

A Teia de Penélope – Encontros e Desencontros entre a Arte e o Artesanato na Época Contemporânea

Inês Pereira Guerreiro Jorge

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Inês Pereira Guerreiro Jorge, A teia de Penélope – Encontros e Desencontros entre a Arte e o Artesanato na Época Contemporânea, 2014

Abril de 2014

Inês Pereira Guerreiro Jorge

**A teia de Penélope – Encontros e Desencontros entre a Arte e o
Artesanato na Época Contemporânea**

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Abril de 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Ana Margarida Duarte Brito Alves

[Esta dissertação foi escrita ao abrigo do Acordo Ortográfico de 1945]

Aos meus pais e ao meu irmão

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Margarida Brito Alves, pelo entusiasmo, dedicação, rigor e sabedoria com que recebeu e acompanhou este e muitos outros trabalhos.

Aos Professores do Departamento de História da Arte, pela paixão com que conduzem os seus seminários, a qual despertou a minha vontade de expandir os meus conhecimentos.

À Arquitecta Cristina Rodrigues, pelas informações que me prestou sobre a sua obra.

À minha mãe, força da natureza, ao meu pai, exímio leitor de sofá, e a ambos em conjunto, por sempre terem estimulado o meu contacto com a arte e a cultura, e pelo apoio incondicional. Ao meu falecido irmão Mário, eterna alegria de viver e à minha restante família.

Aos meus colegas e amigos, com quem tenho partilhado gargalhadas e sonhos, projectos e ambições: Madalena Calado, Emanuel Sousa, Margarida Teixeira, Miguel Dias, Ana Rita Martins, Ana Júlia Coelho, Daniela Simões, Sara Alves, Stella Simavorian, Sara Domingos, Jorge Costa, Margarida Mafra e Catarina Crua, assim como a Leonie Schneider, em Münster, a Antonia Cramer, em Viena e a Olivia Broes, em Bruxelas.

A TEIA DE PENÉLOPE – ENCONTROS E DESENCONTROS ENTRE A ARTE E O ARTESANATO NA ÉPOCA CONTEMPORÂNEA

INÊS JORGE

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Artesanato, Arte, Época Contemporânea, Artesão, Artista

Partindo da consciência de que o artesanato se encontra num momento de considerável vigor, apesar da aparente supremacia tecnológica, bem como de que a percepção em relação ao artesanato foi sofrendo variações ao longo do tempo, a presente dissertação pretende averiguar o estatuto e o significado do artesanato, no âmbito da prática artística contemporânea.

Com o intuito de analisar alguns dos possíveis desdobramentos desta reflexão, o presente estudo divide-se em três capítulos.

Após um preâmbulo, que consiste numa breve história dos ofícios com início na Antiguidade Clássica, desembocando na ruptura entre a beleza e a utilidade que surgiu no século XVIII, o primeiro capítulo constitui uma análise das disputas e diálogos entre a arte popular, as belas-artes a indústria, assumindo um balizamento cronológico que se estende desde a Revolução Industrial e do movimento *Arts and Crafts* de Oitocentos até à era digital que emergiu na década de 1980.

O segundo capítulo dedica-se a interrogar o entrelaçamento da actividade artesanal na dicotomia entre a cultura de elite e a cultura de massas, a partir da sua formulação no século XIX e terminando na actualidade. Neste percurso, sobressai a identificação da cultura popular com o feminino e, conseqüentemente, com a decoração, no contexto do Modernismo, a qual foi alvo de revisão e de crítica no seio do Pós-Modernismo, assim como do feminismo dos anos 1970 e 1980. Procura-se ainda indagar de que maneira o “artesanativismo” feminista inspirou a actual revigoração da aliança entre o artesanato e o activismo.

Finalmente, no terceiro e último capítulo, o nosso estudo centra-se na obra de quatro artistas-artesãos contemporâneos, em que os temas anteriormente desenvolvidos são tratados de forma sistemática. Serão problematizadas criações tão díspares e geograficamente distantes quanto as da portuguesa Cristina Rodrigues e do galiano El Anatsui, da norte-americana Anne Wilson e da austríaca Kathrin Stumreich.

PENELOPE'S WEB – THE RENDEZ-VOUS BETWEEN CRAFT AND ART IN THE CONTEMPORARY ERA

ABSTRACT

KEYWORDS: Craft, Art, Contemporary Era, Artisan, Artist

Taking into account that craft is experiencing a moment of notable vigor and that the perception towards it suffered different variations overtime, this study aims at assessing the status and meaning of craft in the context of contemporary art practice.

Considering some of the possible developments of this reflection, the present work is divided into three chapters.

After an introduction which briefly considers the history of the handmade before Contemporary Period, beginning in Classical Antiquity and culminating with the separation between beauty and utility that was generated in the eighteenth century, the first chapter analyses the disputes and dialogues between folk art, fine art and industry, from the Industrial Revolution and the Arts and Crafts movement of the nineteenth century to the digital era that emerged in the 1980s.

The second chapter inquires the decoration's interweaving with the dichotomy between high culture and low culture, since its formulation in the nineteenth century and up to today. In the course of these relations, we will emphasise the identification of mass culture with the feminine and the ornament from the perspective of Modernism, in addition to its reevaluation and criticism within Postmodernism, as well as within feminism, in the 1970s and 1980s. We also investigate the way in which feminist "craftivism" inspired a renewed alliance between craft and activism in our day.

Finally, the fourth, and final, chapter focuses on the work of four contemporary artists-artisans whose works address the analysed subjects in a systematic manner. Creations as disparate and geographically distant as those of Cristina Rodrigues from Portugal and El Anatsui from Ghana, of Anne Wilson from the U.S.A. and Kathrin Stumreich from Austria will be discussed.

ÍNDICE

Introdução.....	1
I. O Artesanato antes do Artesanato. Da <i>Techné</i> Clássica à Ruptura Setecentista entre a Beleza e a Utilidade.....	11
1. O Artesanato no Enredo das Belas-Artes e da Indústria.....	20
1.2 A Primeira Reinvenção do Artesanato. A Revolução Industrial e o Movimento <i>Arts and Crafts</i>	22
1.2. A Obra de Arte Total e o Artesanato de Ateliê. A <i>Werkbund</i> e a <i>Bauhaus</i> ...	27
1.3. Mão, Mente e Máquina. Algumas Perspectivas Teóricas sobre o Artesanato	36
1.4. A Constituição do Mundo do Artesanato no Segundo Pós-Guerra.....	44
1.5. Desvios e Aproximações entre o Artesanato e a Tecnologia na Viragem para o Século XXI.....	50
2. O Artesanato e o Feminismo no Enredo da Cultura de Elite e da Cultura de Massas.....	60
2.1. Cultura de Elite e Cultura de Massas. Do Confronto ao Encontro.....	62
2.2. O “Artesanativismo” Feminista. Um (Novo) Lugar para o Artesanato na História da Arte.....	69
2.3. “Mudando o Mundo, Ponto por Ponto”: O “Artesanativismo” Actual..	75
3. Casos de Estudo: Artistas-Artesãos Contemporâneos.....	85
3.1. O Objeto como Contentor de Memória, entre o Local e o Global. El Anatsui e Cristina Rodrigues.....	86
3.2. Entre a Mão e o Corpo, o Artesanal e o Digital. Anne Wilson e Kathrin Stumreich.....	97
Considerações Finais.....	112
Bibliografia.....	121
Apêndice A: Anexos.....	i
Créditos Fotográficos.....	xxxiv

LISTA DE ABREVIATURAS

<i>Apud</i>	Citação indirecta
Cf.	Conferir
Co.	Companhia (<i>company</i>)
Ed.	Edição
<i>Et al.</i>	E outros (autores)
Ltd.	Empresa privada
Nº	Número
Op. Cit.	Obra (<i>opus</i>) Citada
P.	Página
Prod.	Produção
Trad.	Tradução
Url	Página <i>web</i>
Vol.	Volume

– *Telémaco, de falar altivo e de ânimo indomável! ;Que disseste tu, para nos cobrir de vergonha, desejoso de macular-nos a reputação? A culpa não a imputes aos pretendentes aqueus, mas a tua mãe que, mais que outrem é hábil em ardis. Há já três anos, e em breve chegará o quarto, que ela anda a enganar o coração que bate no peito dos Aqueus. A todos dá esperanças e envia a cada um mensagens com promessas; mas outros são os planos que maquina o seu espírito. Eis um novo ardil que ela cogitou em sua mente: tendo levantado no palácio um grande tear, pôs-se a tecer um véu fino e imenso; depois veio dizer-nos: «Jovens, meus pretendentes, já que o divino Ulisses morreu, não apresseis as minhas bodas, até que eu termine a mortalha para o herói Laertes, – temo que se perca quanto Penélope teceu – para o tempo em que o fatal destino da prostradora morte o fizer sucumbir; não suceda que alguma das Aqueias por esta terra me censure de ser enterrado sem mortalha quem possuía tantos bens». Assim disse ela e o nosso intrépido coração deixou-se convencer. Então, durante o dia, trabalhava numa grande teia; desfazia-a, porém, de noite, depois de ao seu lado ter acendido os fochos. Dêste modo conseguiu, durante três anos, esconder o ardil e que os Aqueus acreditassem nela; mas quando entro o quarto e as estações se sucederam, uma das suas mulheres, que o conhecia bem, contou-o a nós, que fomos surpreende-la a desmanchar a sua esplêndida teia. Foi assim que ela, mau grado seu, se viu obrigada a concluí-la.*

Homero, *Odisseia*, séc. VIII-VII a.C.

Contemporary art is significant not only for its own sake but for the questions it raises about the way we live, our notions of what art is, of what is and is not appropriate as a means of making art.

Sue Green, “Book Review. By Hand: The Use of Craft in Contemporary Art”, 2008

INTRODUÇÃO

Se a definição da arte constitui um quebra-cabeças que durante séculos ocupou, e continua a ocupar, o pensamento ocidental, a de artesanato envolve um terreno igualmente instável e não menos interessante. Aliás, há cerca de duas décadas, o debate em torno do artesanato adquiriu uma dimensão internacional, através da afirmação de países periféricos no panorama global.

Neste contexto, a arte popular vem conquistando uma posição singular, em virtude da sua conexão com culturas, lugares e tradições díspares que vão enriquecendo e colorindo o efeito homogeneizador da globalização.

Quais são as razões de fundo que justificam a actual vitalidade do artesanato? E de que forma é que o seu valor se foi alterando ao longo do tempo para que, numa era de propensa hegemonia tecnológica, o ornamento tenha ressurgido em força?

Procurando contribuir para a reflexão sobre questões desta natureza, a presente dissertação tem como propósito averiguar o estatuto e o significado do artesanato, no âmbito da prática artística contemporânea.

Importa no entanto pensar a que nos referimos quando falamos de artesanato. Nesse sentido, começemos pelas questões etimológicas, pois “no princípio era o Verbo”¹ e, como afirma o historiador da arte e da arquitectura Stefan Muthesius, “uma forma de tentar compreender as complexidades dos ofícios e do *design* ocidental dos séculos XIX e XX é investigar a sua etimologia básica e reflectir acerca das suas terminologias em diferentes línguas”². Baseando-nos na análise do autor relativa à génese e evolução dos conceitos alemães e ingleses subordinados às artes decorativas, abordá-la-emos na língua inglesa e aplicaremos os seus princípios à língua portuguesa, dada a sua preponderância na investigação e elaboração desta dissertação. Tal como defendeu Muthesius, não nos cingiremos aos significados de termos como “artesanato”, “artesão”, “habilidade”, “técnica” e “arte popular”, mas recorreremos sobretudo a “definições, utilizando um vocabulário amplo (...), assim como a sua etimologia, o que

¹ “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deos, e o Verbo era Deos.” FIGUEIREDO, António P. de, “O Santo Evangelho de Jesu Christo segundo São João”, *A Biblia Sagrada contendo o Velho e o Novo Testamento; traduzida em portuguez, segundo a vulgata latina, por Antonio Pereira de Figueiredo*, Londres: W. Clowes e Filhos, 1865, pp. 1032-1062.

² MUTHESIUS, Stefan, “Handwerk/Kunsth Handwerk”, *Journal of Design History – Special Issue: Craft, Modernism and Modernity*, vol. 11, nº 1, 1998, pp. 85-91.

significa retroceder e avançar entre línguas”³. Num plano mais abrangente, tal implicará a consideração da diferença entre a origem germânica do inglês e a raiz latina do português, dado que cada uma delas se insere numa determinada conjuntura sociocultural que concebe de um modo especial a ligação entre a arte e a indústria.

No que diz respeito à origem do conceito britânico *craft*, vários autores reiteraram a sua proveniência da “palavra Saxã para poder, força (...) – em Alemão este é o significado da palavra *Kraft*”⁴, a qual pode aludir à “astúcia”, em particular, ou a uma “faculdade”⁵, em geral. Com efeito, nos primórdios da Humanidade, os artesãos eram prestigiados fabricantes de objectos que emanavam autoridade e magia, energia protectora e simbolismo, como era o caso de amuletos, talismãs e outros utensílios que se associavam aos fenómenos sobrenaturais. Mais tarde, estes artigos foram substituídos pelo dinheiro na representação do poder e da utilidade, o que determinou a sua circunscrição a um cariz utilitário e destituiu o artífice da sua superioridade inicial.

Ao longo dos tempos, o significado do artesanato foi sofrendo múltiplas transformações, correspondendo, hoje em dia, ao termo *craft* que, na língua inglesa, é sinónimo de *handicraft* (cujo prefixo *hand* remete para a acção da mão) e de *artisanship*. Consequentemente, designados por *artisans*⁶ ou *craftsmen*, os seus praticantes equivalem aos artesãos, em português. Por seu turno, os substantivos *craft(smanship)* e *artisan(ship)* pressupõem um “trabalho técnico”⁷, hábil ou perito (*skilled*) e uma “habilidade especial que alguém usa para fazer algo belo com as suas

³ Tradução do original: “It is essential to state, at the outset, that for this exercise it is not enough simply to present ‘English translations of foreign words’ (...). Rather, what is needed are definitions, using a wide vocabulary of adjacent words as well as their etymology, which means going backwards and forwards between languages.” MUTHESIUS, Stefan, *op. cit.*, 1998, pp. 85-91.

⁴ Tradução do original: “Craft stems from the Saxon word for power, force or strength – in German this is the meaning of the word *Kraft*.” LESLIE, Esther, “Walter Benjamin: Traces of Craft”, *Journal of Design History*, Vol. 11, nº 1, Special Issue: Craft, Modernism and Modernity, Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 5-13. Cf. também SLIVKA, Rose, “The Persistent Object”, *The Crafts of the Modern World*, Rose Slivka e Aileen O. Webb (eds.), Nova Iorque: Horizon Press, 1968, pp. 12-17; DUTTON, Denis, “The Difference Between Art and Craft”, *Borderlands of Art*, Radio New Zealand, 11 de Julho de 1990, emissão radiofónica.

⁵ Tradução do original: “craft, kraft, kräft, n. [O.E. *craeft*, craft, cunning, force, a craft = G. Sw. Icel. and Dan. *Kraft*, D. *kracht*, power, faculty (...)] (...).” KELLERMAN, Dana F., *The New Grolier Webster International Dictionary of the English Language*, vol. 1, Nova Iorque: Grolier Inc., 1971, p. 235.

⁶ Tradução do original: “A further English term comes to mind – ‘artisan’ – together with the French ‘artisanat’. The way it refers to the skilled worker, in contrast to the unskilled one, indeed corresponds to the notion of skill in Handwerk (...).” MUTHESIUS, Stefan, *op. cit.*, 1998, pp. 85-91.

