

Jornal

If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck*

Caldas da Rainha, 2022

Distribuição Gratuita

Edição #2

EDITORIAL

O segundo número do Jornal, *if it walks like a duck and it talks like a duck, it's a duck* é dedicado à auto-edição relacionada com uma noção alargada de autobiografia e o desdobramento das múltiplas narrativas de si. Parafraseando Gisela Rosenthal, interessou-nos o *auto-questionamento e pesquisa em torno do acto criativo que se prolonga na prática da auto-representação (...)*.¹ Por ser um assunto vasto, convidámos a dupla Sara & André a dar continuidade a um projecto concebido em 2013 para a extinta Revista 4.² Apesar da superexposição em *Claim to Fame* e da Fundação Sara & André, projecto que consiste na encomenda de obras de arte autorreferenciais a outros autores, é difícil circunscrever a sua prática artística. Artistas, comissários, indagadores profissionais³, para este Jornal compilaram citações dos seus próprios *statements*, entrevistas, e citações de outros, sobre a sua prática multidisciplinar.

Entre as propostas recebidas a comissão científica seleccionou dois textos por revisão cega, *Estão a preparar a fogueira, o que vão queimar é monstruoso*, de Susana Francisco, aluna finalista do Mestrado em Design Gráfico da ESAD.CR e *Matéria imaterial: a subversão do(s) espaço(s) 'feminino(s)' em Some Disordered Interior Geometries de Francesca Woodman*, de Márcia Oliveira, bolseira de pós-doutoramento FCT em Estudos Artísticos/História da Arte no CEHUM (SFRH/BPD/110741/2015), que pertence ao grupo de investigação em Género Artes e Estudos Pós-Coloniais. No contexto da chamada de trabalhos dirigida aos alunos finalistas da ESAD.CR, para as páginas centrais escolheu-se *Dois labirintos, múltiplas narrativas e o mesmo sentimento*, de Paula Gibert Roset, que frequenta o Mestrado em Design Gráfico. Em Março, a convite da Susana Paiva,

vamos apresentar o Jornal na Galeria Imago, em Lisboa.

Cativas da nossa admiração, convidámos a colectiva feminista brasileira Papel Mulher, fundada por Alexandra Maia em colaboração com Jessyka Ribeiro e Julyana Mattos, a ceder-nos graciosamente um conjunto de cartazes, e generosa e prontamente aceitaram. Tal como Papel Mulher também nós celebramos a poesia como gesto político. Tal como Papel Mulher também nós acreditamos na beleza da diversidade, na potencialidade da troca e da força destes modestos objectos impressos, na importância em dar e partilhar a palavra, e que as mais variadas formas de expressão artística, como a literatura, podem ser “um meio de transformação de subjetividades e, quem sabe, de transformação de sociedade.”⁴ Oxalá!

O próximo número do Jornal será editado por Susana Gaudêncio, que lança o tema “Pedagogias enquanto forma” — sobre diferentes modos de edição artística, pedagogias experimentais, poéticas e subversivas, e juntamente com Ana João Romana e Catarina Leitão integrarei a comissão encarregue da revisão por pares. É nesta alternância do papel de editora que vamos activamente praticando a partilha de interesses e de vozes.

Isabel Baraona

AUTOBIOGRAFIA E AS NARRATIVAS DE SI

«O nosso trabalho passa por uma tentativa de habitar as circunstâncias que nos são oferecidas pelo presente por forma a transformar o contexto da nossa vida e a nossa relação com o mundo.»

Sara & André, 2006⁵

⁴ revistaacrobata.com.br/anna-apolinario/processo-de-criacao/coletiva-papel-mulher/

⁵ Statement (no catálogo da exposição *Anteciparte*) Lisboa

Pierre et Gilles, Bernd and Hilla Becher, Gilbert & George. Agora... de Lisboa para o mundo Sara & André.

Rui Pedro Tendinha, 2006⁶

Tentamos fazer o mínimo possível Sara & André 2006⁷

Transversais.
Pedro Faro, 2007⁸

Juntos são mais que a soma das partes.
Susana Pombo, 2007⁹

Nada é feito ao acaso. E isso, hoje em dia, não é pouco.
Lígia Afonso, 2008¹⁰

Crítica cínica e parasitária, é por isso mesmo a mais virulenta de todas.
Tânia Luz, 2009¹¹

O trabalho autonomiza-se, e sobre ele se criam expectativas.
Maria do Mar Fazenda, 2010¹²

Comportam-se como se não existissem critérios e expectativas baseadas em regras e em justiça, e os diversos agentes da arte contemporânea funcionassem suspensos no caos das leis do mais descarado descomprometimento.
Paula Januário, 2010¹³

⁶ *Dois para as artes*, Notícias Magazine #757 [Diário de Notícias], Lisboa

⁷ Citados por Ricardo Duarte, *Verdes Anos* [a propósito da exposição *Anteciparte*], Jornal de Letras, Artes e Ideias #944, Lisboa

⁸ *Flash Arte*, L+Arte #38, Lisboa

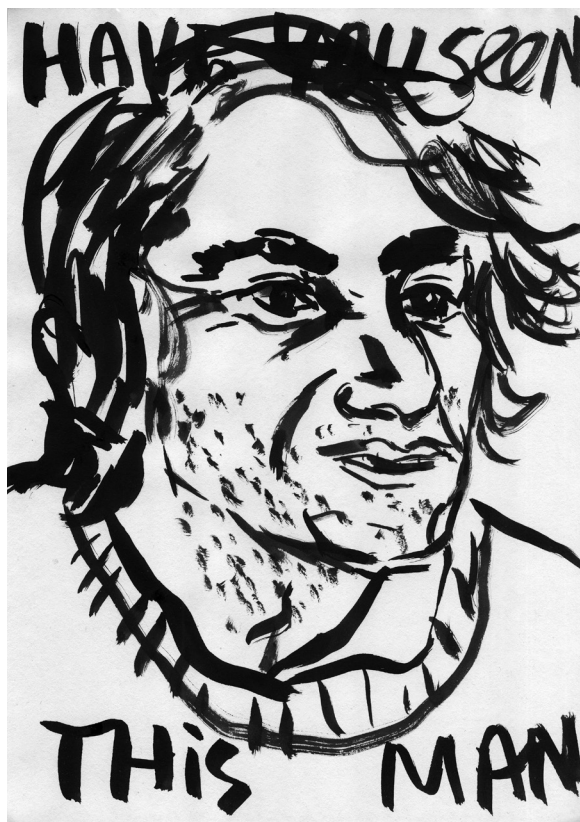
⁹ *Salad Days - Sara & André*, LUX/FRÁGIL, dezembro, Lisboa

