir o design às relações, criando todas as condições, através do têxtil, para uma fruição plena e para uma alteração de estares, de consciência e das relações que nos unem enquanto seres. Neste sentido, o meu design teve origem, mais especificamente, na parte têxtil, apropriou-se de metodologias e referências artísticas, e terminou num espectro social.

O grande objetivo do desenvolvimento deste projeto seria construir uma instalação que permitisse criar um momento de reflexão coletivo, um ritual para a comunidade. Para mim, foi muito importante trabalhar em conjunto com os alunos de música eletrónica

porque à medida que ia realizando a instalação tudo se tornava um *loop* constante e um ritual para mim mesma. O que resultou foi um processo de encadeamento: os meus parceiros colocavam a música do início, o próprio processo de construção sonora era desenvolvido em *loop*, enquanto eu trabalhava em simultâneo no processo têxtil, na maioria das vezes, a partir também da repetição de gestos. Isto permitiu-me entrar num estado de trase que me fez esquecer todas as noções de tempo cronológico. Ouvir repetidamente determinados elementos sonoros enquanto tinha que repetir, por exemplo, nos enrolamentos, o mesmo movimento vezes que pareciam infinitas, fez-me entrar num confronto comigo mesma e, simultaneamente, ultrapassar essas sensações à medida que eles apareciam, através, precisamente, das repetições sucessivas dos mesmos gestos, encontrando neles a concentração e o envolvimento em cada detalhe de cada repetição. Ou seja, saborear cada momento do processo tornou-se um processo mágico.

8. Bibliografia

9. Webgrafia

Anatsui, E. (2022). Inaugural Exhibition. ArchiExpo E-Magazine (março 2022). <https://emag.archiexpo.com/inaugural-exhibition-by-artist-el-anatsui-at-new->

Anatsui, E. (nd). El Anatsui. El Anatsui website (nd). <https://elanatsui.art/>

Ezcurra, M. (2020, junho, 10). Tension - Maria Ezcurra [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tDtx4WMYUgo>

Ezcurra, M. (2018). Maria Ezcurra in Auckland. No E. J. Hurrel (Ed.), EyeContact (abril 2018). <https://eyecontactmagazine.com/2018/04/maria-ezcurra-in-auckland>

Ezcurra, M. (nd). Maria Ezcurra. Maria Ezcurra website (nd). <https://www.mariaezcurra.com/>

Pape, L. (2019). Quem foi Lygia Pape e sua arte como experimento dos sentidos. No E. Agência Papoca (Ed.), LAART (junho 2019). <https://laart.art.br/blog/lygia-pape/>

Pape, L. (2012). Galeria Lygia Pape. Inhotim (2012). <https://www.inhotim.org.br/item->

Pape, L. (nd). Lygia Pape. Lygia Pape website (nd). <https://lygiapape.com/artista>

Moos, V. (nd). Veronika Moos. Veronika Moos website (nd).
<http://www.veronika->

Moos, V. (2019). Social Utopia - Land Art in Urban Space - the Blue Flower. Garden of Eden (julho 2019).
<https://www.gardenofeden2019.org/en/2430/veronika-moos-de>

Moos, V. (2021). Veronika Moos: Signatures in Space. Textile Forum Blog (agosto 2021). <https://www-textile--forum--blog-org.translate.google/2021/08/deutsch-veronika->

Parker, C. (2019/2020). Cornelia Parker. Museum of Contemporary Art Australia(2019/2020). <https://www-mca-com-au.translate.google/artists->

Parker, C. (2022). Cornelia Parker. Cristea Roberts Gallery (2022).
<https://cristearoberts.com/artists/25-cornelia-parker/>

Grisey, M. (nd). Mary Grisey. Mary Grisey website (nd).
<https://marygrisey.com/artwork/3494883-Cradling-In-Ruins.html>

Grisey, M. (). Mary Grisey. Venison (nd). <https://www-venisonmagazine>