⁷ Tradução do original: “Artisan (...) n [C] someone who does skilled work with their hands.” “craft (...) n. (...) Dexterity in a particular manual occupation; (...) and occupation or employment requiring skills (...).” O mesmo sentido é inerente aos vocábulos *handicraft*, *craftsman* e *craftsmanship*, entre outros. KELLERMAN, Dana F., *op. cit.*, vol. 1, 1971, pp. 62 e 235.

mãos”⁸. Esta definição sumariza as três “características do *processo* do fazer comuns à maioria das *práticas* artesanais”⁹ (grifo do autor) que o historiador da arte Larry Shiner descreveu: a mão, o material e a habilidade. Por outro lado, a mesma acepção atesta a similaridade das significações atribuídas à arte e à manualidade, como também comprovam expressões como “arte da guerra”, “arte de cozinhar” ou “artes mágicas”, em que podem empregar-se indistintamente as noções inglesas *art* e *craft*.

Inscrevendo-se no campo semântico das anteriores, a palavra *trade*, traduzível por “ofício” ou “comércio”, reflecte a relação dúbia entre as produções manual e mecânica que se acentuou no século XX¹⁰. Já o conceito de *popular art*, na cultura anglo-saxónica, pode reportar-se quer a uma arte pré-industrial, “do” povo e “para” o povo e, portanto, de fácil compreensão¹¹ – acepção tocante à *folk art* –, quer à “arte de massas consumida pelas sociedades industrializadas”¹² que emergiu no início de Novecentos, graças ao surgimento da reprodução fotomecânica. De resto, na actualidade, o significado das artes ornamentais abrange uma vertente comercial: “handicraft (...) n. (...) The skill of one’s hands; work of an artisan, hobbyist, or tradesman”¹³; “craft (...) n. (...) trade; the members of a trade collectively (...)”¹⁴.

No que respeita ao léxico nacional, destaca-se a conotação “familiar depreciativa” do adjectivo “artesanal”, por vezes relativo a algo “primitivo, rude, pouco aperfeiçoado. ≠ SOFISTICADO (...)”¹⁵. De uma forma idêntica, o sentido da decoração enquanto “expressão, objecto que é fruto da criação estética de alguém que não tem

⁸ Tradução do original: “crafts-man-ship (...) n.(...) 1 the special skill that someone uses to make something beautiful with their hands (...)” SUMMERS, Della (ed.), *Longman Dictionary of Contemporary English – New Edition*, Essex: Longman Group Ltd., 1995, p. 316.

⁹ Tradução do original: “I have selected four such flash points of craft practice, themes that show up repeatedly in the writings of critics and practitioners: hand, material, skill, function. SHINER, Larry, “«Blurred Boundaries»? Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design”, *Philosophy Compass* [Em linha], Volume 7, Nº 4, Abril de 2012, [consultado em 16-04-2013], posto em linha a 19 de Março de 2012, url: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1747-9991.2012.00479.x/full>>, pp. 230-244.

¹⁰ William Morris, principal defensor das artes decorativas na segunda metade do século XIX, exclamara: “(...) mark the word, Trade, not Craft!” MORRIS, William, “The Revival of Handicraft”, *The Craft Reader*, Glenn Adamson (ed.), 2010 [1888], pp. 146-156.

¹¹ Tradução do original: “Popular, (...) a. (...) Pleasing to or liked by the people in general; (...) pertaining to or of the common people; easy to comprehend; plain; familiar; constituted by or depending on the people.” KELLERMAN, Dana F., *op. cit.*, vol. 2, 1971, p. 741.

¹² SILVA, Jorge H. Pais da e CALADO, Margarida, *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, Barcarena: Editorial Presença, 2005, p. 44.

¹³ KELLERMAN, Dana F., *op. cit.*, vol. 1, 1971, p. 437.

¹⁴ KELLERMAN, Dana F., *op. cit.*, vol. 1, 1971, p. 235.

¹⁵ Academia das Ciências de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian (ed.), *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa: Editorial Verbo, vol. 1, 2001, p. 368.

formação artística escolar”¹⁶ parece revelar um preconceito habitualmente dirigido aos artesãos, segundo o qual estes são menos instruídos do que os artistas e *designers*.

Em continuidade com as sugestões de Stephan Muthesius, partimos da premissa de que todos estes conceitos provêm de um determinado contexto sociocultural. Assim, se recuarmos às civilizações clássicas, verificaremos que estas concebiam o artesanato como uma articulação entre a concepção mental e a execução física, manifesta tanto na palavra grega *techné*, como na palavra latina *ars*. Contudo, no período Helenístico da Antiga Grécia, formou-se uma divisão entre as artes “liberais” e “servis”, a qual viria a ser recuperada na Idade Média, ainda que em alternância com pontos de vista mais inclusivos. Por seu turno, o Renascimento foi assinalado pelas primeiras tentativas de enaltecimento da figura do artista, a par da sua distinção face ao artesão – alterações que, todavia, não resultaram no desaparecimento de sistemas ancestrais, de que era exemplo a actividade nas guildas.

Introduzindo complexidade a esta questão, como veremos, o século XIX assistiu à separação hierárquica entre as “artes menores” e “maiores”, ao passo que a Revolução Industrial e os consequentes desenvolvimentos tecnológicos e económicos deram origem a um maior acesso à cultura por parte da classe média, ou seja, a uma crescente interacção entre a *low* e a *high art*. Na arte ocidental, enquanto o princípio romântico da “arte pela arte” impulsionou a marginalização dos ofícios, outras perspectivas oitocentistas – como o socialismo utópico – e movimentos que a elas se associaram – como o *Arts and Crafts* – constituíram as primeiras tentativas de reinventar as artes decorativas.

Já na primeira metade do século XX, ocorreu a consolidação teórica da “Grande Divisão”¹⁷ entre a cultura de elite e a cultura de massas. Por sua vez, o Modernismo oscilou entre o fechamento da arte sobre si própria e a procura de uma convergência com a vida. De facto, o dadaísmo e, sobretudo, o *readymade* empenharam-se na problematização e mesmo na contenção da exuberância do ornamento, enquanto a *Werkbund* e a *Bauhaus* apostaram na aliança utópica entre o artesanato e a realidade.

De qualquer forma, as dicotomias da alta e baixa culturas, entre outros dogmas modernos, foram, mais tarde, alvo de uma revisão no âmbito do Pós-Modernismo. Em

¹⁶ Academia das Ciências de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian (ed.), *op. cit.*, vol. 1, 2001, p. 367.

¹⁷ HUYSSSEN, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Teresa de Lauretis (ed. geral), Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1986, p. 4.

simultâneo, no período posterior à Segunda Guerra Mundial, se a arte conceptual e o minimalismo eliminaram os vestígios da mão criadora, já a *Pop Art*, o “artesanato de ateliê” (*studio craft*) e o “artesanativismo” (*craftivism*¹⁸) feminista exploraram a imbricação entre a cultura de elite e a cultura de massas, a arte e o artesanato. Especificamente, o feminismo tornar-se-ia preponderante, não só em termos artísticos, mas também teóricos, em virtude da sua promoção da abertura da História da Arte a pontos de vista anteriormente silenciados, a saber, de subculturas sexuais, sociais e étnicas.

A partir da década de 1980, a instauração do neoliberalismo e da era digital representou um grave problema para a manualidade. O que é que o artesanato poderia fazer de novo para suplantar o poder dos mercados e da tecnologia? Procurando responder a esta questão, importa examinar, por um lado, a resistência da decoração e, por outro, a crescente (con)fusão entre os recursos digitais e manuais.

Foi contudo no século XXI que os debates em torno do artesanato se ampliaram, de tal forma que este tem vindo a afirmar-se enquanto uma das principais tendências da época. Semelhante evidência será corroborada através de exemplos dados ao longo do trabalho e dos casos de estudo que o completam.

Apesar da capacidade autocrítica do artesanato face à realidade envolvente, este também possui características transversais à condição humana e às diversas culturas¹⁹. De facto, ao longo da Época Contemporânea, o fabrico manual tem sido vital em fases de progresso técnico-científico, de consumo excessivo e de esgotamento dos recursos económicos e naturais, como exemplifica a nossa actualidade, a par da sua incorporação em várias actividades criativas, ora subversivas e locais, ora *mainstream* e comerciais.

Esta “persistência”²⁰ da produção funcional não tem contudo sido devidamente acompanhada por um suporte teórico e crítico que a enquadre e que preserve o seu legado, o que pode justificar a sua falta de prestígio em determinados círculos

¹⁸ Cf. GREER, Betsy, *craft + activism = craftivism*, posto em linha em 2003, [Em linha], url: <<http://craftivism.com/>>, [consultado em 16-08-2013].

¹⁹ Cf., por exemplo, TAYLOR, Jerome (trad.), “Chapter Twenty: The Division of Sciences into Seven”, *The Didascalicon of Hugh of St. Victor: a medieval guide to the arts*, Londres e Nova Iorque: Columbia University Press, 1961, pp. 74-75 *apud* VÍTOR, Hugo de São, *Didascalicon*, Livro I, capítulo 20, 760A, c. 1136; SLIVKA, Rose, “The Persistent Object”, *op. cit.*, 1968, pp. 12-17; RISATTI, Howard, *A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007; MCCULLOUGH, Malcolm, *Abstracting Craft: The Practiced Digital Hand*, Massachusetts: MIT Press, 1996.

²⁰ Cf. GREENHALGH, Paul (ed.), *The Persistence of Craft: the applied arts today*, New Jersey: Rutgers University Press, 2003.

intelectuais²¹. Por esta razão, é urgente repensar o valor da criação manual, num momento em que “tudo pode ser uma obra de arte”²². Assim, torna-se fundamental aferir a posição do artesanato na prática artística, como têm vindo a propor Peter Dormer²³, Howard Risatti²⁴, Larry Shiner²⁵, Glenn Adamson²⁶ e Tanya Harrod²⁷.

De resto, a pertinência deste tema é facilmente corroborada pela visibilidade internacional que alguns artistas dedicados ao artesanato têm adquirido. A título de exemplo, salientamos a participação na Bienal de Veneza de artistas-artesãos como o ganiano El Anatsui, que se apropria de objectos encontrados para reinventar a tecelagem típica do seu país (1990 e 2007), o australiano Ricky Swallow, com esculturas em madeira (2005), a britânica Tracey Emin que articula bordados e néones, fotografia e vídeo, desenho, escultura e pintura (2007) e a portuguesa Joana Vasconcelos que concilia produtos industriais e técnicas tradicionais como o croché e o azulejo (2013). Significativa foi também a premiação de artistas como Tracey Emin (1999), Grayson Perry (2003), Yinka Shonibare (2004) e Simon Starling (2005) com o prestigiado *Turner Prize*, em virtude das suas criações em tecido, cerâmica e madeira. Por outro lado, múltiplas e notáveis exposições têm sido organizadas em torno da manualidade, como foi o caso de *Out of the Ordinary: Spectacular Craft*, organizada no *Victoria and Albert Museum* de Londres (2007-08), *The New Materiality: Digital Dialogues at the Boundaries of Contemporary Craft*, patente no *Fuller Craft Museum* de Massachusetts

²¹ Cf. ROBERTSON, Jean, “Feminism and Fiber: A History of Art Criticism”, *Surface Design Journal*, 26, n° 1, Outono de 2001, pp. 39-46; RISATTI, Howard, *op. cit.*, 2007, pp. 2-3; CLARK, Garth, “How Envy Killed the Crafts”, *op. cit.*, Glenn Adamson (ed.), 2010 [2008], pp. 445-456; BUSZEK, Maria Elena (ed.), *Extra/Ordinary – craft and contemporary art*, Durham: Duke University Press, 2011.

²² Esta afirmação de Boris Groys remonta à máxima utópica de Joseph Beuys (1921-1986) – *everybody is an artist* – que, por seu turno, remete para o Marxismo e para as vanguardas russas. GROYS, Boris, “The Weak Universalism”, *e-flux journal* [Em linha], n° 15, Nova Iorque, Abril de 2010 [consultado em 08-05-2013], posto em linha a 15 de Abril de 2010, url: <<http://www.e-flux.com/journal/the-weak-universalism/>>.

²³ Cf., por exemplo, DORMER, Peter, *The Meanings of Modern Design: Towards the Twenty-First Century*, Londres: Thames & Hudson, 1991; DORMER, Peter, *The Culture of Craft*, Manchester: Manchester University Press, 1997.

²⁴ Cf., por exemplo, RISATTI, Howard, *op. cit.*, 2007.

²⁵ Cf., por exemplo, SHINER, Larry, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago: University of Chicago Press, 2001; SHINER, Larry, “«Blurred Boundaries»? Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design”, *op. cit.*, 2012, pp. 230-244.

²⁶ Cf., por exemplo, ADAMSON, Glenn (ed.), *Thinking Through Craft*, Oxford / Nova Iorque: Berg, 2007; ADAMSON, Glenn, *The Craft Reader*, Nova Iorque: Berg, 2010; ADAMSON, Glenn, *The Invention of Craft*, Oxford / Nova Iorque: Bloomsbury, 2013.

²⁷ Cf., por exemplo, HARROD, Tanya, “House-Trained Objects: Notes Toward Writing an Alternative History of Modern Art”, Colin Painter (ed), *Contemporary Art and the Home*, Oxford / Nova Iorque: Berg, 2002, pp. 55-74; HARROD, Tanya, *The Crafts in Britain in the Twentieth Century*, New Haven / Londres: Yale University Press, 1999; ADAMSON, Glenn, COOKE, Edward S. e HARROD, Tanya (ed.), *The Journal of Modern Craft*, Oxford / Nova Iorque: Berg, 6 volumes, 2008-2013.

(2010-11) e de *21st Century Rural Museum* que, até ao momento, foi apresentada em Portugal, na China, em Inglaterra e na Alemanha (2013-14). Finalmente, consideramos expressivo o ressurgimento do “artesanativismo”, desta feita, a uma escala global, devido à profusão de sítios da Internet (por exemplo, *craftster.org*, *craftivism.com*), blogues e redes sociais que se destinam a divulgá-lo.

Em termos de estrutura, o presente trabalho será repartido em três capítulos de índole fundamentalmente temática, os quais não ignorarão contudo um certo percurso histórico. De um modo geral, analisar-se-ão as sucessivas querelas entre a mão, a mente e a máquina, em conjunto com as tentativas de desmantelamento das hierarquias estéticas, desde a Revolução Industrial do século XIX até à actualidade.

Semelhante intervalo temporal abrange a Época Contemporânea, conceito que, por questões de conveniência e simplificação, será utilizado de acordo com a definição da historiografia convencional, isto é, enquanto período posterior à Época Moderna e despoletado pela Revolução Francesa de 1789. Distintamente, referir-nos-emos à produção contemporânea ou à contemporaneidade na perspectiva da historiografia da arte, ou seja, como conjunto de manifestações “do nosso tempo”²⁸, recentes, que, na verdade, se enraíza em questões que atravessaram a era contemporânea.

No entanto, este enquadramento temporal será preambulado por uma necessariamente breve e incompleta história do ornamento na época que precede o período contemporâneo, num intervalo temporal que tem início na Antiguidade Clássica e terminan na ruptura setecentista entre a beleza e a utilidade. Esta opção resultou da necessidade de elucidar a origem e perduração de determinadas noções e ideias associadas à arte e, conseqüentemente, aos ofícios.

Neste sentido, este texto preliminar questionará se a arte foi efectivamente “inventada” no século XVIII, discutindo a fundação do “sistema moderno das belas-artes” que autores como Oskar Kristeller²⁹ e Larry Shiner³⁰ ponderaram, bem como

²⁸ Cf. também a acepção filosófica do termo, elaborada por Giorgio Agamben. AGAMBEN, Giorgio, “What is the contemporary?”, *What is an apparatus?: And Other Essays*, David Kishik e Stefan Pedatella (trad.), Stanford: Stanford University Press, 2009, pp. 39-54.

²⁹ KRISTELLER, Paul O., “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, nº 4, Outubro de 1951, pp. 496-527.