¹⁰ *Sara & André* [a propósito da exposição homónima na galeria 3+1], artecapital.net, julho

¹¹ *Arte sobre crítica* [a propósito da exposição *A Escolha da Crítica* na Plataforma Revólver], infinitoaoespelho.blogspot.com, maio

¹² *Sara & André Usufruem de Sara & André*, L+Arte #70, Lisboa

¹³ *Não só alguns são chamados mas toda a gente* [a propósito da exposição individual *Delicious* na galeria 3+1], artecapital.net, agosto



Have you seen this woman / Have you seen this man, by Airmée Pedezert, 2018
tinta da china sobre papel, 29,4 x 21 cm (cada)

Não é a primeira vez que as palavras curador/curadoria são apontadas à nossa prática, apesar de a maioria das vezes isto ocorrer por convocarmos outras pessoas para os nossos projetos. Mas (também aqui) não conseguimos concordar totalmente. Apesar de por vezes utilizarmos matéria menos convencional no nosso trabalho, tal como a obra ou os escritos de outras pessoas e autores, não acreditamos que o nosso trabalho deixe por isso de ser um trabalho de 'artista plástico'.
Sara & André, 2012¹⁴

Uma tautologia magnífica: chama-se "Greve", e isto quer dizer que os autores fazem "greve" à arte. Uma perfeita greve às imagens.
Carlos Vidal, 2013¹⁵

Tudo lhes interessa, tudo é passível de ser usado, com a excepção do saber fazer tão caro à mitologia que rodeia o artista mesmo no período actual. S&A começaram a ficar famosos, conceito que eles tentam denunciar abertamente, não por construírem, mas sim, por não oferecerem novidade no género estilístico, não havendo sujeito de produção da obra de arte enquanto sujeito na sua materialidade, sendo portanto um exercício puramente conceptual e revelando mais da esfera do pensamento do que da acção.
Manuela Synek, 2013¹⁶

¹⁴ Luís Albuquerque Pinho, Valdivia Tolentino e Luís Nunes, *Conversa por e-mail - Sara & André*, Laboratório de Curadoria, Guimarães

¹⁵ *Uma greve às imagens*, Tentações / Sábado #458, Lisboa

¹⁶ Sara & André, *uma dupla perseguindo o sucesso*, Umbigo #44, Lisboa

Quanto às nossas intenções, preferimos que não sejam claras, até para não ficarmos reféns das expectativas que se possam criar a esse respeito.
Sara & André, 2013¹⁷

Quase uma década de produção.
Rita Duro, 2013¹⁸

Quando iniciámos o nosso projecto, começámos por trabalhar com texto. Na altura não pudemos deixar de reparar na importância que os textos que circulam no mundo da arte, em catálogos, revistas, folhas de sala, etc., assumem na legitimação da arte e dos artistas. E dessa observação saiu o nosso primeiro trabalho, no qual que nos apropriámos de alguns desses textos simplesmente substituindo os nomes dos artistas originais pelo nosso. Esta série de sete textos a que chamámos «Claim to Fame» deu também o nome ao projecto, mais abrangente, a que dedicámos os primeiros anos da nossa prática.
Sara & André, 2014¹⁹

É na medida em que se dissolvem no que lhes preexiste, nesse ato de estranhamento radical, que verdadeiramente existem.
Celso Martins, 2014²⁰

¹⁷ Conversa com Martinho Costa [a propósito da exposição individual *Configuração #5* no espaço Nextroom], nextroomlisboa.blogspot.com

¹⁸ Sara & André, *Revista 4 #2*, Lisboa

¹⁹ Lígia Afonso e Rita Sobreiro Souther, *Entrevista a Sara & André* [no catálogo da exposição individual *Exercício de Estilo* no MNAC - Museu do Chiado], Lisboa

²⁰ *Queres ser Julião Sarmento?* [a propósito da exposição individual *Exercício de Estilo* no MNAC - Museu do Chiado], *Atual / Expresso* #2187, Lisboa

Apresenta-se a família de Sara & André – uma longa, vasta e nobre linhagem de ladrões.
Vanessa Rato, 2014²¹

Ausência de hierarquia, ruína do sentido. Sara & André não existem. E o "artista"? O que é?
Carlos Vidal, 2014²²

Um movimento necessário.
Nuno Crespo, 2014²³

Somos duas pessoas com formações diferentes e uma natural capacidade de trabalhar em conjunto, movidas por uma "paixão" pelo contexto das artes plásticas e com um interesse comum em desenvolver um trabalho enérgico e afirmativo sobre originalidade e autoria.
Sara & André, 2014²⁴

Essa qualidade subversiva ou provocatória, não é algo que procuramos como um fim em si, mas que acontece naturalmente em função de algumas ideias que o nosso trabalho transporta.

A provocação é apenas uma das várias componentes da obra de arte, tão importante para nós como as restantes. Se o trabalho causa polémica, é mais um defeito do meio em que ele é inserido do que uma qualidade nossa.

Sara & André, 2015²⁵

²¹ Sara & André *comeram Julião Sarmento* [sobre a exposição supracitada], *Ípsilon / Público* #8939, Lisboa

²² *Esta dupla não existe* [sobre a exposição supracitada], *Tentações / Sábado* #545, Lisboa

²³ *Mundo da Arte* [sobre a exposição supracitada], *Ípsilon / Público* #8953, Lisboa

²⁴ Elsa Garcia, Sara & André [sobre a exposição supracitada], *DIF* #107, Lisboa

²⁵ Manuela Synek, *Conversa com Sara & André*, Umbigo #53, Lisboa

Assumindo a exposição como «um objeto em si mesmo e, conseqüentemente passível de ser convertido num médium artístico de pleno direito», iremos, ao longo de três exposições colectivas debruçar-nos sobre o universo da curadoria.

Sara & André, 2017²⁶

Se os curadores são os “novos artistas” (querem ser?), de Sara & André esperamos que digam os artistas são os “novos curadores”. Inversão de papéis, vingança? Não exageremos. Aqui pensam quem pensa sobre eles.

Carlos Vidal, 2017²⁷

Um trabalho artístico no sentido mais lato.

Eva Oddo, 2017²⁸

Ficámos a pensar no que poderíamos fazer e que não fosse existir de outra forma. Que exposição é que um curador nunca faria?

Sara & André, 2017²⁹

Onde reside a ideia numa obra de arte?

Rui Cepeda, 2018³⁰

Um questionar constante das fronteiras entre arte/não arte, criação/apropriação, resistência/consumo.

Mirian Tavares, 2018³¹

Ideia de pausa.

Luís Albuquerque Pinho e Luís Pinto Nunes, 2019³²

Estamos contentes por ter desenvolvido este assunto por várias razões. Primeiro, porque gostamos de exorcizar aquilo que nos perturba trazendo-o ao centro da nossa prática. Depois, porque acreditamos que devemos tentar mudar as coisas com as quais não estamos contentes desde a sua origem ou raiz e, consideramos que a raiz somos nós, os artistas. Finalmente porque achamos que este documento será um contributo efetiva para o desenvolvimento e para a discussão desta questão [pagamento de «fees» ou honorários] que, como repetimos ao longo da publicação, consideramos central e urgente no campo das artes visuais em Portugal.

Sara & André, 2019³³

²⁶ A propósito do ciclo de curadorias Curated Curators I, II e III no espaço Zaratan, Lisboa

²⁷ Curated Curators II (sobre a exposição homónima supracitada), Sábado #686, Lisboa

²⁸ Curated Curators I, II, III (sobre o ciclo homónimo supracitado), <https://contemporanea.pt, ed.08/2017>

²⁹ Sofia Nunes, Uma troca de cadeiras: conversa com Sara & André [a propósito do ciclo homónimo supracitado], RE · VIS · TA n.º4, Lisboa

³⁰ Enunciados sobre o espaço vazio e documentação [a propósito da exposição Sara & André: Claim to fame], vasa-project.com

³¹ Hey Teachers [a propósito da exposição homónima], Galeria TREM, Faro

³² Sem título [no catálogo da Bienal da Arte Contemporânea da Maia '19 – Import / Export], Maia

Acreditamos que o nosso trabalho leva-nos a acumular amigos e não o seu contrário, ou pelo menos gostamos de trabalhar a partir desse pressuposto.

Sara & André, 2020³⁴

Uma exposição não depende necessariamente apenas dos objetos que a constituem (muito menos da sua quantidade) para abalar quem a visita.

Francisco Correia, 2020³⁵

Sara & André são invulgares. A quantidade de camadas de leitura é bonita de ir desvelando, com as suas ramificações e possibilidades de variação. Esta é uma peça em movimento, é instável, é esquizofrénica (no que aí poderá ser celebrado). Goza conosco, gozamos com ela, enquanto contribuidores, enquanto leitores. É risível, é divertida, é cômica, é capa de revista, é inteligente, é aguçada. E é dócil se quisermos, podemos amansarmo-nos perante ela, se calharmos de tropeçar nas contribuições que também assim o fizeram. Ou revoltarmo-nos com ela, se tropeçarmos nas contribuições fortes e lucidamente críticas.

Não tenho uma opinião quanto a esta obra, e por isso gosto. E por isso lhe vejo também uma certa «necessidade». Andam desaparecidas as coisas que afastam inteligentemente a polarização - dos discursos, das opiniões, dos lados. Anda desaparecida a compreensão: e esta obra compreende, porque abarca, e acho que compreende porque abraça.

Catarina Real, 2020³⁶

Foi para perceber se havia um «nós, artistas».

Sara & André, 2021³⁷

Há exposições que valem tanto pelas perguntas que nos colocam como por aquilo que oferecem ao olhar. É quase sempre assim com a dupla Sara & André.

Todos os seus trabalhos transportam em si algum questionamento das prescrições tácitas da arte, como se nos dissessem que, para lá das fronteiras com que delimitamos os lugares simbólicos e as nossas crenças sobre o que é legítimo nela, outra aventura, mais livre nos aguarda.

Celso Martins, 2021³⁸

Sara & André

³³ Feeturing, feeuture ou feenanças..., Inland Journal #17, Porto

³⁴ Conversa entre Ana Anacleto e Sara & André [a propósito da exposição Ainda e Presente na Appleton Box], Lisboa

³⁵ Sara & André e Arlindo Silva na Box da Appleton [a propósito das exposições supracitadas], umbigomagazine.com/pt, janeiro

³⁶ Cavaquear sobre um inquérito - Sara & André 'Inquérito a 471 artistas' na Contemporânea, artecapital.net, setembro

³⁷ Inquérito a 263 artistas, Contemporânea - edição especial, Lisboa

³⁸ Lá de casa [a propósito da exposição individual F for... na galeria Balcony], Expresso #2532, Lisboa