³⁰ Cf. SHINER, Larry, *op. cit.*, 2001.

analisando o pensamento de Immanuel Kant (1724-1804)³¹, autor a quem se deve a fractura entre o belo e o útil que antecipou os desenvolvimentos dos séculos seguintes.

Após esta breve reflexão, o primeiro capítulo terá como propósito visitar e analisar as rivalidades e intercâmbios entre a decoração, as belas-artes e a indústria, desde a Revolução Industrial e da corrente *Arts and Crafts* de Oitocentos até à era digital que despontou na década de 1980. A apreciação desta correlação fundar-se-á na afirmação de Shiner de que,

(...) ao contrário daqueles que possam pensar que devemos definir o artesanato nos seus próprios termos, o artesanato enquanto categoria tem sido *relacional* desde o início, posicionado entre a produção industrial a montante e as belas-artes a jusante³². [grifo do autor]

Partindo da premissa de que o artesanato constitui um campo dinâmico e envolvente, assim como de que o seu percurso foi sempre dialógico e reflexivo no que respeita à realidade, apropriar-nos-emos do sentido dialéctico que Hal Foster concedeu à autonomia da arte: “Esquecemo-nos de que a autonomia é um vocábulo diacrítico como qualquer outro, definido em relação ao seu oposto, isto é, à sujeição”³³. Por outro lado, tal não nos coibirá de indagar metodologias que possibilitem uma estruturação mais eficaz das particularidades das artes ornamentais.

No segundo capítulo, será problematizado o enredo da prática artesanal na oposição teórica entre a cultura de elite e a cultura de massas, no período compreendido entre a sua formação no século XIX e os dias de hoje. Neste trajecto, enfatizaremos a ligação da cultura popular ao feminino e, indutivamente, ao ornamento, no âmbito do Modernismo, a par da respectiva crítica no seio do Pós-Modernismo e, em particular, do movimento feminista das décadas de 1970 e 1980. Procuraremos ainda aclarar de que maneira a “fabricultura” feminista inspirou a actual ressurgência da aliança entre o artesanato e o activismo.

³¹ Cf. KANT, Immanuel, “Crítica da Faculdade de Juízo Estética”, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992 [1790], pp. 89-267.

³² Tradução do original: “Third, contrary to those who might think we should define craft on its own terms, craft as a category has been *relational* from the beginning, positioned between industrial production on one side and fine art on the other.” SHINER, Larry, “«Blurred Boundaries»? Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design”, *op. cit.*, 2012, pp. 230-244.

³³ Tradução do original: “We forget that autonomy is a diacritical term like any other, defined in relation to its opposite, that is, to subjection”. FOSTER, Hal, *Design and Crime: and other diatribes*, Londres/Nova Iorque: Verso Books, 2003, p. 102.

Por fim, no terceiro e último capítulo, analisaremos a obra de quatro artistas contemporâneos, em que o(s) tema(s) versado(s) se afirma(m) de forma sistemática. Por um lado, a portuguesa Cristina Rodrigues e o ganiano El Anatsui, que ponderam o objecto como contendor de memória, no contexto dos paradigmas local e global. Por outro lado, a norte-americana Anne Wilson e a austríaca Kathrin Stumreich, que exploram a liminaridade entre a mão e o corpo, os recursos manuais e digitais.

A abordagem a estes artistas não pretende reduzir a sua criação à mera “ilustração” ou “reflexo” da (de uma) História (da Arte), mas sim averiguar possíveis analogias, derivações e enriquecimentos dos temas tratados no corpo central do texto. Por estas razões, não pretendemos elaborar estudos monográficos exaustivos, mas sim aproximar-nos da sua obra, a fim de aferir a ambiguidade e versatilidade do fabrico utilitário no contexto da arte contemporânea.

Assim, por via desta estrutura, procuraremos proceder a uma série de rectificações históricas, de modo a (re)posicionar as artes e ofícios numa rede complexa de relações artísticas, princípios e manifestações, assim como num percurso feito de avanços e recuos, que desembocou no vigor do artesanato contemporâneo. Com efeito, tais diálogos serão equacionados tendo em conta os diversos contextos espaço-temporais, socioeconómicos e políticos.

A nível metodológico, incorporar-se-ão referências da História, teoria e crítica da arte, do artesanato e do *design*, a par da sociologia, da filosofia, da literatura e da antropologia, a fim de estabelecer encadeamentos enriquecedores que assegurem a premência e a globalidade do tema em questão. Comprometer-nos-emos especificamente a procurar (re)situar mundialmente uma questão sobejamente abordada na conjuntura anglo-saxónica, mas que carece de atenção num universo mais alargado.

Relativamente às citações utilizadas no corpo do texto, estas serão traduzidas de forma livre para o português, à excepção daquelas em que se entende que a preservação da língua original será a única forma de manter o significado inicial. Em todos os casos, as referências serão mantidas no idioma de origem em nota de rodapé.

Embora a presente dissertação não incida sobre o contexto português em particular, este será frequentemente convocado e confrontado com a situação internacional. Ainda que, durante a maior parte do período contemporâneo, se verifique

uma considerável discrepância entre as conjunturas nacional e europeia, a análise das tendências actuais atestará a hodiernidade da arte em Portugal.

Por último, a primeira parte do título *A teia de Penélope – Encontros e Desencontros entre a Arte e o Artesanato na Época Contemporânea* alude ao conhecido mito imortalizado pela *Odisseia* de Homero. Conta a lenda que, após vinte anos sem receber notícias de Ulisses que partira para a guerra de Tróia, Penélope viu-se cercada de pretendentes e prometeu escolher outro marido, assim que concluísse uma mortalha para o sogro. Se durante o dia era vista tecendo, à noite, a solitária Penélope, convicta do regresso de Ulisses, desmanchava a teia, protelando a sua promessa. Neste contexto, a metáfora da tecelagem ilustra um acto menos ardiloso ou conspiratório³⁴ do que de amor e perseverança. Tal envolvimento dos afectos é definidor da criação manual e explica o seu crescente encanto, face à velocidade e volatilidade da nossa “modernidade líquida”³⁵.

³⁴ “tra·ma *substantivo feminino* 1. Fio que a lançadeira estende por entre os fios da urdidura. (...) *substantivo de dois géneros* 6. Enredo; intriga; maquinação; conspiração.” (grifo do autor) “trama”, *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, [Em linha], 2008-2013, url: <<http://www.priberam.pt/dlpo/trama>> [consultado em 12-12-2013].

³⁵ Cf. BAUMAN, Zigmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity, 2000.

I.

O ARTESANATO ANTES DO ARTESANATO. DA *TECHNÉ* CLÁSSICA À RUPTURA SETECENTISTA ENTRE A BELEZA E A UTILIDADE

Art denotes a process of doing or making. This is as true of fine as of technological art. (...) Every art does something with some physical material, the body or something outside the body, with or without the use of intervening tools, and with a view to production of something visible, audible, or tangible. So marked is the active or “doing” phase of art, that the dictionaries usually define it in terms of skilled action, ability in execution.

John Dewey, *Art as Experience*, 1934³⁶

Por via de uma breve análise aos principais períodos históricos que precederam a era contemporânea, o presente capítulo destina-se a evidenciar que o confronto teórico e institucional entre o artesanato e as belas-artes apenas se formou no século XVIII.

No pensamento clássico, o artesanato integrava um conjunto de actividades tão diversas quanto a poesia, a medicina e a escultura, quer na Antiga Grécia, sob o conceito de *techné*, quer na República e no Império Romano, por via do termo *ars*. Ambos os vocábulos reportavam não a uma classe de objectos específica, mas sim à habilidade humana para fazer e materializar algo abstracto. Como tal, na cultura greco-romana não existia uma distinção entre as artes plásticas e as artes manuais.

Embora diversos estudiosos do período clássico³⁷ tenham defendido que a noção de “belas-artes” emergiu nas reflexões platónica e aristotélica, de acordo com autores como Jerome Pollitt³⁸ e Howard Risatti³⁹, na Hélade não existia uma categoria distinta que compreendesse as diversas manifestações artísticas. Com efeito, o grego arcaico não abrange os conceitos de “arte” ou de “artista”, e apenas a poesia era apreciada

³⁶ DEWEY, John, *Art as Experience*, Nova Iorque: Penguin Group, 2005 [1934], pp. 48-49.

³⁷ Cf., por exemplo, TAYLOR, Alfred E., *Aristotle*, Toronto e Ontário: Courier Dover Publications, 1955 e PONTYNEN, Arthur, *For the Love of Beauty: Art History and the Moral Foundations of Aesthetic Judgement*, New Jersey: Transaction Publishers, 2006.

³⁸ Cf. POLLITT, Jerome J., *The Ancient View of Greek Art*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1974.

³⁹ Cf. RISATTI, Howard, “Craft and Fine Art”, *op. cit.*, 2007, pp. 67-149.

enquanto arte maior. Por sua vez, Platão e Aristóteles consideravam a pintura e a dança, o épico e a tragédia, a aprendizagem de línguas e os rituais religiosos, a prática desportiva e o domínio tecnológico como artes de imitação (do grego *mimesis* e do latim *imitatio*), em virtude do seu poder de copiar, reproduzir ou representar a natureza. Em consonância com a filosofia aristotélica, a mimese constituía a razão de toda a arte e diferenciava o ser humano dos restantes animais⁴⁰.

Mais tarde, nos períodos Helenístico e de soberania romana, forjou-se uma diferenciação entre as artes liberais e vulgares (ou servis). Se as primeiras eram intelectuais e reservadas às elites sociais, as segundas envolviam trabalho físico e/ou remuneração. Neste âmbito, as artes visuais e a prática musical eram referidas enquanto expressões servis ou mistas (intermédias). Por estes motivos, teóricos, como Risatti, concluíram que o estatuto das belas-artes irrompeu no século XVIII, época em que estas manifestações passaram a ser identificadas pelos seus procedimentos específicos⁴¹.

Adicionalmente, a noção clássica do artista era bastante mais próxima daquilo que hoje se entende ser o artesão. À semelhança do carpinteiro, do navegador, do pintor e do escultor, o artífice devia ser capaz de reunir conhecimentos teóricos e aptidões práticas ou técnicas, ou seja, a *techné*. Ainda que numerosos tratados tivessem sustentado esta tese⁴², em nenhum se propôs uma distinção entre a arte e o artesanato. Com base nesta verificação, Larry Shiner inferiu que os seus executores “não eram nem «artesãos», nem «artistas» no sentido moderno, mas artesãos/artistas: praticantes competentes e habilidosos”⁴³. A mesma perspectiva é identificável no pensamento de John Dewey (1859-1952), segundo o qual toda a arte se alicerça na produção de algo, conforme atesta a citação que introduz o presente capítulo.

Desta maneira, na Grécia Antiga, a imaginação, a originalidade e a “autonomia” da arte eram estimadas, mas não com a ênfase que viriam a adquirir em Setecentos. Na sua maioria, os pintores e escultores eram admirados pela capacidade de confeccionar coisas “semelhantes”. Por outro lado, a maior parte daquilo que hoje consideramos como objectos artísticos, na Antiguidade greco-romana, integrava cerimónias de culto

⁴⁰ CEIA, Carlos (coord.), “Mimesis ou Mimese”, *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, [Em linha], posto em linha em 2010, url: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink &link_id=1551&Itemid=2>, [consultado em 08-09-2013].

⁴¹ Cf. RISATTI, Howard, “Craft and Fine Art”, *op. cit.*, 2007, pp. 67-149.

⁴² Cf., por exemplo, *Sobre o Artesanato (Peri Technés)* de Hipócrates e *Metafísica* de Aristóteles.

⁴³ Tradução do original: “The ancient practitioners of various arts from medicine and military strategy to pottery making and poetry were neither “artisans” nor “artists” in the modern sense but artisan/artists: skilled and tactful practitioners.” SHINER, Larry, *op. cit.*, 2001, p. 23.

ou o uso quotidiano e, portanto, o seu valor advinha da sua funcionalidade⁴⁴ (**Figura 1**). Embora os romanos tivessem introduzido o colecionismo de arte grega (fruto dos saques à Hélade) e a encomenda de cópias da mesma, o seu desígnio primordial não era a apreciação estética mas, sobretudo, o enriquecimento e prestígio do proprietário. Por fim, o predomínio da função sociopolítica de culto no contexto da produção criativa foi fortalecido pelo reconhecimento do Cristianismo enquanto religião oficial e pela subsequente queda do Império Romano do Ocidente, no ano de 476 (**Figura 2**).

No período medieval, a arte e o artesanato eram igualmente respeitados e abarcavam não apenas as artes plásticas, mas também actividades como a cozinha, a navegação, a cavalaria, a produção de calçado e o malabarismo. No entanto, a pejorativa divisão clássica entre as artes liberais e vulgares ou servis perdurou até ao século XII, época em que Hugo de São Vítor passou a designar as segundas por “mecânicas”, palavra que compreendia todas as produções funcionais, no seu livro *Didascalicon. De Studio Legendi*, escrita no final do decénio de 1130⁴⁵. Ao filósofo saxão deveu-se a dignificação das artes mecânicas face às restantes, atribuindo às primeiras a capacidade para restaurar a humanidade no mundo. Contudo, o pensamento medieval oscilou frequentemente entre a preservação da hierarquia estabelecida por Aristóteles e a consideração por toda a criação (**Figura 3**).

Na Idade Média, a palavra “artista” estava geralmente reservada ao estudioso da arte liberal, ao passo que o “artífice” (*artifex*) era o praticante de uma arte mecânica. Termos mais específicos, como os de “pintor”, “escultor” e “arquitecto”, não detinham o significado actual. A título de exemplo, o pintor medieval equivaleria hoje a um pintor decorativo de todo o tipo de edifícios e objectos encomendados. Por outro lado, poucos arquitectos logravam atingir uma situação social privilegiada⁴⁶. Efectivamente, a demarcação entre artes liberais e mecânicas era sustentada pelas guildas, organizações de artífices que se dedicavam a manter padrões de qualidade elevados nos vários ofícios e controlavam grande parte da actividade artesanal. Na prática, os pintores pertenciam às guildas dos boticários, os escultores às dos ourives e os arquitectos às dos canteiros (**Figura 4**), ao passo que a maioria dos artesãos trabalhava para patronos que, com

⁴⁴ Cf. ELSNER, Jas, *Art and the Roman Viewer: the Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

⁴⁵ Cf. TAYLOR, Jerome (trad.), “Chapter Twenty: The Division of Sciences into Seven”, *op. cit.*, 1961, pp. 74-75 *apud* VÍTOR, Hugo de São, *op. cit.*, c. 1138.

⁴⁶ Cf. GOLDWAITE, Richard, *The Building of Renaissance Florence*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980; KIMPEL, Dieter, “La sociogenèse de l’architecture moderne”, *Artistes, artisans et production artistique au moyen age*, Xavier Barral i Altet (ed.), Paris: Picard, 1986, pp. 135-162.

frequência, transmitiam indicações relativamente ao conteúdo, à concepção e aos materiais que queriam ver aplicados nas obras solicitadas. Por conseguinte, os artífices prestavam estes serviços não enquanto indivíduos, mas antes como membros de uma determinada oficina.

Apesar da aparente subordinação da arte medievla à mera execução, de acordo com Ludo Milis, a mesma “tinha duas aplicações: era tanto a habilidade vulgar de que o ferreiro ou o tecelão necessitavam, quanto a habilidade mais refinada, conquistada pelo ourives e pelo *tapissier*” (grifo do autor)⁴⁷. Na realidade, foi com base nesta aceção que se constituiu o significado do artesanato enquanto processo e que na sua “forma mais genérica é sensivelmente sinónimo de habilidade”⁴⁸.