ESTÃO A PREPARAR A FOGUEIRA, O QUE VÃO QUEIMAR É MONSTRUOSO³⁹

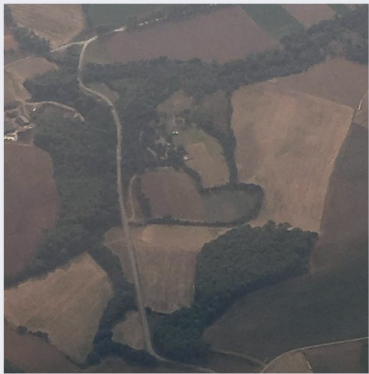
A marcha das mulheres que encheu Washington de *pussyhats* no dia seguinte à tomada de posse de Donald Trump teve repercussões mundiais. Surgem também em Portugal manifestações pela igualdade de género, contra a violência doméstica e sexual e contra a injustiça patriarcal. Manifestações motivadas tanto por casos específicos e mediáticos nacionais, como no rescaldo de movimentos e protestos internacionais – o *Ni Una Menos* na Argentina, o caso *Manada* em Espanha e o *#metoo* (Silva, 2019). Nestes protestos e manifestações, expressões como “somos as netas das bruxas que vocês não conseguiram queimar” tornaram-se recorrentes. Uma provocação face ao patriarcado que resgata com ironia e sarcasmo o que Sílvia Federici (2014) descreve como “um dos ataques mais monstruosos ao corpo perpetrado na época moderna” (p.15) – a caça às bruxas. Schweigert (2018) aponta uma outra faceta interessante dessa resistência a Trump: “as bruxas que se reúnem mensalmente na Lua cheia para impedir o presidente de causar danos àqueles que ele tornou alvos de violência através dos seus discursos, tweets e políticas”⁴⁰ (p.1). Muniadas de uma vela laranja, uma cenoura ou até mesmo *Cheetos* para representar Trump, as bruxas que participavam deste ritual mensal efetuavam uma variação do feitiço de “amarração” que envolvia canalizar a energia para limitar o poder de Trump (Schweigert, 2018). Estas bruxas, que compartilham uma paixão pelo aspeto coletivo da sua prática, organizavam-se no *Twitter* sob o *hashtag* *#MagicalResistance* e executavam estes rituais tanto nas suas casas, sozinhas, como em reuniões locais ou mesmo junto da *Trump Tower*. Esta resistência trouxe também um renascimento do coletivo activista feminista WITCH, *Women's International Terrorist Conspiracy from Hell*, – Conspiração Terrorista Internacional de Mulheres do Inferno – uma rede de grupos radicais feministas que surgiu no Dia das Bruxas de 1968 em Nova Iorque (Federici, 2020; Schweigert, 2018). As ativistas do novo WITCH atualizaram o significado do acrónimo para *Women's International Troublemaker Conspiracy from Hell*.

A fusão entre bruxaria e ativismo feminista não é, portanto, um fenómeno exclusivo da era pós-Trump. Feminismo e feitiçaria estão emaranhados de modo visceral. Aliás, foi com a identificação das feministas com

³⁹ O presente artigo insere-se num processo de investigação em desenvolvimento no âmbito do Mestrado em Design Gráfico da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha do Politécnico de Leiria e que conta com a orientação de Teresa Fradique e Marco Balesteros.

⁴⁰ Original em Inglês, tradução nossa.

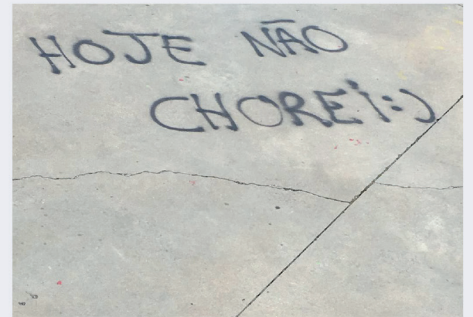
ALTURA



INESPERADO



CHÃO



MATCH



COTIDIANO + CERÂMICA



LUZ



PAINEL PUBLICITARIO



FORÇA

ESPAÇO PÚBLICO

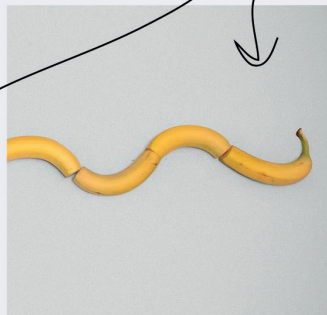
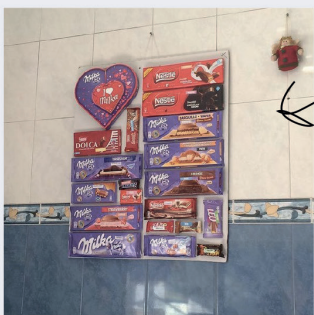


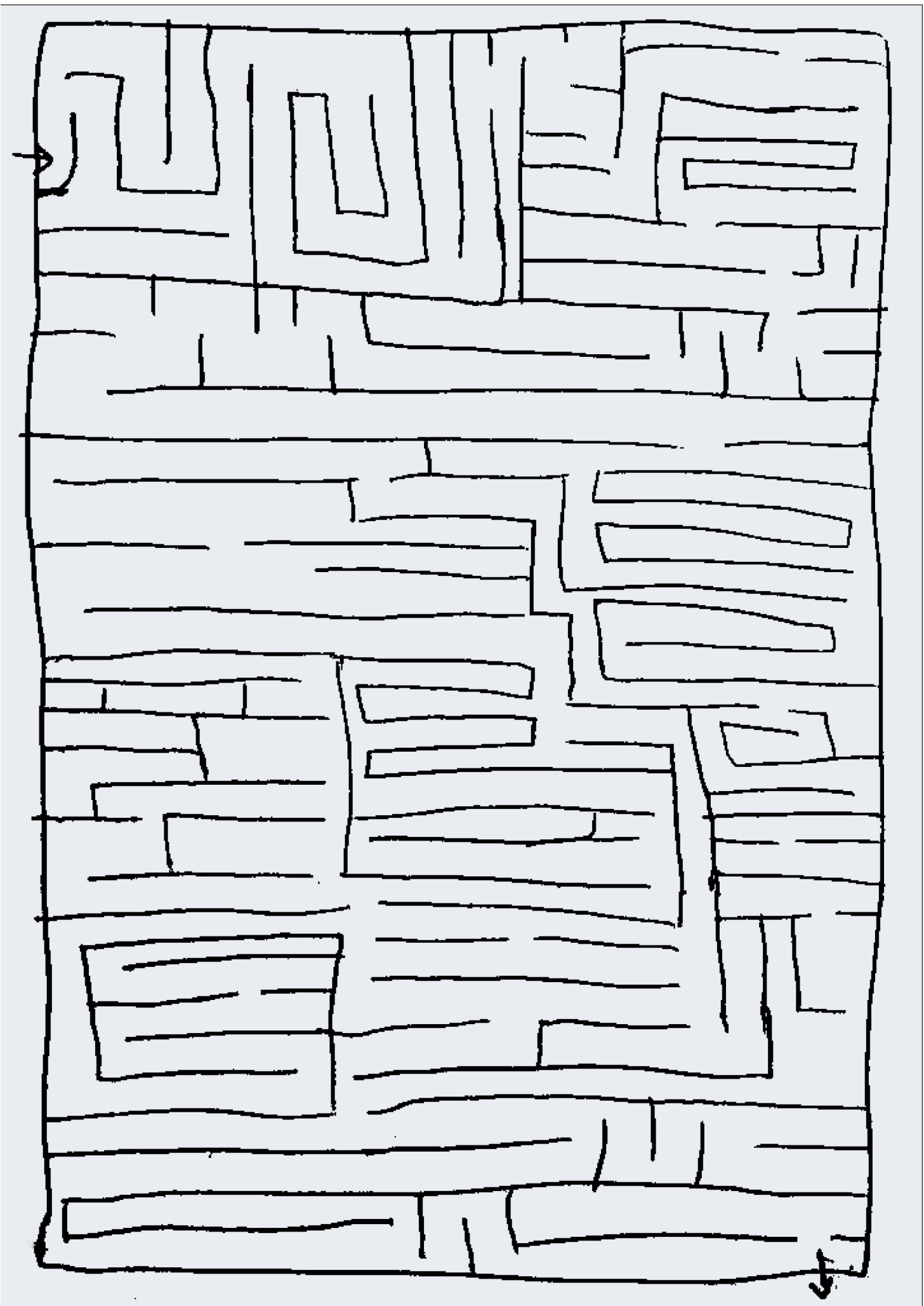
CONSTRUÇÃO



PUZZLE

JOGO





as bruxas que o episódio da caça às bruxas saiu de clandestinidade. As feministas reconheceram que centenas de milhares de mulheres – até hoje não se consegue saber qual o número exato – foram chacinadas e submetidas a torturas por desafiarem as estruturas de poder (Federici, 2020). Segundo Morgan (1970), “as bruxas foram sempre mulheres que ousaram ser corajosas, agressivas, inteligentes, inconformadas, curiosas, independentes, sexualmente livres, revolucionárias” (pp. 539-540). As feministas, ao reconhecerem que milhares de mulheres foram queimadas e submetidas às mais cruéis torturas por terem desafiado as estruturas de poder, serviram-se da ligação entre mulheres e bruxas para formar uma identidade ativista coletiva (Federici, 2020; Schweight, 2018). Os relatos que nos chegam do passado vêm, quase exclusivamente, de homens, homens brancos do norte global, que tendem a desacreditar as vítimas, na Europa eram maioritariamente camponesas, como “imbecis miseráveis, atormentadas por alucinações (...) fracassos sociais (mulheres ‘desonradas’ ou frustradas no amor) ou até como pervertidas” (Federici, 2020, pp.243-244). A caça às bruxas foi também a primeira perseguição na Europa a usar propaganda gráfica para gerar o que Federici (2020) chama de uma “psicose em massa” (p.252) entre a população. Uma das primeiras tarefas da imprensa foi exatamente alertar a população para os perigos que as bruxas representavam, através de folhetos que publicitavam os julgamentos mais famosos e divulgavam as ações atrozadas levadas a cabo por estas mulheres (Federici, 2020). Tal como o episódio da caça às bruxas raramente tem lugar nas páginas dos livros de história, também as mulheres designers, são raramente mencionadas, sendo difícil encontrar nomes de mulheres no seio do cânone perpetuado pela história da profissão. Onde estão as mulheres na história do design gráfico? Quem são estas mulheres? Por que razão foram excluídas das páginas dos livros de história?

Olhemos para *A History of Graphic Design*, de Philip Meggs, livro de referência em boa parte dos cursos universitários e que fornece uma visão histórica do design gráfico desde as suas origens pré-históricas até ao contemporâneo. Publicado pela primeira vez em 1983, eram mencionadas na obra quinze mulheres, sendo reproduzidos trabalhos de nove; na segunda edição da obra, já em 1992, trinta e uma mulheres são mencionadas, sendo reproduzidos os trabalhos de vinte e três (Scotford, 1994). Como parte de um projeto de pesquisa que explora a inclusão – ou a falta dela – de mulheres no cânone de design, a *Pencilbox* criou um infográfico de todas as mulheres incluídas em *Meggs’ History of Graphic Design*. Em *Meggs’ History of Graphic Design* são mencionadas noventa mulheres, das quais setenta são designers (*Pencilbox*, 2018), isto num universo de mais de mil homens referenciados e com os seus trabalhos discutidos ao longo da obra. Fica claro que existiram mulheres a fazer design. Fica ain-

da mais claro que estas vêm sendo excluídas da História. Uma História que, à semelhança do que acontece com a caça às bruxas, é escrita maioritariamente por homens brancos do norte global e tende a glorificar outros homens brancos do norte global.

Se pensarmos em Portugal, fica ainda mais difícil encontrar nomes de mulheres na história do design gráfico no país. Isto justifica-se, em parte, por essa história ainda estar a ser escrita. Na última década publicaram-se duas coleções de monografias – a *Coleção D* e a *Coleção Designers Portugueses* – para além da *Coleção Design Português*, um conjunto de oito volumes sobre a história do design português desde 1900 até à atualidade. A *Coleção D* – fruto de uma colaboração entre a Imprensa Nacional - Casa da Moeda e a Silvadesigners – “dedicada aos designers portugueses de todas as épocas com especial atenção aos criadores contemporâneos” ambicionando ser uma “ferramenta de estudo para as escolas, academias e profissionais” (Silvadesigners, s.d.).

Mas onde estão as mulheres designers nestas coleções? Do total de doze volumes que compõe a *Coleção D* apenas um faz referência a uma mulher: Lizá Ramalho, designer de comunicação, metade da dupla R2. A *Coleção Designers Portugueses* “tem como objetivo divulgar o trabalho dos designers mais relevantes para a compreensão da evolução histórica do design português, desde o início do século XX até aos nossos dias” (ESAD, 2016). Ao todo a coleção é composta por treze monografias. Destas, apenas uma é dedicada a uma mulher: Ana Salazar, designer de moda. Apesar do contributo destas coleções, é inegável a exclusão de mulheres perpetuada. Onde estão as mulheres na história do design gráfico produzido em Portugal? Quem são estas mulheres? Porque razão foram excluídas das coleções dedicadas à história do design português? Mário Moura (2018) questiona também a omissão de mulheres nestas coleções de design: “Como pode incluir-se Victor Palla e não Maria Keil? Como deixamos de fora Alda Rosa?” (p.35).

Em 2021, movidas por esta mesma inquietação, pela falta de referências de designers mulheres no design em Portugal, Isabel Duarte e Olinda Martins criam a Errata: um projecto de investigação para-académico que se debruça sobre a invisibilidade das mulheres na história do design gráfico português. Disseminado através de exposições e eventos, uma série de podcasts e publicações, o projecto Errata alia-se à crítica, educação e investigação para localizar as histórias omitidas das mulheres designers em Portugal e contribuir para melhorar a representação de género na história do design gráfico (Errata, 2021c).