Não obstante, é importante salientar que a actual historiografia da Idade Média difere significativamente das percepções anteriores, uma vez que tem sido pautada pela contestação do estereótipo romântico do artesão anónimo e de que este simplesmente repetia o que ditavam os livros e os hábitos da oficina⁴⁹. Todavia, a atribuição das noções modernas de “individualismo”, “artista” ou “criador” (enquanto indivíduo dotado de criatividade e originalidade) por parte dos medievalistas do século XX revelou-se anacrónica. Mais especificamente, os pontos de vista adoptados pelos historiadores revisionistas em relação à avaliação das obras de arte na era medieval reflectiam uma concepção que apenas se formara na Época Moderna, a qual opunha a arte (desprovida de utilidade) ao artesanato (orientado para a utilidade). De um modo semelhante, tampouco existia a distinção de género, designadamente no âmbito das artes mecânicas, dado que ainda não se produzira a separação entre os espaços público e privado que contribuíra para o confinamento da mulher à extensão da casa (**Figura 5**).

De facto, foi apenas no Renascimento que o estatuto do artista sofreu alterações assinaláveis. Apesar da frequente referência ao criador original e isolado, assim como do culto hiperbólico de homens como Leonardo da Vinci (1452-1519) e Michelangelo

⁴⁷ Tradução do original: “It had to applications: it was as much the ordinary skill of the blacksmith or the weaver, as the more refined skill mastered by the goldsmith or the *tapissier*.” MILIS, Ludo J. R., *Angelic Monks and Earthly Men: Monasticism and Its Meaning to Medieval Society*, Suffolk/Nova Iorque: Boydell & Brewer Ltd, 1992, p. 125.

⁴⁸ Tradução do original: “As the name of a process, “craft,” at its most generic is roughly synonymous with “skill,” a meaning that goes back to the Middle Ages.” SHINER, Larry, “«Blurred Boundaries»? Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design”, *op. cit.*, 2012, pp. 230-244.

⁴⁹ Cf., por exemplo, MÂLE, Émile, *Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Toronto: Courier Dover publications, 2000 [1913] e SHAPIRO, Meyer, “The Romanesque Sculpture of Moissac”, Parte 1, *The Art Bulletin*, 13, 1931, pp. 464-531.

Buonarroti (1475-1564) pela historiografia contemporânea da arte da Renascença, Larry Shiner alertou para a obrigação de uma análise mais prudente:

Esta imagem pós-romântica não só está muito longe da verdade, mas aplica-se ainda menos à maioria dos pintores e escultores Renascentistas. (...) Três tipos de evidência sugerem os princípios do conceito moderno de artista: a emergência do gênero da “biografia de artista”, o desenvolvimento do auto-retrato, e o nascimento do “artista de corte”⁵⁰.

Qual odisseia protagonizada pelos génios da arte, o novo gênero literário da biografia de artista expôs o pintor, escultor ou arquitecto enquanto herói que excedera as comuns competências oficinais. Assinado por Giorgio Vasari, o livro *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1550) atribuiu à arquitectura, à pintura e à escultura uma notoriedade especial, ao mesmo tempo que contestou o sistema laboral das guildas e o fabrico utilitário. Desta forma, o autor tencionava libertar os artistas da guilda medieval e promover a pintura à categoria das artes liberais, desejo que o próprio viria a consumir no ano de 1563, ao fundar a *Accademia del Disegno* em Florença. Em parte, a nova situação teve como base a recuperação da máxima horaciana de que “como a pintura, é a poesia” (*ut pictura poesis*⁵¹). Assim, embora seja notável a continuidade entre a Idade Média e a Época Moderna que a historiografia mais recente tem definido⁵² (**Figura 6**), existem diferenças importantes no que respeita à posição social e à imagem do artista-artesão.

O próprio Vasari reportou-se a personagens biografadas como Michelangelo enquanto artífices (*artifice*) e não artistas, o que indicia a indistinção entre os dois conceitos. Por outro lado, os “artistas de corte” que ainda imperam na historiografia renascentista eram uma minoria escassa de indivíduos que trabalhava em exclusivo para a nobreza. Tal aspecto foi igualmente esclarecido por Shiner:

Na realidade, mesmo a maioria dos artistas de corte recebiam um salário anual, juntamente com alimentação e alojamento gratuitos, e os seus patrões exigiam que pintassem

⁵⁰ Tradução do original: “Not only is this postromantic image wide of the mark for Michelangelo, it applies even less to the majority of Renaissance painters and sculptors. (...) Three kinds of evidence suggest the beginnings of the modern concept of the artist: the emergence of the genre of the “artist’s biography,” the development of the self-portrait, and the rise of the “court artist”. SHINER, Larry, *op. cit.*, 2001, p. 39.

⁵¹ A expressão foi utilizada na *Arte Poética* de Horácio, escrita em c. 20 a.C. Cf. ESCARDUÇA, Carla, “Ut pictura poesis”, *op. cit.*, [Em linha], posto em linha em 2010, [consultado em 08-09-2013].

⁵² Rever a nota 49.

retratos e decorassem quartos ou, em alguns casos, pintassem mobília e dourassem cofres (Cosimo Tura), desenhassem tapetes e tigelas (Mantegna, **[Figura 7]**), ou fizessem festivais e trajes (Leonardo). Ao contrário do artista moderno, a maioria dos artistas de corte realizavam as suas obras encomendadas para uma função específica, ao invés de criá-las enquanto pura expressão pessoal (...)⁵³.

Conforme atesta o excerto citado, no Renascimento, a prática artesanal foi tão patrocinada e estimada quanto a pintura e a escultura, quer pelas elites económicas, quer pelo homem comum (**Figura 8**). Frequentemente, mesmo os criadores “independentes” e conceituados encontravam-se integrados em equipas empenhadas no embelezamento de igrejas, palácios, habitações e assembleias, tal como quaisquer oficiais que estivessem incorporados em guildas. Em resultado, perdurou a actividade cooperativa e oficial que concretizava contratos referentes a empreendimentos diversos⁵⁴.

A par da música, da poesia e da pintura, a arquitectura permaneceu associada à utilidade, pela sua natureza prática. Aliás, porque alicerçado na Antiguidade, o conceito de “beleza” era bastante amplo, em contraste com o sentido que adquiriria no século XVIII, o qual dependeria tanto da aparência agradável, como da moralidade e da verdade. Na Renascença, o belo e o útil mesclavam-se, como esclareceu Umberto Eco:

O vitral, a música e a escultura não eram belos simplesmente porque poderiam proporcionar prazer. Estes poderiam proporcionar prazer ou poderiam proporcionar instrução; mas, no seu caso, os medievais adoptaram a perspectiva de que a sua verdadeira beleza residia na sua conformidade com o seu propósito⁵⁵.

Foi também no Renascimento que as “artes de agulha” como o bordado adquiriram uma íntima ligação com o “género”, conceito que, na sua acepção humana e

⁵³ Tradução do original: “In reality, even most court artists were given an annual salary, along with free board and room, and their employers expected them to paint portraits and decorate rooms or in some cases to paint furniture and guild caskets (Cosimo Tura), design tapestries and bowls (Mantegna), or do festivals and costumes (Leonardo). Unlike the modern artist, most of the court artists made their works on order for a specific function rather than creating them as purely personal expression (...).” SHINER, Larry, *op. cit.*, 2001, p. 42.

⁵⁴ Cf. DANTO, Arthur C., *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, São Paulo: Odisseus Editora, 2006 [1997], p. 127.

⁵⁵ Tradução do original: “Stained glass, music, and sculpture were not beautiful simply because they gave pleasure. They might give pleasure, or they might give instruction; but in their case, the medieval took the view that their true beauty lay in their conformity with their purpose.” ECO, Umberto, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1988, p. 183.

social, corresponde à “relação entre o sexo biológico e o comportamento (...)”⁵⁶. De um modo geral, os séculos XIV e XV assistiram ao declínio do número de mulheres praticantes das artes mais requisitadas, inclusive no âmbito das guildas, devido à sua restrição ao papel materno e ao ambiente doméstico⁵⁷ (**Figura 9**).

Uma outra questão que subjaz ao estatuto da arte e do artesanato é a reflexão em torno da interacção entre o intelecto, o corpo e a mão. Representando um legado que até hoje influencia este campo, o *Discurso do Método* de René Descartes (1596-1650) inferiu que a mente e o corpo eram entidades distintas. Em virtude da sua natureza pensante e inextensível, a mente diferia do carácter não pensante e extensível do corpo, o que tornava possível a existência de um sem o outro⁵⁸. Contudo, o filósofo reconheceu que apenas o seu encontro possibilitava a formação do ser humano. De qualquer forma, a nosso ver, não é de estranhar que, no ano de 1648, a instituição da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* em França oficializasse a superioridade das artes liberais, baseando-se numa componente mental que as diferenciava do trabalho manual. Treze anos depois, a reestruturação levada a cabo por Luís XIV deu origem ao controlo da criação artística francesa, o qual persistiu até meados do século XVII, período em que as academias se disseminaram pelo continente europeu. Estas fundações proibiram a entrada de mulheres até à primeira metade de Oitocentos e, em casos como o de Portugal, até à centúria seguinte.

Com efeito, a consolidação da cisão teórica entre o artesanato e as artes plásticas foi definida no século XVIII, conforme atesta o *Discurso Preliminar à Enciclopédia de Diderot* (1751), escrito por Jean d’Alembert. Nesta introdução, o autor distinguiu as Belas-Artes das restantes artes liberais, mais necessárias e úteis: “As últimas fixaram e estabeleceram regras que qualquer homem pode transmitir a outro, ao passo que a prática das Belas-Artes consiste principalmente numa invenção que apreende as suas

⁵⁶ Tradução do original: “*Gender* is the relationship between biological sex and behavior; a *theory of gender* explains that relationship.” (grifo do autor) UDRY, J. Richard, “The Nature of Gender”, *Demography*, vol. 31, nº 4, Michigan: Population Association of America, Novembro de 1994, pp. 561-573. Cf. também HAIG, David, “The Inexorable Rise of Gender and the Decline of Sex: Social Change in Academic Titles, 1945–2001”, *Archives of Sexual Behavior*, vol. 33, nº 2, Abril de 2004, pp. 87–96; “What do we mean by «sex» and «gender»?”, *World Health Organization*, [Em linha], posto em linha em 2013, url: <<http://www.who.int/gender/whatisgender/en/index.html>>, [consultado em 15-09-2013].

⁵⁷ Cf., por exemplo, POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2003 [1988], p. 60.

⁵⁸ Cf. DESCARTES, René, *Discurso do Método*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1977.

leis exclusivamente do génio”⁵⁹. Tal diferenciação foi validada por filósofos iluministas como Immanuel Kant que a operacionalizou nestes termos:

A arte distingue-se também do *ofício*; a primeira chama-se *arte livre*, a outra pode também chamar-se *arte remunerada*. Olha-se a primeira como se ela puder ter êxito (ser bem sucedida) conforme a um fim somente enquanto jogo; olha-se a segunda enquanto trabalho, isto é ocupação que por si própria é desagradável (penosa) e é atraente somente pelo seu efeito (por exemplo pela remuneração), que por conseguinte pode ser imposta coercivamente⁶⁰ [grifo do autor].

O excerto citado expressa a recuperação kantiana da dualidade entre as artes liberais e as artes servis que surgira no período Helenístico. Tal perspectiva contrapunha a “bela arte”, considerada como “um modo de representação que é por si própria conforme a fins (...), embora sem fim”⁶¹, quer dizer, enquanto actividade independente, recreativa e procedente do génio individual, ao artesanato, actividade cuja utilidade derivava da sua submissão ao trabalho industrial e aos desígnios comerciais. Uma vez mais, estava em jogo o estatuto social do artista, assim como a autonomia da arte que a modernidade viria a desenvolver, embora a correspondente separação da criação relativamente à realidade cultural e económica fosse artificial e, na verdade, se tratasse de uma complexa tensão entre dois pólos. Seguindo aliás esta perspectiva, ao longo desta dissertação partiremos sempre do princípio de que a produção criativa também responde a necessidades e interesses económicos e, portanto, é inseparável do contexto em que surge.

Segundo pensadores como Paul Oskar Kristeller e Larry Shiner, a fractura entre as artes decorativas e as belas-artes fez com que o “sistema das artes” tradicional desse lugar ao “sistema moderno das belas-artes”⁶², na centúria de Setecentos. Este princípio

⁵⁹ Tradução do original: “The latter [liberal arts] have fixed and settled rules which any man can transmit to another, whereas the practice of the Fine Arts consists principally in an invention which takes its laws almost exclusively from genius.” D’ALEMBERT, Jean Le R., *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*, Richard N. Schwab (trad.), Chicago: University of Chicago Press, 1995 [1751], p. 43.

⁶⁰ KANT, Immanuel, *op. cit.*, 1992 [1790], pp. 206-207.

⁶¹ “Bela arte ao contrário é um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo à comunicação em sociedade.” KANT, Immanuel, *op. cit.*, 1992 [1790], p. 179.

⁶² Esta noção foi forjada pelo filósofo da arte Paul Oskar Kristeller e desenvolvida por Larry Shiner, a par de outros autores que também se inspiraram na primeira. KRISTELLER, Paul O., “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, *op. cit.*, 1951, pp. 496-527; SHINER, Larry, *op. cit.*, 2001, p. 226. Cf., por exemplo, BOURDIEU, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1984; BOURDIEU, Pierre *The Field of*

institucional foi igualmente defendido por Peter Burger, para quem a formação da “instituição arte” ocorreu no final daquele século, mas o decorrente processo de autocrítica apenas teve início no final do século XX, por via das vanguardas⁶³. Já o filósofo Stephen Davies questionou este tipo de raciocínio, uma vez que, quer no Ocidente, quer no Oriente, e tanto antes, como depois da invenção da arte no século XVIII, houve numerosos e excepcionais exemplos de arte⁶⁴. Todavia, o filósofo da arte David Clowney⁶⁵ reconheceu que Shiner não discriminou a actividade artística das civilizações não-ocidentais, nem tampouco aquela que antecedeu a centúria de Setecentos. Ao invés, argumentou que a ficção das artes “menores” e “maiores” ocasionou o sentido moderno da arte e poderá influenciar a nossa percepção e entendimento das práticas de culturas passadas ou distintas.

Por seu turno, o historiador da arte Paul Barlow reprovou a presumida crença de que a (in)verdade dos conceitos e procedimentos varia conforme a sua antiguidade⁶⁶. Ora, Paul Kristeller e Larry Shiner nunca partiram de tal premissa. Identicamente, Barlow apelou à consideração da referida cisão como parte do desenvolvimento histórico que pode ter consequências positivas na análise dos objectos, em vez da habitual lamentação e desejo da sua transposição. Apesar de se tratar de uma observação válida, esta não se coaduna com a opinião de Shiner acerca do sistema moderno das belas-artes. De resto, o autor valoriza a correspondente arte e não propõe o fim daquela doutrina. Contudo, inquietam-no outras polaridades que esse sistema sustenta e que afectam a nossa compreensão, a saber, “da arte/artesanato, da mente/corpo, do masculino/feminino, do branco/preto”⁶⁷. Por conseguinte, o objectivo de autores como Larry Shiner tem sido indagar as origens históricas do sistema moderno das belas-artes, de forma a contestar a validade universal que o próprio reivindica.

Cultural Production: Essays on Art and Literature, Nova Iorque: Columbia University Press, 1993; EAGLETON, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell Publishing, 1990; MATTICK, Paul, *Art in its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2003.

⁶³ BURGER, Peter, *A Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega, 1993 [1974], p. 64.

⁶⁴ DAVIES, Stephen, *The Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing, 2006, pp. 1-25.

⁶⁵ CLOWNEY, David, “A Third System of the Arts? An Exploration of Some Ideas from Larry Shiner’s «The Invention of Art: A Cultural History»”, *Contemporary Aesthetics*, [Em linha], posto em linha a 21 de Dezembro de 2008, url: <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=519#FN9link>>, [consultado em 12-02-2014].

⁶⁶ BARLOW, Paul, “Review of Shiner, The Invention of Art and MacDonald, Exploring Media Discourse”, *Journal of Visual Culture in Britain*, vol. 5, nº 1, Verão de 2003, pp. 105-115.