Neste projeto, Duarte e Martins dão a conhecer o trabalho de Maria Keil, Alda Rosa, entre tantas outras mulheres designers gráficas em Portugal, com a consciência de que, também elas, apesar do importantíssimo contributo, fizeram omissões significativas. Nas palavras das autoras, “as mulheres aqui

representadas foram, de certa forma, privilegiadas, podendo prosseguir, sem grande resistências, uma carreira nas artes” (Errata, 2021a). Retomemos os ensaios de Moura. *O design que o design não vê: raça, género, classe*. Pensemos em como o design “sofre inflexões de género, raça e classe” (Moura, 2018, p.33); em como o design “é, aliás, um dos locais onde essas categorias se criam e ele próprio é criado em relação a elas” (Moura, 2018, p.33). Pensemos no modo como a hierarquização de género e de classe se intersecta com o design gráfico, no modo como a história, seja ela qual for, se vai fazendo de heróis seguindo essa mesma lógica hierárquica.

Deixemos de lado o pressuposto de que “mulheres” denota uma identidade comum. Pensemos o género. O género não é um resultado causal do sexo. É um organismo mutável, metamórfico, que depende tanto da cultura como da própria história humana (Butler, 2016; Preciado, 2021). Os conceitos de homem e de mulher passam de categorias fixas a questões dependentes de fatores culturais e um consenso quanto ao que constitui, ou deve constituir, a categoria de mulher deixa de ser claro. Precisamos de abrir espaço para pensar a multiplicidade do género no design gráfico. Deixando de lado o pressuposto de que “mulheres” denota uma identidade comum somos confrontados com novas e importantes questões: como pensar sobre o género no design gráfico de um modo que não perpetue o binómio sexo-género, que não se limite à categoria “mulheres” como uma identidade universal? Como tornar o design gráfico *queer* e feminista?

A AIGA Eye on Design tem conduzido algumas pesquisas sobre a participação tanto de mulheres como de pessoas não binárias em conferências de design (AIGA Eye on Design, 2019; AIGA Eye on Design, 2020). Os resultados vêm reforçar a necessidade de puxar mais fios desta meada que é a História e perguntar também: Onde estão es designers *queer*? Quem são es designers *queer*? Nas palavras dos editores: as conferências de design costumam ser posicionadas como encontros utópicos, onde a indústria tenta imaginar novas possibilidades e fomentar um novo pensamento. É preocupante que os homens continuem a receber a maior parte do tempo no palco em conferências - quando uma conferência dá a um designer a oportunidade de falar no palco, é uma declaração de que a sua perspectiva é valiosa para a comunidade de design. Se a maioria dos que recebem o palco são homens, a sugestão implícita é que a perspectiva mais valiosa é a de um homem (AIGA Eye on Design, 2020)⁴¹.

Inspirados pelo ciclo de leituras e discussão “Mulheres, bruxas, monstros: fazendo balbúrdia” – inserido no “Programa de estudos independentes em humusidades” – organizado por Zoy Anastassakis entre os dias 4 de março e 27 de maio de 2021, mergulhamos num universo literário que nos leva a convidar os monstros a juntarem-se à nossa inves-

⁴¹ Original em inglês, tradução nossa.

tigação. Paul B. Preciado (2021) – em *Eu sou o monstro que vos fala*, “discurso de um homem trans, um corpo não binário, perante a Escola da Causa Freudiana na França” (p.3) – apresenta-se como sendo um monstro, um sujeito de uma metamorfose impossível, relacionando a monstruosidade com a transexualidade e *queerness*. Assim, introduzidos ao universo dos monstros por Preciado, convidamo-los, em toda a sua multiplicidade, a connosco pensar a possibilidade de um design gráfico não só enfeitado por ideias feministas mas também contaminado pela teoria *queer*.

A indústria do design, que privilegia a criatividade e a inovação, precisa de incluir diversidade no seio dos seus participantes. Apesar de nos focarmos no género, estamos conscientes de que o género sozinho não é suficiente. É necessário estimular o pensamento crítico em torno do género, raça e classe com o objetivo de que, um dia, o design deixe de ser somente branco, masculino e heterossexual.

Susana Francisco

MATÉRIA IMATERIAL: A SUBVERSÃO DO(S) ESPAÇO(S) ‘FEMININO(S)’ EM SOME DISORDERED INTERIOR GEOMETRIES, DE FRANCESCA WOODMAN

A emergência do feminismo na arte ocidental nas décadas de 1960 e 70, impulsionada pelo vigor da crítica da segunda vaga do feminismo, coincidiu de forma bastante consequente com um dos períodos mais prolíficos da produção de livros enquanto produções artísticas. Os livros de artista estavam então a ser amplamente explorados por muitos artistas e também, muito significativamente, por mulheres artistas, as quais entenderam o potencial político destes objectos e consequente consonância com as suas próprias práticas e questionamentos, muito centrada no corpo como *locus* de agenciamento político. Neste sentido, recordamos Stefan Klima, que identifica duas dimensões da produção de livros de artistas como acto político: uma dimensão implícita, pelo facto de se tratarem de livros que nos “desafi[am] a um novo tipo de leitura”, e uma dimensão explícita que corresponde “o desejo de desafiar o *establishment* da arte” (Klima, 1994, p. 7)⁴². O equilíbrio destas duas dimensões pode ser encontrado em muitos dos livros de artistas produzidos por artistas como Suzanne Lacy, Carolee Schneemann, Nancy Spero, Louise Bourgeois e Francesca Woodman, só para citar alguns exemplos, obras que entrelaçam as dimensões íntima e pública do corpo, espacialidade em si mesmo, assim como o próprio livro, é simulta-

⁴² Todas as traduções de obras originais em inglês são traduzidas pela autora.

neamente habitado e habitável.

A estrutura do código (lembrando aqui que Stephane Mallarmé, de forma muito significativa, se refere ao livro como arquitectura) mas também o nível de intimidade que essa mesma estrutura permite, quer em termos de criação, quer em termos de fruição, tem vindo a ser usada em obras que subvertem uma visão essencialista do feminino. É nestes pressupostos que assenta a análise da obra *Some Disorder Interior Geometries* [SDIG] (Woodman, 1981), de Francesca Woodman aqui proposta. Uma análise que pretende reflectir sobre as formas como os corpos genderizados, tal como os livros de artista, ‘habitam’ e são ‘habitados’, focando-se na dicotomia formada pela materialidade de corpo e do livro e pela natureza imaterial das imagens de Woodman, que foram todas produzidas no curto período em que a artista desenvolveu a sua prática, subitamente interrompida pela sua morte em 1981 (pouco depois de SDIG ter sido publicado). A partir deste exemplo, pretende-se identificar uma clara forma de subversão dos espaços habitualmente atribuídos à ‘feminilidade’. Não é despreciando para esta argumentação o facto de que estes foram os tempos em que as discussões feministas em torno da identidade e do corpo que opôs a biologia à cultura (i.e., o famoso debate do essencialismo no seio da crítica feminista) estavam na cúspide, mas foi também um tempo em que a fotografia norte-americana se encontrava em franca expansão no mundo da arte.

De facto, ao atentar nos muitos livros de artistas produzidos por mulheres ao longo do século XX, é fácil notar uma convergência em processos de exploração de várias dimensões de intimidade, expandindo o lema ‘o pessoal é político’, facto que parece relacionar-se claramente com a própria arquitectura do livro e com o envolvimento que a mesma tem a capacidade de instituir junto de quem vê e lê a obra. Podemos assim aventar a hipótese de tomar a intimidade como um elemento central da agência feminista nestes objectos artísticos, sendo o livro simultaneamente uma experiência colectiva e individual, pública e privada. De facto, os livros não são apenas uma forma de comunicar ideias, mas também uma forma de envolvimento afectivo e emocional através de uma linguagem múltipla, visual, literária e performativa, tanto material como imaterial. Estes são objectos que põem em marcha um sistema de afectos, realçado pelas características materiais e processuais inerentes ao livro, que não se resume a um objecto fechado, acabado, mas antes aberto e em permanente potência.

WOODMAN, OS “ANOS DE ROMA” E SDIG

Neste sentido, SDIG não se resume a um espaço de confluência de objectos (visuais, conceptuais, tácteis, etc...) e emoções, mas surge-nos também como uma revisão do espaço fechado (tanto físico como conceptual)

ao qual as mulheres, como artistas e como sujeitos, têm sido historicamente remetidas. Este é um dos seis livros realizados pela artista, mas foi o único que chegou a ser impresso, tendo sido produzido no período que a artista passou em Roma, de 1977 a 1978, participando num programa internacional da RISD, Rhode Island School of Design. Foi aí que Woodman encontrou a Libreria Maldoror, uma livraria e galeria de livros em segunda mão, especializada no Surrealismo. Woodman fez amizade com os proprietários da livraria (Giuseppe Casetti e Paolo Missigoi) tendo encontrado um pequeno livro de exercícios de geometria para estudantes intitulado *Esercizi Graduati di Geometria* em cuja capa constava uma estampa Art Nouveau Baroque⁴³. Em Janeiro de 1981, a Synapse Press publicou uma impressão fotolitográfica de baixa qualidade do livro, produzindo cerca de 300 exemplares que foram vendidos a baixo preço. O livro inclui 15 fotografias que implicam um processo de diálogo com os exercícios do livro original, recriando quadrados, círculos, triângulos, rectângulos e outras formas geométricas usando o seu próprio corpo, o espaço em que se encontra, e adereços como luvas, roupas, espelhos, cadeiras. Aqui, a formação cultural e a educação de Woodman são extremamente relevantes: filha de dois artistas, ela também era fluente em italiano, uma vez que passou uma grande parte do tempo em Florença com a família na sua casa de Verão; região na qual frequentou a escola durante vários anos tendo contactado largamente com a arte florentina. Este facto ajuda-nos a compreender que a dimensão linguística de Woodman, entre o inglês e o italiano, não é fortuita, sendo que, como constata Allison Dunhill, há uma interacção entre as duas línguas especialmente em torno da palavra ‘Corpo’, que em italiano tem múltiplos significados, do material ao celeste (ao contrário do que acontece com a palavra em inglês) (Dunhill, 2010).

O LIVRO COMO CORPO COMO LIVRO

Como muitos críticos têm notado, o trabalho de Francesca Woodman é marcado essencialmente por dois aspectos recorrentes: o movimento (que torna as suas imagens desfocadas e torna o corpo imaterial em contraste com a materialidade do meio) e o seu profundo interesse pela geometria. Ambos os aspectos são de facto cruciais para SDIG, que é formado por uma tríade de elementos, nomeadamente, o livro de geometria pré-existente (que pertenceu a alguém chamado Mario, como podemos ver na assinatura no topo direito da capa roxa), fotografias que a artista colou nas páginas do livro original, e as suas observações escritas à mão, ou por vezes apagadas com líquido corrector. Para Peggy Phelan, “central para os auto-re-

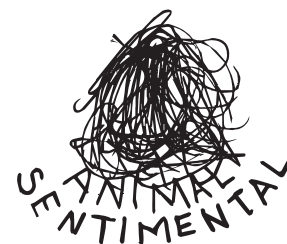
⁴³ Devo a Allison Dunhill uma parte substancial da informação relativa ao processo de produção e a detalhes específicos deste livro [Dunhill, 2010].