⁶⁷ Tradução do original: “Once the modern system of fine arts was firmly in place in the nineteenth century and «art» had come to designate an autonomous realm within society, the art-versus-craft polarity was absorbed in to the more general polarities of art/craft, mind/body, male/female, white/black” inherent in the modern system”. SHINER, Larry, *op. cit.*, 2001, p. 278.

1.

O ARTESANATO NO ENREDO DAS BELAS-ARTES E DA INDÚSTRIA

Of course, the fear of technology is largely stuffy and old-fashioned, even reactionary. And yet it does have its validity, for it reflects the anxiety felt in the face of the violence which an irrational society can impose on its members (...). This anxiety reflects a common childhood experience (...): the longing for castles with long chambers and silk tapestries, the utopia of escapism⁶⁸.

Theodor Adorno, “Functionalism Today”, 1979 [1962]

É moderna a arte que, segundo o seu modo de experiência e enquanto expressão da crise da experiência, absorve o que a industrialização produziu sob as relações de produção dominantes⁶⁹.

Theodor Adorno, *Teoria Estética*, 1988 [1970]

Craft is dead, long live craft.

Garth Clark, “How Envy Killed the Crafts”, 1995⁷⁰

The avant-garde of the future will not be based on individuals, it seems, but individualised companies.

Paul Greenhalgh, *The Persistence of Craft*, 2002⁷¹

As citações que introduzem o presente capítulo pretendem ilustrar a ambivalência que assinalou a relação entre o artesanato, as belas-artes e a indústria durante a era contemporânea. No capítulo prévio, encontramos as primeiras demonstrações teóricas das afinidades e divergências existentes entre a mão, a máquina e o intelecto, as quais continuaremos agora a perseguir na época contemporânea. Apesar da relutância experimentada por autores como John Ruskin e William Morris no século

⁶⁸ ADORNO, Theodor, “Functionalism Today”, *op. cit.*, 2010, p. 399 *apud* GLÜCK, Franz (ed.), *Adolf Loos: Sämtliche Schriften 1897-1900*, vol. 1, Vienna/Munich: Herold, 1962, pp. 395-403.

⁶⁹ ADORNO, Theodor, *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 1988 [1970], p. 47.

⁷⁰ CLARK, Garth, “How Envy Killed the Crafts”, *op. cit.*, 2010 [1995], pp. 445-453.

⁷¹ GREENHALGH, Paul (ed.), *op. cit.*, 2003 [2002], p. 3.

XIX ou por Theodor Adorno e Clement Greenberg no século XX, observaremos, ao longo do período contemporâneo, como a maioria dos intelectuais acabou por admitir o interesse do encadeamento entre a actividade artística e a técnica, com a condição de que este fosse dirigido pelo espírito humano. Especificamente, atentaremos aos estudos de cultura e da arte sob o ponto de vista da historiografia marxista que analisaram a conexão entre a criação, as relações de produção e o progresso tecnológico⁷².

Quanto à manualidade, a Revolução Industrial de Oitocentos determinou a sua superação pela maquinaria, bem como do mestre artesão por uma mão-de-obra barata, indiferenciada e pouco qualificada. Se, por um lado, tal resultou na falência económica da manufactura, por outro, esta passou a ser praticada com base numa escolha livre e consciente – dir-se-ia quase “autónoma”, no sentido dialéctico atribuído por Hal Foster e em que entendemos o termo na presente dissertação – do criador, em correspondência com o seu “eu”, com o seu corpo no espaço do ateliê ou da oficina e com as suas ideias e sentimentos em relação à história da manualidade⁷³.

No âmbito artístico, movimentos do século XIX, tais como o Romantismo e, sobretudo, o *Arts and Crafts* refugiaram-se no passado, conferindo um especial destaque à Idade Média, ao correspondente ideal do trabalho artesanal e oficial, a par da vivência rústica e redentora. Por esta razão, estas manifestações constituíram reacções assaz conservadoras ao sistema moderno das belas-artes que, desde Setecentos, impulsionara a disputa teórica e institucional entre as artes plásticas e o ornamento. Em conformidade com a mesma doutrina e à semelhança do que explanámos no capítulo anterior, as “artes maiores” emergiram em íntima dependência do surgimento da estética moderna no século XVIII, conforme atesta a transposição da primeira noção para a língua inglesa por via da expressão *fine art*, a partir do francês, do italiano e do alemão⁷⁴. Neste sentido, apanágios como o tradicionalismo, o oposicionismo, o romantismo e a humanidade coligaram-se aos ofícios até à actualidade, conforme elucidam as práticas da *Werkbund*, da *Bauhaus*, do artesanato de ateliê ou até do

⁷² Neste contexto, há que ter em conta que as resistências e reflexões mais ou menos utópicas de teóricos marxistas como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Clement Greenberg foram profundamente influenciadas pela instrumentalização fascista e comunista da tecnologia e da arte ao longo do século XX, assim como pelos seus efeitos prejudiciais sobre a cultura ocidental. HUYSSSEN, Andreas, *op. cit.*, 1986, p. ix.

⁷³ SLIVKA, Rose e WEBB, Aileen O., *op. cit.*, 1968, p. 13.

⁷⁴ Por seu turno, o conceito de “estética” foi inicialmente empregado num contexto estritamente filosófico e em Setecentos, pelo alemão Alexander Baumgarten que a definiu como “ciência do conhecimento sensitivo”. RISATTI, Howard, *op. cit.*, 2007, p. 71.

“artesanativismo” adoptado pelo movimento feminista e na actualidade. Com efeito, nos séculos XX e XXI, tais experiências prosseguiram a procura de uma aliança entre a criação manual, técnica e mental que autores, como Theodor Adorno, circunscreveram ao Modernismo.

Em suma, o presente capítulo funda-se na perspectiva de Larry Shiner⁷⁵ e de Glenn Adamson⁷⁶ de que o significado teórico do artesanato deve considerar o seu carácter “relacional”, situando-o entre a indústria a montante e as belas-artes a jusante. Ancorando-nos neste entrançado, definiremos um percurso de sucessivos despiques entre os processos artesanais e mecânicos, bem como de tentativas de desmantelamento das hierarquias estéticas, num intervalo temporal que se estende do período da industrialização até aos nossos dias.

1.1. A Primeira Reinvenção do Artesanato. A Revolução Industrial e o Movimento *Arts and Crafts*

No país tecnologicamente mais avançado do século XIX, a Inglaterra, a Revolução Industrial conduziu à definição de uma corrente intelectual que se insurgiu contra o impacto que esta exercia nos centros urbanos. Em alternativa à cidade real, o socialismo utópico propôs um modelo de cidade ideal que, em alguns casos, ficou circunscrito à literatura, mas, entre 1820 e 1850, deu origem a uma série de acções de reforma, por um lado, da paisagem citadina e rural e, por outro, da arquitectura moderna. Foi nesta última vertente que se afirmaram John Ruskin e William Morris⁷⁷.

Crítico romântico e socialista, John Ruskin (1819-1900) consagrou o livro *The Seven Lamps of Architecture* (1849) à reflexão sobre o papel da arquitectura e a sua preservação na sociedade moderna. Apesar da actualidade desta publicação, a qual nem sempre tem sido reconhecida, é de evidenciar o tom moralista e dogmático que revela um profundo entendimento da Bíblia por parte do autor. Em termos práticos, a posição socialista de Ruskin teve eco na sua actividade enquanto crítico de arte, bem como no

⁷⁵ SHINER, Larry, “«Blurred Boundaries»? Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design”, *op. cit.*, 2012, pp. 230-244.

⁷⁶ ADAMSON, Glenn (ed.), *op. cit.*, 2010, pp. 4-5; ADAMSON, Glenn, *op. cit.*, 2013, p. xiii.

⁷⁷ BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002 [1960], p. 179.

seu envolvimento em causas públicas, entre as quais, a fundação da *Guild of St. George*, organização colectiva e industrial de tipo cooperativo. Já na segunda metade do século XIX, a sua apologia contra o restauro e a favor do cuidado e manutenção constantes dos monumentos alcançou uma popularidade considerável no Reino Unido e disseminou-se pelo continente europeu.

De acordo com John Ruskin, era imperativo salvaguardar princípios morais e estéticos que, na sua perspectiva, eram indissociáveis. Por conseguinte, a qualidade da arte devia ser apreciada consoante o seu grau de utilidade social. Num capítulo dedicado à natureza do gótico na obra *The Stones of Venice* (1886)⁷⁸, o autor argumentou, por um lado, que a arte só podia ser produzida por artistas e, por outro, que a arquitectura não se restringia à mera execução mecânica ou à habilidade técnica. Paradoxalmente, Ruskin também reprovou a apropriação da arte pelas classes abastadas, assim como defendeu a sua acessibilidade a todos e a luta tanto pela melhoria das condições de trabalho, como pela liberdade do operário. No seu entender, estes requisitos eram essenciais para a criação e, portanto, para o avanço da arte. Enquanto os artistas se insurgiam contra o sistema industrial que fomentava uma produção de qualidade inferior, num ciclo de palestras ocorrido em 1858-1859, John Ruskin advertiu que a separação verificada entre o artista e o artesão prejudicava a produção, quer artística, quer a manual⁷⁹.

De resto, o vigésimo quinto aforismo de *The Stones of Venice* ditava que “todo o trabalho bom deve ser livre e manual”⁸⁰. No entanto, o autor admitiu que

(...) era possível que os homens (...) reduzissem o seu trabalho ao nível da máquina; mas desde que os homens trabalhem *como* homens, empenhando-se de corpo e alma naquilo que fazem, (...) será claramente visto (...) que tenha existido (...) um cuidado (...); e se a mente do homem bem como o seu coração forem imiscuídos, tudo isto estará nos sítios certos, e cada parte estará ajustada às outras⁸¹. [grifo do autor]

⁷⁸ RUSKIN, John, “Chapter VI – The nature of Gothic”, *The Stones of Venice*, vol. II: The Sea-Stories, Nova Iorque: Cosimo Inc., 2007 [1886], pp. 151-231.

⁷⁹ Cf. RUSKIN, John, “The two paths: being lectures on art and its application to decoration and manufacture, delivered in 1858-59”, Londres: Smith, Elder & Co., 1859.

⁸⁰ Tradução do original: “Aphorism 25. All good work must be free hand-work”. RUSKIN, John, *op. cit.*, 2001 [1849], p. 224.

⁸¹ Tradução do original: “I said, early in this essay, that hand-work might always be known from machine-work; observing, however, at the same time, that it was possible for men to turn themselves into machines (...); but so long as men work *as* men, putting their heart into what they do, and doing their best, (...) it will be plainly seen that some places have been delighted in more than other – that there have been a pause, and a care about them; (...) and if the man’s mind as well as his heart went with his work, all this

Na realidade, desde a segunda metade do século XIX, o socialismo utópico de intelectuais como Ruskin foi excedido pelo socialismo científico, em virtude do Manifesto redigido em 1848 por Karl Marx e Friedrich Engels. O documento explicava que o insucesso do projecto da sociedade ideal se devera ao privilégio dos interesses das classes mais ricas e à desconsideração da luta de classes. Entretanto, o descontentamento perante o caos e a banalização causados pela Revolução Industrial estendera-se a todas as esferas da vida social, inclusive à criação de objectos de uso quotidiano. Neste contexto, foi aperfeiçoada uma corrente dedicada à transformação de móveis, têxteis, vestuário e utensílios diversos que fomentou o debate cultural do final de Oitocentos e, através de William Morris, se aliou ao socialismo utópico⁸².

Guiado pelas directrizes de John Ruskin, pela participação no grupo *The Brotherhood* e pela convivência com os Pré-Rafaelitas Dante Gabriele Rossetti (1828-1882) e Edward Burne-Jones (1833-1898), William Morris (1834-1896) fundou uma oficina (*workshop*) de artes ornamentais em Upton, juntamente com esses artistas e ainda com o arquitecto Philip Webb (1831-1915), o pintor Ford Madox Brown (1821-1893), o matemático Charles Faulkner (1833-1892) e o engenheiro Peter Marshall (1830-1900). Em 1862, foi então criada a firma *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* que, três anos depois, foi transferida para Londres. Ainda que pretendesse conceber uma arte “do povo para o povo”, a aposta do criador britânico na qualidade artística e no requinte da produção traduziu-se na elevação do custo e na inacessibilidade destes artigos ao cidadão comum (**Figuras 10 e 11**). Tal inadequação acabou por conduzir ao fecho da empresa e ao isolamento de Morris que, no ano de 1875, era já o único proprietário das oficinas. Estavam justificadas as críticas apontadas pelo marxismo ao socialismo utópico.

Foi então que teve início a fase de actividade teórica e prática mais profícua e diversificada do artista. Consciente da afinidade entre a arte e a organização social, William Morris envolveu-se na política, deu continuidade à causa de John Ruskin no que se referia ao restauro de monumentos, instituiu uma fábrica de tapetes, a oficina tipográfica *Kelmscott Press* (**Figura 12**), a *Society for the Protection of Ancient Buildings* e, em 1884, a *Art Workers Guild* que perdura até hoje. A partir de 1888,

will be in the right places, and each part will set off the other; and the effect of the whole, as compared with the same design cut by a machine or a lifeless hand, will be like that of poetry well read and deeply felt to that of the same verses jangled by rote”. RUSKIN, John, *op. cit.*, 2001 [1849], pp. 223-4.

⁸² BENEVOLO, Leonardo, *op. cit.*, 2002 [1960], p. 189.

organizou ainda exposições sob o título *Arts and Crafts* (**Figura 13**), das quais adveio o movimento com o mesmo nome. Este período da sua vida foi acompanhado por uma intensa escrita sobre arte e política, que resultou na publicação de três volumes de ensaios, o derradeiro dos quais postumamente⁸³.

Dessa forma, o criador ultrapassou as limitações do pensamento de Ruskin, nomeadamente, a tradicional distinção kantiana entre a beleza e a utilidade e a noção de “inspiração”, que contestou e incorporou na ideia de “ofício”. Este último conceito era mais radical do que a *techné* grega, por dois motivos: em primeiro lugar, transferia a tónica do momento de concepção (intelectual) do objecto para o da sua execução; em segundo lugar, contemplava as artes manuais e excluía o trabalho mecânico⁸⁴. De facto, de acordo com Morris e em conformidade com o que haviam defendido John Ruskin e Oscar Wilde (1854-1900)⁸⁵, a máquina destruía o “prazer do trabalho”⁸⁶ e, como tal, a própria arte. No entanto e como nota Glenn Adamson, o objectivo destes últimos autores não era elevar o estatuto do artesanato, mas sim lograr uma unidade entre todas as artes⁸⁷. Por conseguinte, o seu intuito não era reorganizar a hierarquia estética, mas antes desmantelá-la, considerando a criação “de uma forma tão ampla quanto possível, a fim de incluir todos os produtos do trabalho que são reivindicados como belos”⁸⁸.

Efectivamente, o apego a um passado de labor artesanal, cooperativo e de vivência comunitária cingiu William Morris à ilusão, já que a sua própria prática – sobretudo, a têxtil – exigia a utilização de máquinas. Não obstante, e à semelhança de Ruskin, os seus últimos escritos parecem revelar uma moderação da sua posição,

⁸³ BENEVOLO, Leonardo, *op. cit.*, 2002 [1960], pp. 200-205.

⁸⁴ BENEVOLO, Leonardo, *op. cit.*, 2002 [1960], p. 207.