tratos de Woodman é a sua recusa de permanecer imóvel” (Phelan, 2002, p. 985). Usando uma máquina Yashica Mat Twin Reflex, Woodman optou por usar um longo tempo de exposição ao fazer as suas fotografias, obtendo como resultado imagens de um corpo desfocado. Por outro lado, todos os outros elementos das imagens, como características arquitectónicas dos edifícios ou os adereços utilizados, permanecem registados de forma nítida e clara. Podemos relacionar tal recusa de fixar o corpo e de o definir claramente com uma recusa de retratar ou de fixar uma identidade ou uma interioridade estável, um eu interior imutável. Esta recusa de fixação e cristalização da identidade não era exclusiva de Woodman, como sabemos, e, claro, o trabalho de Cindy Sherman surge inevitavelmente como exemplo quando pensamos neste aspecto da fotografia pós-modernista emergente ao longo dos anos de 1980 (embora a estratégia de Sherman de produzir um ‘Outro’, ou um duplo através de uma re-encenação de imagens de filmes seja bastante diferente da estratégia de “desaparecimento” de Woodman). A quietude é, também, um dos principais objectivos da própria fotografia: capturar um momento no tempo e congelar num quadro, torná-lo eterno, tornar a ausência presente, tornar o passado presente, o que é radicalmente diferente do livro, que nunca está parado, uma vez que tem que ser manuseado para, no fundo, existir enquanto tal. De certa forma, o livro como arte implica um processo de colaboração que começa na artista, sendo posteriormente continuado pela espectadora/leitora que manuseia o objecto, que se relaciona com ele, e que traz a sua plasticidade, sensibilidade e afectividade para concretizar esta experiência vivida e corpórea, muitas vezes num ambiente íntimo e pessoal (dentro de casa, por exemplo, em vez de um espaço público). Por outro lado, nas fotografias de Woodman, e como Peggy Phelan observou, “as mãos assombrom os seus fotogramas: o seu trabalho clama por taticidade” (Phelan, 2002, p. 992), sendo que esta necessidade intrínseca de taticidade é também, em grande parte, uma das principais características que separam os livros de outras obras de arte. Os livros dependem, também eles, dessa taticidade para cumprirem na totalidade o seu potencial enquanto objecto artístico. De facto, SDIG depende também dessa taticidade a ser produzida, ou seja, surge como resultado de um trabalho manual que não está presente como tal no trabalho fotográfico em si (embora Woodman tenha desenvolvido um processo muito minucioso de preparação para cada imagem final, jamais deixando espaço para qualquer improvisação). Para além do movimento e da taticidade, SDIG sublima-se verdadeiramente a partir do esbatimento de fronteiras entre corpo, ambiente (arquitectónico), livro e fotografias. Quando Woodman leva a cabo exercícios com várias formas geométricas, é como se estivesse a experimentar variações da linha, tendo o quadrado como ponto de par-

tida: o quadrado da fotografia evolui para o rectângulo do livro e os limites da forma estão também em constante evolução, esticando-se e deformando-se como que sugerindo que a geometria pura pode ser tão destituída de forma fixa como o próprio corpo. É como se Woodman almejasse perpetuamente algum tipo de forma ou estado ideal, embora seja, enfim, sempre “quase um quadrado”, e nunca alguma forma inteiramente, ou seja, nunca uma identidade fixa com um lugar fixo no tempo e no espaço. É pertinente recordar ainda que Francesca Woodman trabalhou “problemas fotográficos específicos, tais como ‘espaço’ ou profundidade de campo” como resposta aos exercícios propostos pelos seus professores na RISD, como Rosalind Krauss argumenta: “ela interiorizou o problema, subjectivizou-o, tornou-o o mais pessoal possível” (Krauss, 1989, p. 162). Torná-lo o mais pessoal possível significa efectuar uma convergência entre corpo, espaço e forma, mas também aludir ao passar do tempo, à memória pessoal e física e até mesmo à morte. Woodman escreve, a certo ponto do processo desenvolvido ao longo do livro, “estas coisas chegaram da minha avó. Fazem-me pensar se eu me enquadrava nesta estranha geometria do tempo” (SDIG 7). Mais à frente, desenha um quadrado enquanto cobre os seus olhos com as mãos: é aqui difícil deixar de relacionar, nesta composição, o pano pendurado na parede com a mortalha que envolve o corpo quando esta esgota a sua materialidade para se tornar pó; tal como o momento em que a fotografia é tirada que é, de alguma forma, sempre um momento final, como Susan Sontag argumenta: “todas as fotografias são *memento mori*. Tirar uma fotografia é como participar na mortalidade, na vulnerabilidade, na mutabilidade de outrem (ou de algo)” (Sontag, 1973, p. 15). Como escreveu Corey Keller, “Woodman concatenou a estabilidade do quadrado arquitectural com a instabilidade do corpo, opondo a estase ao fluxo, a certeza do centro à liminaridade da moldura” (Woodman et al., 2011, p. 179). Esta instabilidade do corpo sempre foi fulcral para Woodman, pese embora o seu forte formalismo e materialidade. E é precisamente pela evasão contrastante da forma/corpo feminino que a prática de

Woodman se alinha com a crítica feminista, pelo “recurso insistente ao informe [que] ataca uma economia fálica baseada na discriminação e individualização da forma. Sugiro assim que a opção de Woodman pela ausência de forma funciona como posicionamento contra os princípios fundamentais da autoridade fotográfica, a qual depende da mestria, da clareza formal e da distância objectiva”, como refere Kaira Marie Cabanas (Cabanas, 2002, p. 2). Assim, pode concluir-se que não parece de todo fortuito o facto de Woodman ter trabalhado o livro como meio artístico, cujas múltiplas camadas e possibilidades de fruição contribuíram para formar uma reflexão crítica em torno do corpo feminino e da sua relação com o espaço da obra e os potenciais espaços vividos, pois, como escreve Isabella Pedicini: “*Some Disordered Interior Geometries* torna-se assim um discurso metodológico sobre dois aspectos do espaço. No livro, o espaço é regido em parte pela geometria codificada dos exercícios escolares, e em parte pela geometria pessoal do artista. A sua geometria – embora desordenada na sua criatividade – é organizada pela sua percepção e pela sua emoção, regida pelo desejo e pelo corpo pulsante que se move dentro do espaço e dos seus limites definidos” (Pedicini, 2012, p. 395).

Marcia Oliveira



**O ANIMAL SENTIMENTAL VIVE
OBSTINADO COM A IDEIA DE CAUSAR
IMPRESSÕES BRUTAS !!!**

FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



**POLITÉCNICO
DE LEIRIA**
ESCOLA SUPERIOR
DE ARTES E DESIGN

**LI
DA**

FICHA TÉCNICA

Editoras: **Ana Romana, Catarina Leitão, Isabel Baraona e Susana Gaudêncio.**

Imagem Central: **Dois labirintos, múltiplas narrativas e o mesmo sentimento de Paula Gibert Roset**

ISSN: **2184-884X**

Designer: **Nayara Siler a.k.a. Animal Sentimental**

Tiragem: 250 exemplares

Contacto: **jornal.itsaduck@gmail.com**

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto <<UIBD/05468/2020>>

**Lawrence Weiner, Books do furnish a room: Lawrence Weiner on artists' books*, 1989. In, *Umbrella*, volume 13, n. 1, 1990.