⁸⁵ Ainda enquanto estudante universitário, Oscar Wilde aderiu ao emergente esteticismo filosófico que os seus tutores Walter Pater e John Ruskin propugnavam. Neste sentido, em 1882, Wilde foi convidado a realizar uma *tournee* de palestras pelos E.U.A. e, entre 1885 e 1891, desenvolveu uma crítica jornalística. Em ambas as actividades sobressaiu a exaltação das artes manuais, em detrimento da maquinaria e do desenho. Cf. WILDE, Oscar, “Art and The Handicraftsman”, *Essays and Lectures*, Auckland: The Floating Press, 2009 [1882], pp. 162-82; WILDE, Oscar, “The Close of the Arts and Crafts”, *Pall Mall Gazette*, William T. Stead (ed.), vol. 48, nº 7397, Londres: H. Thompson, 30 de Novembro, 1888, p. 3.

⁸⁶ Tradução do original: “I say further that the worst tyrants of the days of violence were but feeble tormentors compared with those Captains of Industry who have taken the pleasure of work away from the workmen.” MORRIS, William, “The Revival of Handicraft”, *op. cit.*, 2010 [1888], pp. 146-156.

⁸⁷ ADAMSON, Glenn (ed.), *op. cit.*, 2010, p. 338.

⁸⁸ Tradução do original: “In this paper I propose to confine the aforesaid consideration as much as I can to the effect of machinery versus handicraft upon the arts; using that latter word as widely as possible, so as to include all products of labour which have any claims to be considered beautiful”. MORRIS, William, “The Revival of Handicraft”, *op. cit.*, 2010 [1888], pp. 146-156.

legitimando a utilidade da máquina, na condição de que o seu uso fosse comandado pelo espírito humano⁸⁹.

De qualquer maneira, a actividade criativa e teórica de Morris foi pioneira no estabelecimento de uma conexão entre a criação e a vida que viria a determinar o curso da cultura moderna; entre a teoria e a prática que, à época, eram consideradas domínios incompatíveis; e, sobretudo, entre as belas-artes e as artes decorativas e entre o artista e o artesão, os quais a maioria dos pensadores e feitores insistia em distanciar⁹⁰.

⁸⁹ Já no século XX, e na senda da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin e Theodor Adorno admitiriam o mesmo, em virtude da interdependência entre o avanço da arte, as relações de produção e, por conseguinte, do progresso técnico. Cf., por exemplo, MORRIS, William, “The Revival of Handicraft”, *op. cit.*, 2010 [1888], pp. 146-156.

⁹⁰ No caso português, é de salientar a iniciativa articuladora de Rafael Bordallo Pinheiro (1846-1905) e de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936).

O multifacetado Bordallo Pinheiro, para além de uma vasta obra em desenho, aguarela, ilustração, docência e caricatura política e social, foi director artístico da célebre Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, onde logrou revitalizar a cerâmica local. A sua produção cerâmica foi de tal modo inventiva e polivalente que, por um lado, compreendia a loiça ornamental, cujo *horror vacui* barroco era equiparável aos trabalhos gráficos e, por outro, concretizava a três dimensões as personagens das suas ilustrações, tais como o Zé Povinho e a Maria Paciência.

Embora hoje as Faianças Artísticas Bordallo Pinheiro sejam frequentemente associadas a um gosto popular e mesmo *kitsch*, estas resultaram de um cruzamento original de correntes modernas – em que se destaca o Naturalismo de Oitocentos, espelhado na representação de pessoas, animais, frutos e vegetais, bem como as delirantes colagens de pendor ante-surrealista – que criador aplicou numa arte decorativa, serializada e tradicional. Se, à época, a criatividade de Bordallo Pinheiro também satisfez as elites, como atestam as diversas encomendas de envergaduras variadas que se destinaram à decoração de palacetes, na actualidade, muitas destas peças integram o imaginário nacional.

É interessante verificar que, a par dos empreendimentos de William Morris, também a fábrica das Caldas revelou ser um fracasso financeiro no seu tempo e, hoje, representa um património histórico-artístico de grande valor que preserva técnicas centenárias e o legado bordaliano, ao mesmo tempo que cria produtos contemporâneos.

Na mesma época, Joaquim de Vasconcelos foi o principal agente na valorização das artes mecânicas, “não somente no seu aspecto etnográfico e folklorizante, de acordo com o espírito do tempo, mas também na sua qualidade de objectos ergológicos, produto do trabalho do homem”. Vasconcelos propôs aliar os costumes e tradições caracteristicamente portugueses ao desenvolvimento, cujo agente era o operário, à semelhança do que defendiam John Ruskin e William Morris.

Considerado por José-Augusto França como “o verdadeiro fundador da História da Arte em Portugal”, o crítico acompanhou as inovações do ensino industrial em Inglaterra, mas “considerava-se difícil adoptá-las num país onde a consciência do desenvolvimento industrial não estava suficientemente difundida”. Da mesma forma, o historiador detectou o profundo hiato existente entre a arte académica e de elite e a arte popular. No entanto, para Vasconcelos, a indústria e o artesanato deviam operar em conjunto.

O seu papel foi central na reforma do ensino artístico e industrial português, através da fundação da Sociedade de Instrução do Porto, no ano de 1880. Semelhante associação visava incentivar o “progresso moral e intelectual” nacional e foi à luz deste intuito pedagógico que se realizaram exposições dedicadas a indústrias locais. Como afirma Lúcia Rosas: “Esta missão, propulsora do fenómeno oitocentista da proliferação de Museus e grandes Exposições, decorre de uma ideia simultaneamente elitista e democrática da arte – e certamente da cultura – e é este um dos vectores do pensamento de Joaquim de Vasconcelos, alma e ideólogo da Sociedade (embora presidida por Aires de Gouveia Osório) (...)”.

Em particular, a Exposição de Cerâmica pretendeu insurgir-se “contra a Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola inaugurada pelos reis de Portugal e Espanha em Janeiro do mesmo ano de 1882”, o que revela um evidente significado político. Até ao final do século XIX, Vasconcelos organizou exposições de tipo temático e regional. “Chegamos assim ao segundo vector da exposição: a valorização do trabalho e a sua estreita relação com a obra de arte. (...) Não é a matéria que determina o valor do objecto, é a arte, é o trabalho da mão humana” (grifo da autora).

1.2. A Obra de Arte Total e o Artesanato de Ateliê. A *Werkbund* e a *Bauhaus*

A par do contributo de John Ruskin e de William Morris, o movimento *Arts and Crafts* despoletou a primeira reinvenção do artesanato que deu origem a duas tendências artísticas entre o final do século XIX e o início do século XX. Por um lado, a “síntese das artes” ou “obra de arte total” – *Gesamtkunstwerk*⁹¹ –, pautada pela colaboração estreita entre arquitectos, artistas e artesãos e protagonizada a diferentes níveis pelos alemães Gottfried Semper (1803-1879) e Peter Behrens (1868-1940), pelos ingleses Philip Webb e William Lethaby (1857-1931), assim como pelo norte-americano Frank Lloyd Wright (1867-1959)⁹². Por outro lado, o artesanato de ateliê europeu, norte-americano e japonês, assente na tentativa de posicionar o trabalho manual ao nível da arte, no sistema oficinal e antimecânico, numa ideologia utópica e socialista e, por vezes, no retorno da classe média a uma vida simples e recatada.

No entanto, é interessante notar que, no âmbito europeu, a referida aglutinação entre as artes por correntes como a *Art Nouveau* francesa e o *Jugendstil* germânico foi teoricamente contestada pelo arquitecto austro-húngaro Adolf Loos (1870-1933). Após uma estadia de três anos nos E.U.A., o intelectual propôs a divulgação de um purismo estético radical e atacou veementemente aquele que se tornaria uma das principais inquietações da arquitectura moderna: o ornamento.

No controverso ensaio “Ornamento e Crime” (1908), Loos afirmou que a “libertação” do ornamento representava um passo lógico no sentido da evolução cultural

Cf. FRANÇA, José-Augusto, *O romantismo em Portugal*, Lisboa: Livros Horizonte, 1999, pp. 500-1; FRANÇA, José-Augusto, *Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1980; ROSAS, LÚCIA Maria C., “Joaquim de Vasconcelos e a valorização das artes industriais”, *Actas do Colóquio Rodrigues de Freitas: a obra e os contextos*, Porto: C.L.C.-F.L.U.P., 1996, pp. 229-238.

⁹¹ O conceito de “obra de arte total” foi introduzido pelo compositor de ópera alemão Richard Wagner por volta de 1850 que ambicionava unir a música, a poesia e as artes visuais, bem como teve origem na estética idealista romântica. Embora seja tentador situar esta noção nas culturas renascentista e barroca, a obra de arte total não envolve apenas uma mescla de meios, mas também a vontade de alcançar uma síntese orgânica que permita recuperar a unidade original dos objectos, da sociedade e entre a arte e a vida. Cf. SMITH, Matthew W., *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*, Londres / Nova Iorque: Routledge, 2007.

⁹² Ainda que viesse a aplicar diversos estilos arquitectónicos na construção de casa, igrejas e edifícios comerciais, uma das tendências mais associadas a Frank Lloyd Wright foi a das “casas de planície” que perdurou entre cerca de 1893 e a Primeira Guerra Mundial. Praticada nas planícies envolventes da cidade de Chicago, nos estados de Illinois, Minnesota, Iowa e Wisconsin, esta proposta “foi uma revolta e reforma regional então ocorrendo nas artes visuais”. BROOKS, Harold A., *The Prairie School: Frank Lloyd Wright and His Midwest Contemporaries*, Nova Iorque: Norton, 1972, p. 4.

e da criação de um movimento novo e apropriado para a época⁹³. De acordo com o arquitecto, a arte popular encontrava-se subordinada à classe burguesa e sintomatizava um retardamento social e moral, ao envolver o desperdício de recursos económicos, humanos e materiais. De resto, a ascensão da burguesia esteve inevitavelmente vinculada aos processos de industrialização e de massificação da produção, inclusive a artística. Aproximadamente trinta anos depois, seria este argumento que conduziria o crítico marxista norte-americano Clement Greenberg a acusar aquela classe de estimular a propagação de uma arte falsificadora e ameaçadora da cultura “autêntica”, “autónoma” e “pura” de uma minoria intelectual⁹⁴.

Assim, o texto “Ornamento e Crime” reflecte o desprezo de Adolf Loos pela miscigenação estilística do seu tempo, bem como a influência do que então sucedia nos Estados Unidos da América, onde a arquitectura orgânica de Frank Lloyd Wright já despontava. De acordo com Loos, da estrutura participava a função e, da decoração, a escassez da mesma; conseqüentemente, a primeira era essencial e a segunda supérflua (**Figura 14**). Na realidade, o arquitecto não logrou reconhecer que o ornato podia ser tão funcional quanto a construção, consoante explicaram Bernie Miller e Melony Ward: “De facto, o ornamento problematiza a oposição entre forma e função, forçando-nos a pensar em novos modos de encadeamento entre ambas”⁹⁵. No discurso de Loos, transparece a preferência pela preservação de contrastes, ao invés de concepções mais complexas que a própria modernidade foi produzindo, em particular, no que se refere às relações de interdependência entre a tradição e a novidade, mas também entre o artesanato, a arte e a indústria. Ao explicar que o ornamento impossibilitava a distinção entre “o bom ou o mau trabalho [manual]”⁹⁶, o arquitecto diferenciava a manualidade do seguinte modo:

A construção pura e bem proporcionada teve de substituir as formas imaginativas dos séculos passados e a ornamentação florescente das eras passadas. Linhas rectas: limites

⁹³ “Vede, é isso que traz grandeza ao nosso tempo – o facto de não termos a capacidade de fazer surgir um novo ornamento. Nós superámos o ornamento, conseguimos vencer todos os obstáculos até atingirmos a ausência de ornamentação.” LOOS, Adolf, “Ornamento e Crime”, *Ornamento e Crime*, Lisboa: Edições Cotovia, 2004, pp. 223-234.

⁹⁴ GREENBERG, Clement, “Avant-Garde and Kitsch”, *op. cit.*, 1989 [1939], pp. 3-21.

⁹⁵ Tradução do original: “Indeed, ornament problematizes the opposition of form and function, forcing us to think in new ways of their relationship.” MILLER, Bernie e WARD, Melony (ed.), *Crime and ornament: the arts and popular culture in the shadow of Adolf Loos*, Toronto: YYZ Books, 2001, p. 20.

⁹⁶ “No entanto, o bom ou o mau trabalho não é valorizado nas profissões que se derretem diante da tirania da ornamentação.” LOOS, Adolf, “Ornamento e Crime”, *op. cit.*, 2004, pp. 223-234.

distintos, retos: o artesão só trabalha com estes. Ele não tem nada mais do que um propósito em mente e nada mais do que materiais e ferramentas à sua frente⁹⁷.

O excerto acima citado exprime a vontade de que o fabrico artesanal dispensasse a imaginação, o intelecto e, afinal, a liberdade criativa. De novo, estava em jogo o alegado antagonismo entre as artes liberais e servis ou os exercícios mental e manual que marcou a historiografia, crítica e prática artística modernas. Especificamente, a doutrina antidecorativa de Adolf Loos teve consequências consideráveis na obra de arquitectos como Le Corbusier, Walter Gropius, Alvar Aalto ou Ludwig Mies van der Rohe, seus contemporâneos. Esta corrente recuperou a discussão entre a forma e a função que impregnara a arquitectura e o *design* funcionalistas desde o final do século XIX⁹⁸ e ressurgiria com a escola *Bauhaus*, na primeira década de Novecentos. Todavia, a vitalidade do funcionalismo seria notável sobretudo na Alemanha e na época de carência que adviria da Segunda Guerra Mundial, com um especial enfoque no movimento *Die Gute Form – A Boa Forma (Figura 15)* – difundido pela *Werkbund* e equivalente ao *Good Design* anglo-saxónico (1934-56), que teve repercussão no “*bom design*” português –, assim como na Escola Superior de *Design* de Ulm (1953-68, **Figura 16**).

Entretanto, no início do século XX, movimentos de vanguarda como o dadaísmo, o construtivismo russo e o surrealismo empenharam-se no desmantelamento do sistema moderno das belas-artes e da separação entre a arte e a vida, com o auxílio de experiências com o acaso, a assemblagem (singularizada pela colagem de objectos e materiais tridimensionais e funcionais – **Figura 17**) e o *readymade*. Contudo, tal como argumentou Peter Burger no seu conhecido ensaio *A Teoria da Vanguarda* (1974), esses propósitos não foram concretizados⁹⁹. Pelo contrário, esas correntes e o próprio *readymade* acabaram por extremar as hierarquias estéticas tradicionais, libertando os

⁹⁷ Tradução do original: “Pure and clean construction has had to replace the imaginative forms of past centuries and the flourishing ornamentation of past ages. Straight lines: sharp, straight edges: the craftsman works only with these. He has nothing but a purpose in mind and nothing but materials and tools in front of him.” ADORNO, Theodor, “Functionalism Today”, *op. cit.*, 2010 [1962], pp. 395-403.

⁹⁸ No artigo “The Tall Office Building Artistically Considered” (1896), o arquitecto norte-americano Louis Sullivan, cujo assistente foi Frank Lloyd Wright, cunhou a expressão segundo a qual “a forma segue sempre a função” (*form ever follows function*), da qual resultou a versão mais curta e eficaz.

⁹⁹ Para Peter Burger, as vanguardas almejavam ultrapassar a autonomia da arte através do encontro entre a arte e a vida, mas não foram bem-sucedidas neste intento. Cf. BURGER, Peter, “A negação da autonomia da arte na vanguarda”, *op. cit.*, 1993 [1974], pp. 87-96.

artistas modernos da competência artesanal (“desabilitação” ou *deskilling*) e impelindo-os a inventar novos métodos artísticos (“reabilitação” ou *reskilling*¹⁰⁰).

Excepcionalmente, algumas criadoras dadaístas e surrealistas lograram operar no domínio artesanal, como foi o caso da suíça Sophie Teuber-Arp (1889-1943) que imprimiu em trabalhos têxteis um geometrismo austero, influenciado pelo cubismo (**Figura 18**), mas também realizou uma série de cabeças em madeira, bem como desenhou cenários e marionetas para espectáculos. Por sua vez, a alemã Hannah Höch (1889-1978) foi uma das criadoras da fotomontagem, à semelhança de George Grosz e John Heartfield, concebendo ainda uma curiosa série de bonecas Dádá que integrava um prisma feminista, comentando o menosprezo das mulheres na sociedade (**Figura 19**).

Relativamente ao *readymade*, foi por volta de 1913, pouco antes de emigrar para os Estados Unidos da América, que Marcel Duchamp (1887-1968) começou a aprofundar esse dispositivo. O *readymade* constituía um objecto pré-fabricado que, mercê da escolha do criador e da sua exposição num museu, era elevado ao estatuto de obra de arte. Por esta via, Duchamp pretendia desvendar os jogos internos da legitimação institucional e da reflexão crítica em torno do estatuto de determinados autores e/ou criações. Neste panorama, o *readymade* também introduziu um importante debate acerca dos obstáculos experimentados pelos artistas e artesãos desconhecidos que desejavam ingressar no mundo da arte¹⁰¹. No entanto, não nos parece que o desígnio do *readymade* fosse inferiorizar o carácter autoral imiscuído na mão do feitor, mas sim problematizar o termo teoricamente contrário, *handmade* (“artesanal” ou “manual”), atestando a importância das artes decorativas naquela época (**Figura 20**).

Na realidade, um dos aspectos mais revolucionários que subjaz ao conceito de *readymade* consiste na consciência da arte como um “universo em expansão” que atravessou os tempos até à actualidade. Afinal, tratava-se de uma formulação embrionária do “mundo” ou “mundos” da arte¹⁰² que Arthur Danto e o sociólogo da arte Howard S. Becker estabeleceram, igualmente reflectida, mas menos desenvolvida, na

¹⁰⁰ Cf. ROBERTS, John, *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Londres: Verso, 2007.

¹⁰¹ CROS, Caroline, *Marcel Duchamp*, Londres: Reaktion Books, 2006, pp. 46-47.

¹⁰² Cf. DANTO, Arthur C., “Artworld”, *The Journal of Philosophy*, vol. 61, nº 9, Nova Iorque: American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, 15 de Outubro de 1964, pp. 571-584; BECKER, Howard S., *Artworlds*, Califórnia: University of California Press, 1982. Para uma perspectiva portuguesa, cf. MELO, Alexandre, “O sistema da arte contemporânea”, *Arte*, Lisboa: Difusão Cultural, 1994, pp. 11-31.

ideia da “instituição arte”¹⁰³ exposta por Peter Burger. Efectivamente, estas noções englobam a teoria institucional da produção artística, a qual considera as redes e os agentes que abrangem, integram e protegem a criação e difusão dos objectos e, portanto, definem aquilo que é ou não é arte numa determinada época histórica. Em termos objectivos, ao longo de Novecentos, esta ideia foi envolvendo ofícios que eram anteriormente ostracizados, conforme tem demonstrado a evolução das colecções museológicas. Tendo em conta esta concepção, ainda que as vertentes artística e ornamental se tivessem contaminado constantemente, parece-nos incontestável a existência de um “mundo do artesanato”, com espaços (museus, galerias, feiras, blogosfera) e intermediários (praticantes amadores, artífices rurais e urbanos, curadores) específicos¹⁰⁴.

Quando despontou todavia o mundo do artesanato na era contemporânea? E de que forma interagiu e se diluiu no mundo da arte? Recordemos a pioneira *Art Workers’ Guild* que nascera em Londres, a partir do movimento *Arts and Crafts*. No mesmo âmbito espaço-temporal, adveio o *Victoria and Albert Museum* que, sob a designação primária de *South Kensington Museum*, tivera a intenção de promover o *design* industrial. Todavia, consoante verificaremos adiante, o último museu apenas despertou para “o verdadeiro valor de muito do nosso artesanato nativo” na década de 1970. Tal foi patente aquando “do enorme sucesso da exposição do *Craft Advisory Committee*, «The Craftsman’s Art»”¹⁰⁵ [grifo meu], realizada em 1973 (**Figura 21**).

Com efeito, na Europa e sobretudo na Alemanha, a actividade de ateliê foi incorporada na intenção de unir a arte e a indústria, o *design* e a produção massiva¹⁰⁶. Na antiga Prússia, tal foi logrado através do destacamento do arquitecto Hermann Muthesius (1861-1927) à respectiva embaixada em Londres, com o intuito de investigar a difusão do *Arts and Crafts*. Depois do seu regresso, Muthesius fundou a Federação Alemã do Trabalho ou *Deutsche Werkbund* em Munique, em 1907, a fim de estabelecer

¹⁰³ BURGER, Peter, *op. cit.*, 1993, p. 152.

¹⁰⁴ A mesma ideia foi defendida nas seguintes obras: BECKER, Howard, “Arts and Crafts”, *American Journal of Sociology*, vol. 83, nº 4, Janeiro de 1978, pp. 862-889; METCALF, Bruce, “Contemporary Craft: A Brief Overview”, *op. cit.*, 2002, pp. 13-24.

¹⁰⁵ Tradução do original: “The air of homespun rusticity which has obscured the true worth of much of our native craftsmanship was happily blown away last year with the huge success of the Craft Advisory Committee’s exhibition, ‘The Craftsman’s Art’ at the Victoria and Albert Museum.” “Interiors”, *Design*, nº 312, Londres: Design Council, Dezembro de 1974, pp. 82-3 *apud* VADS: *the online resource for visual arts*, [Em linha], posto em linha em 2008, url: <<http://vads.ac.uk/diad/article.php?year=1974&title=312&article=d.312.51>>, [consultado em 25-11-2013].

¹⁰⁶ SHINER, Larry, *op. cit.*, 2001, p. 241.

“um gosto nacional próprio amadurecido para aplicar, com base numa cultura nacional actual”¹⁰⁷. Recentemente, John Maciuka enfatizou o patrocínio político daquela união:

Ao conceder aos artesãos o que este referia como «as vantagens desfrutadas em grandes empreendimentos,» o Mistério do Comércio [prussiano] esperava revolucionar o *design* e a produção dos bens de artes aplicadas na Alemanha e estimular a posição competitiva do país nos mercados internacionais¹⁰⁸.

Numa fase inicial, a *Werkbund* congregou artesãos, industriais, artistas, críticos e oficiais do governo. Contudo, logo em 1914, emergiu um debate entre duas correntes, a primeira das quais provinha do esteticismo, reivindicando, sob a liderança de Henry Van de Velde, a expressão individual. Manifestando claramente esta propensão, o Pavilhão Austríaco da primeira exposição da *Werkbund* em Colónia revela uma plena integração da manualidade (**Figura 22**). Pelo contrário, encabeçada por Hermann Muthesius, a segunda corrente propunha a estandardização, a eliminação da ornamentação e da subjectividade, a par da dependência entre a forma e a função, como se tornou evidente na exposição *Werkbundaustellung (Die Wohnung) – Exposição da Werkbund (O Apartamento)* –, organizada por Mies van der Rohe em Estugarda, no ano de 1927 (**Figura 23**). Apesar das contradições internas e de uma interrupção na sua actividade entre 1938 e 1950, a *Werkbund* viria a influenciar a escola *Bauhaus* e perduraria até ao século XXI.

No ano de 1919, os pressupostos da *Werkbund* confluíram de resto na fundação da academia *Bauhaus* (termo que significa literalmente “casa de construção”) na República de Weimar. Num primeiro momento, sob a liderança do arquitecto Walter Gropius, a inspiração no movimento *Arts & Crafts* e a vontade de reconstruir a sociedade que fora dilacerada pela Primeira Guerra Mundial levaram a instituição a propor a reforma do ensino artístico, a par da demolição da “barreira arrogante entre o

¹⁰⁷ Tradução do original: “Die deutschen Geschmacksindustrien, wie einst die französischen und englischen, werden nur dann eine Weltmacht werden, wenn wir zu unserem technischen Geschick, unserem Unternehmungsgeist und unserer Wissenschaft auch einen eigenen reifen Nationalgeschmack einzusetzen haben, gegründet auf einer zeitgemäßen nationalen Kultur.” JESSEN, Peter, “Der Werkbund und die Grossmächte der deutschen Arbeit”, *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, Eugen Diederichs (pub.), Jena: Diederichs, 1912, pp. 2-10.

¹⁰⁸ Tradução do original: “By conferring upon artisans what it called «the advantages enjoyed by large enterprise,» the [Prussian] Commerce Ministry hoped to revolutionize the design and production of Germany’s applied arts goods and boost the country’s competitive position in international markets.” MACIUKA, John V., “The globalization of the Deutscher Werkbund: Design reform, industrial policy, and German foreign policy, 1907–1914”, *Global Design History*, Glenn Adamson *et. al* (ed.), Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011, pp. 98-106.

artesão e o artista”¹⁰⁹. Nesse sentido, o ensino era integrado num sistema de aprendizagem oficial e cada estudante dispunha de dois tutores, um artista e um artífice – de modo a ser capacitado para conjugar ambos os tipos de competências – para concretizar, afinal, a *techné* grega¹¹⁰. Com efeito, esta combinação foi materializada em objectos como *African Chair – Cadeira Africana* – de 1921 (**Figura 24**), criada por Marcel Breuer e completada pelo trabalho têxtil de Gunta Stölzl, mas absolutamente distinta das posteriores peças do arquitecto, como foi o caso da icónica *Wassily Armchair – Poltrona Wassily* –, concebida cerca de cinco anos depois (**Figura 25**).

Conforme atesta o diagrama circular desenhado por Gropius (**Figura 26**), o programa de estudos da *Bauhaus* era definido por um curso preliminar (*Vorkurs*) obrigatório para todos os aprendizes e sem qual era impossível passar às etapas seguintes. Com a duração de seis meses, este destinava-se à aprendizagem elementar da forma e dos materiais, os últimos dos quais se instruíam em oficinas. Nos três anos seguintes, os alunos investigavam os diversos materiais – a pedra, a madeira, o metal, os têxteis, o vidro e a cerâmica – e ferramentas, bem como o espaço, a cor e a composição, a construção, a representação e a natureza. Por fim, o objectivo central do curso (e da arte) era a construção e a engenharia, embora, logo em 1920, se estabelecesse que as mulheres ficariam impedidas de alcançá-lo, em virtude da sua propensão “decorativa”. De qualquer forma, este esquema demonstra a convicção de que a obtenção da “obra de arte total”¹¹¹ passava pela mestria dos materiais, ou seja, pela manualidade, como é possível comprovar pelos trabalhos dos alunos do curso preliminar que Johannes Itten leccionou entre 1919 e 1922 (**Figura 27**).

A partir de 1922, factores de ordem financeira e política conduziram a uma alteração, se não inversão de rumo na escola: o sonho de uma “síntese das artes” foi apartado, em favor da aproximação da arte à tecnologia. A montante, a *Bauhaus* tornou-

¹⁰⁹ Tradução do original: “Let us then create a new guild of craftsmen without the class distinctions that raise an arrogant barrier between craftsman and artist!” GROPIUS, Walter, “Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar”, *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Ulrich Conrads (ed.), Massachusetts: The MIT Press, 1970 [1919], pp. 49-53.

¹¹⁰ DROSTE, Magdalena *et al.*, *The Bauhaus Collection*, Berlin: Bauhaus Archive Berlin, 2010, pp. 22-34.

¹¹¹ Desde logo, o ideal da *gesamtkunswerk* foi assumido no manifesto da *Bauhaus*: “The ultimate goal of all art is the building! The ornamentation of the building was once the main purpose of the visual arts, and they were considered indispensable parts of the great building. Today, they exist in complacent isolation, from which they can only be salvaged by the purposeful and cooperative endeavours of all artisans. Architects, painters and sculptors must learn a new way of seeing and understanding the composite character of the building, both as a totality and in terms of its parts. Their work will then re-imbue itself with the spirit of architecture, which it lost in salon art.” GROPIUS, Walter, *op. cit.*, 2012 [1919].

se pioneira na criação de peças de *design* reservadas à produção industrial¹¹², integrando novos materiais e formas. A título de exemplo, quando László Moholy-Nagy (1895-1946) começou a gerir a oficina de metal, Joseph Albers (1888-1976) e outros estudantes apostaram na funcionalidade dos utensílios, usando o latão e o latão cromado (**Figura 28**). A jusante, a colaboração com a oficina do encadernador Otto Dorfner terminou e as primeiras experimentações em fotografia foram impulsionadas por Moholy-Nagy, destacando-se alguns instantâneos da arquitectura e da actividade officinal na escola, da autoria de artistas como Lucia Moholy e Lux Feininger (**Figuras 29 e 30**).

Em 1925, as pressões do Governo de Turíngia forçaram o *campus* a transferir-se para Dessau. Nesse período, foram extintas as oficinas de cerâmica e de artes cénicas, enquanto outras deslocaram a tónica da competência manual para as questões educativas, em que se destacou a escultura, cuja oficina passou a ser liderada por Joost Schmidt (**Figura 31**). Quatro anos depois, surgiu a primeira disciplina de fotografia e foi iniciado o fabrico industrial de papel de parede. No fundo, todas estas alterações representavam uma vitória da prática sobre a teoria, da técnica sobre a arte, da eficiência tecnológica e económica sobre a liberdade artística. Contudo, as oficinas de têxteis, de marcenaria e de tipografia e publicidade resistiram praticamente até à dissolução da escola pelo regime Nacional-Socialista, em 1933. Já a actualidade das produções de mobiliário e de candeeiros corrobora que a influência da *Bauhaus* excedeu a sua existência física até hoje, sobretudo graças ao êxodo da maioria do corpo docente desde a década de 1920, especialmente para os E.U.A. Embora dispendiosas, porque feitas à mão, peças como o *Candeeiro Bauhaus* de Carl Jakob Jucker e Wilhelm Wagenfeld tornaram-se lendárias pela sua funcionalidade, simplicidade e beleza (**Figura 32**).

Mercê de instituições como a *Werkbund* e a *Bauhaus*, a década de 1930 assistiu à plena aceitação da mecanização e, com ela, à emergência pujante do *design* e do criador enquanto figura híbrida. Efectivamente, as diversas fases de evolução da *Bauhaus* comprovam a constatação de Howard Risatti de que o *design* “transformou a relação fundamental entre o artesanato e a função, ao apoderar-se da produção da maioria dos objectos funcionais de uso quotidiano”¹¹³. Por outro lado, de acordo com a historiadora

¹¹² DROSTE, Magdalena *et al.*, *op. cit.*, 2010, pp. 58-60.

¹¹³ Tradução do original: “The other factor is the relationship between craft and design. This relationship is important because the design profession, which rose to prominence in the wake of industrialized

da arte Anna Fariello, “o artesanato afasta-se dos seus corolários – a arte e o *design* – no seu acolhimento da execução (...)”¹¹⁴ e no controlo pessoal do produtor sobre a totalidade dos processos que envolvem a manufactura de cada utensílio. De qualquer modo, diversos autores¹¹⁵ têm vindo a defender que, tão importante quanto inquirir a atracção entre o artesanato e a arte, é averiguar a conexão entre o artesanato e o *design*.

É neste ponto que nos parece essencial estabelecer uma diferenciação geográfica a respeito da percepção das artes funcionais. Nos Estados Unidos da América, a breve história pátria e a rápida extensão territorial haviam favorecido a criação de um estilo vernáculo eminentemente utilitário, destinado a satisfazer as necessidades das massas. Consoante elucidou a crítica norte-americana Rose Slivka, a ausência de uma identidade nacional fundadora e a pujança da engenharia e da tecnologia tinham impedido a edificação de uma ideia de beleza¹¹⁶. Adicionalmente e sobretudo na época da Grande Depressão, a actividade artesanal foi recuperada com o intuito de restabelecer as raízes nativas, mas também de combater a pobreza rural. Por estes motivos, a historiadora Imogen Racz demonstrou que o artesanato teve um papel basilar na consciência dos E.U.A. enquanto nação no início do século XX, em virtude da sua importante expressão na cultura ameríndia e do seu cumprimento das necessidades de sobrevivência¹¹⁷.

Entretanto, a afluência de arquitectos, *designers* e artesãos oriundos da Europa viabilizou a transmissão da ideologia modernista e a gradual quebra da tradicional hegemonia das “artes maiores” naquele país. Efectivamente, a instituição da *New Bauhaus* (futuramente denominada *The School of Design*) em 1937, na cidade de Chicago, por parte de László Moholy-Nagy, a par da *Black Mountain College* na Carolina do Norte – onde foram professores Joseph Albers, Anni Albers (1899-1944) e

machine production, transformed craft’s fundamental relationship to function by taking over production of most of the functional objects of daily use.” RISATTI, Howard, *op. cit.*, 2007, p. xiii.

¹¹⁴ Tradução do original: “Craft departs from its corollaries – art and design – in its embrace of execution, the *making* of the work (...)” FARIELLO, M. Anna, “Making and Naming: The Lexicon of Studio Craft”, *Extra/Ordinary – craft and contemporary art*, Maria Elena Buszec (ed.), Durham: Duke University Press, 2011, pp. 23-42.

¹¹⁵ Cf. LEES-MAFFEI, Grace e SANDINO, Linda, “Dangerous Liaisons: Relationships between Design, Craft and Art”, *Journal of Design History*, vol. 17, nº 3, Oxford: Oxford University Press, Setembro de 2004, pp. 207-220; SENNETT, Richard, *The Craftsman*, New Haven e Londres: Yale University Press, 2008; RISATTI, Howard, *op. cit.*, 2007; CLARK, Garth, “How Envy Killed the Crafts”, *op. cit.*, 2010 [1995], pp. 445-453; FERREIRA, Ângela Sá, NEVES, Manuela e RODRIGUES, Cristina, “Design e Artesanato: um projecto sustentável”, *REDIGE*, v. 3, n. 1, Rio de Janeiro: SENAI/CETIQT, Abril de 2012, pp. 32-55.

¹¹⁶ SLIVKA, Rose, “The Persistent Object”, *op. cit.*, Rose Slivka e Aileen O. Webb (eds.), *op. cit.*, 1968, pp. 12-17.

¹¹⁷ RACZ, Imogen, *Contemporary Crafts*, Oxford / Nova Iorque: Berg, 2009, pp. 6-7.

Trude Guermonprez (1910-1976)¹¹⁸ – deu prosseguimento à disseminação das ideias europeias. Em particular, o curso de tecelagem leccionado por Anni Albers enfatizava uma orientação industrial cuja inspiração na *Bauhaus* era clara (**Figura 33**).

1.3. Mão, Mente e Máquina. Algumas Perspectivas Teóricas sobre o Artesanato

Paralelamente ao apogeu dos avanços tecnológicos e artísticos que assinalou a era contemporânea, foram surgindo diversas perspectivas teóricas acerca da crescente interação entre a mão, a mente e a máquina. Uma dessas doutrinas foi o formalismo que, embora também estivesse empenhado em “entretecer” a destreza manual nas belas-artes, aproximou-se menos das ponderações de Ruskin e de Morris do que das considerações de Kant em relação ao papel da arte. Articulada na segunda metade do século XIX no contexto germânico, a escola formalista regressaria em força no início de Novecentos, sobretudo em Inglaterra e, mais tarde, na década de 1930, através da escola de Frankfurt e de teóricos como Henri Focillon, altura em que também seria alvo de contestação por parte de autores como Benedetto Croce¹¹⁹ e Robin G. Collingwood, defensores de métodos expressionistas e de um debate entre as “artes maiores” e populares. Ainda no decénio de 1930, ambas as vertentes seriam criticadas por Martin Heidegger que viria a influenciar o movimento pós-estruturalista das décadas de 1960 e 1970. Entretanto, uma nova vaga formalista sobressairia na década de 1950, contando com o contributo de autores como Theodor Adorno e Clement Greenberg¹²⁰.

Em meados de Oitocentos, uma das figuras tutelares do movimento *Arts and Crafts*, o arquitecto Gottfried Semper (1803-1879), considerou que a plasticidade dos materiais permitida pela aplicação de meios técnicos – salientando, por exemplo, que “a borracha da Índia e a guta-percha podem ser vulcanizadas e usadas para produzir imitações enganosas de esculturas em madeira, metal e pedra”¹²¹ – representava uma

¹¹⁸ DROSTE, Magdalena *et al.*, *op. cit.*, 2010, pp. 184-187.

¹¹⁹ Cf. CROCE, Benedetto, *Estetica come Scienza dell'Espressione e Linguística generale: Teoria e Storia*, Filosofia dello spirito, vol. 1, Bari: Gius-Laterza, 1928 [1902].

¹²⁰ SHINER, Larry, “Modernism and Purity”, *op. cit.*, 2001, pp. 244-251.

¹²¹ “We can accomplish the most intractable and laborious things with playful ease by the application of technical means borrowed from science; the hardest porphyry and graphite can be cut like chalk and polished like wax, ivory can be softened and pressed into shapes, India rubber and gutta-percha can be vulcanized and used to produce deceptive imitations of carvings in wood, metal and stone, in ways which far transcend the natural domain of fabricated materials...” SEMPER, Gottfried, “Science, Industry, and

interrupção no contínuo do progresso estilístico. Se antes, para o autor, a forma decorreria sempre do trabalho artesanal, através da congregação do material, das ferramentas e da função, agora, as formas eram deliberadamente impostas. Efectivamente, teóricos como Semper adoptaram a doutrina formalista no sentido de preservar o papel do artesanato no contexto da História da Arte, ainda que à custa da redução das suas características essenciais a obstáculos que seriam excedidos por um “impulso artístico” universal¹²².

Foi essa a pretensão de Alois Riegl (1858-1905) que, no final do século XIX, usufruindo da experiência como curador de têxteis no Museu Austríaco de Arte e Indústria, criou uma inovadora teoria da arte popular que não se fundava na habilidade, no material ou na função, mas sim numa “vontade artística” (*Kunstwollen*) que divergia consoante a cultura e ao longo do tempo. Por meio da obra *Problems of Style* (1893), a sua formulação inicial do “impulso artístico” surgiu no sector da decoração. Neste livro, Riegl provou que as artes ornamentais possuíam uma história autónoma, induzida por determinados princípios formais¹²³, o que, afinal, acabou por intensificar o isolamento das primeiras, condenando-as a serem o “outro” das belas-artes.

Por seu lado, no princípio do século XX e ecoando as propostas das vanguardas, os críticos da arte britânicos Roger Fry (1866-1934) e Clive Bell¹²⁴ (1881-1964) ampararam a sua avaliação da qualidade artística na valorização de especificidades como a exploração formal da cor e da composição, ao invés da figuração ou da beleza, o que os distanciou claramente do esteticismo que se proliferara na centúria anterior.

Quanto à década de 1930, há que salientar a produção teórica de Walter Benjamin (1892-1940) que se notabilizou pela reflexão acerca da substituição do trabalho artesanal pelo fabrico mecânico e do respectivo impacto, tanto sobre a memória e a experiência humanas, como sobre o estatuto da obra de arte. A sua análise da experiência moderna industrializada denotou a consciência de que estava a formar-se um novo paradigma de percepção, desencadeado pelos recentes meios de reprodução

Art”, *Art in Theory, 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas*, Nicholas Walker (trad.), Charles Harrison, Paul Wood e Jason Gaiger (ed.), Malden, Massachusetts: Blackwell, 1998 [1852], pp. 331-336.

¹²² RIEGL, Alois, *Late Roman Art Industry*, Rome: Giorgio Bretschneider, 1985 [1901].

¹²³ RIEGL, Alois, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, Nova Jérсия: Princeton University Press, 1992 [1893].

¹²⁴ Na obra *Art*, Clive Bell desvalorizou a consideração da pintura como representação ou expressão, adoptando o conceito de “forma significativa” (*significant form*), meramente baseado em elementos formais como a linha, a cor, a forma, o volume ou o espaço e através do qual era possível alcançar o estatuto de obra de arte. Contudo, Bell não rejeitou terminantemente a figuração pictórica. Cf. BELL, Clive, *Art*, Montana: Kessinger Publishing, 2010 [1914].

técnica, nomeadamente, a fotografia. Nas palavras do autor, semelhantes inovações podiam proporcionar novas possibilidades de expressão criativa¹²⁵.

No ensaio seminal “A Obra de Arte na Era da sua Reprodução Mecânica” (1935-38), Walter Benjamin observou que, na arte, a multiplicação mecânica destituía a individualidade e unicidade da criação “original” – nas suas palavras, a “aura” –, de cuja existência dependia a noção de “autenticidade”. De uma forma idêntica, a indústria corrompia a especificidade do meio¹²⁶ artístico, como viria clarificar o movimento pós-estruturalista dos decénios de 1960 e 1970¹²⁷. No entanto, para o crítico, manifestações como a fotografia e o cinema não significavam o fim da experiência autêntica, mas sim o início de uma experiência partilhada pelos espectadores, através da reprodução. Consequentemente, a reprodutibilidade técnica e a cultura de massas transgrediam a distância entre o objecto e o público e, portanto, rebatiam a autonomia artística.

De acordo com Esther Leslie¹²⁸, Benjamin equiparou a arte da era industrial à manufactura, através de metáforas alusivas à noção de “tatilidade”: “A verdadeira experiência era concebida enquanto conhecimento próximo e praticado de tudo aquilo que estivesse à mão. (...) Tocar o mundo era conhecer o mundo”¹²⁹. No ensaio “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov” (1936), elaborado concomitantemente com o anterior¹³⁰ e partindo da obra do escritor russo, o autor detectou uma “afinidade histórica e prática entre as competências artesanais e a

¹²⁵ Tradução do original: “The manner in which human sense perception is organized, the medium in which it is accomplished, is determined not only by nature but by historical circumstances as well (...) The history of every art form shows critical epochs in which a certain art form aspires to effects which could only be fully obtained with a changed technical standard, that is to say, in a new art form.” BENJAMIN, Walter, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), Nova Iorque: Schocken Books, 1969 [1935-38], pp. 217-251.

¹²⁶ Na presente dissertação, os termos *medium* e *media* serão respectivamente traduzidos por “meio” e “meios” e referir-se-ão à sua concepção no âmbito da teoria da arte, segundo a qual correspondem aos materiais ou modos de expressão usados numa actividade artística ou criativa.

¹²⁷ KRAUSS, Rosalind E., *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1999, pp. 45-46.

¹²⁸ Desde o início do século XXI, Esther Leslie, a professora de política estética, tem investigado a obra de Walter Benjamin sob uma perspectiva política. Este esforço possibilitou a rectificação do enquadramento pós-estruturalista da maioria dos estudos sobre Benjamin, bem como da contextualização histórico-política dos escritos do autor.

¹²⁹ Tradução do original: “True experience was conceived as close and practised knowledge of whatever was at hand. Recurrent in Benjamin’s delineations of experience were the words tactile, tactics and the tactical, entering German as it entered English via the Latin *tangere*, touch. To touch the world was to know the world.” LESLIE, Esther, *Walter Benjamin*, Londres: Reaktion Books, 2008, p. 168.

¹³⁰ O ensaio de Benjamin foi originalmente publicado na revista *Orient und Occident*, em Outubro de 1936. Cf. BENJAMIN, Walter, “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov”, *Walter Benjamin: Selected Writings*, Michael W. Jennings (ed.), vol. 3, Cambridge (Massachusetts) e Londres: Harvard University Press, 2004 [1936], pp. 143-166; LESLIE, Esther, *op. cit.*, 2008, p. 169.

narração”¹³¹. Em ambas as actividades se verificava uma sintonia entre a alma, o olho e a mão, a par de uma moldagem singular das concernentes matérias-primas.

Semelhante argumento constituía um combate à polarização entre os exercícios mental e manual que, por seu turno, fora um modo de resistência à assimilação da técnica pela arte, conforme sucedeu com a fotografia. Ainda que movimentos do final do século XIX, como o pictorialismo fotográfico e o impressionismo pictórico, tivessem enfatizado o papel da *techné* na criação artística, o texto “The Storyteller” manifesta a persistência daquela dualidade teórica¹³². Acrescia o facto de que, para Benjamin, tanto a prática artesanal como a de contar histórias eram ancoradas na compreensão prática da realidade e, portanto, deveriam conter, “aberta ou dissimuladamente, algo útil (...)”¹³³.

Analogamente, no seu “Elogio da mão”, Henri Focillon (1881-1943), autor contemporâneo de Benjamin, dissertou sobre o enleamento da cognição na repetição física e gestual, refutando as noções de servidão, passividade e monotonia que, por norma, se atribuem à criação manual¹³⁴. Em resumo, tais características salientavam a singularidade do artesanato, quer em relação aos produtos massivamente reproduzidos, quer em relação às artes plásticas, ao passo que reflectiam a crescente fusão entre estes e os respectivos temas, fórmulas e métodos.

No que respeita à compatibilidade específica entre a arte e o artesanato, é de assinalar a publicação do livro *Principles of Art* no ano de 1938, da autoria do filósofo britânico R. G. Collingwood (1889-1943). No capítulo “Art and Craft”, Collingwood alertou para a necessidade de ultrapassar o modelo clássico que unira a arte às artes aplicadas e de separar as duas categorias, em conformidade com o que lograra Kant¹³⁵. A seu ver, embora existisse uma “sobreposição” entre ambas, a concepção de objectos funcionais não envolvia o teor criativo, intelectual e, sobretudo, “emocional” e “inconsciente” que evidenciava a actividade artística. Esta “espontaneidade”

¹³¹ Tradução do original: “Benjamin’s own braiding of craft and narration in ‘The Storyteller’ went further to illuminate an historical, practical affinity between craft skills and storytelling.” LESLIE, Esther, *op. cit.*, 2008, p. 167.

¹³² Sobre esta querela na fotografia, cf. SHINER, Larry, *op. cit.*, 2001, pp. 229-253.

¹³³ Tradução do original: “All this points to one of the essential features of every real story: it contains, openly or covertly, something useful. (...) After all, counsel is less an answer to a question than a proposal concerning the continuation of a story that is just unfolding. (...) Counsel woven into the fabric of real life [*gelebten Lebens*] is wisdom”. BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, 2004 [1936], pp. 143-166.

¹³⁴ FOCILLON, Henri, “Elogio da Mão”, *A vida das formas*, Viseu: Edições 70, 1988 [1934], pp. 107-29.

¹³⁵ COLLINGWOOD, Robin G., “Art and Craft”, *Principles of Art*, Londres, Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 1938, pp. 15-41.

determinava a indistinção entre o planeamento e a execução e, portanto, a inexistência de um plano preconcebido, ao contrário do que sucedia no trabalho manual.

Dentro dessa lógica, o pensador inglês insurgia-se contra o ponto de vista formalista e defendia que a distinção teórica entre as artes decorativas e as “artes maiores” apenas se formara no século XVIII, em consonância com o que Larry Shiner viria a postular. Equivalente ao inglês *fine arts*, o conceito de belas-artes exprimia um juízo de gosto, uma certa qualidade e beleza que, segundo Collingwood, nem sempre geravam uma obra de arte “consentida”. Contudo, autores como Garth Clark, que hoje se empenham na promoção da manualidade, ainda empregam esta noção¹³⁶.

Por sua vez, ao indagar a origem da obra de arte e, nesse sentido, a sua essência, o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) concluiu o seguinte: “O que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra”¹³⁷. Ora, tal afirmação revelava a impossibilidade de aceder de forma directa à origem da arte, evidenciando a influência da teoria binária platónica que apontava para o contraste entre o intangível, porém autêntico mundo das ideias e o mundo sensível das cópias das ideias.

Seguidamente, na tentativa de descortinar o que tornava os produtos artísticos únicos e distintos das coisas comuns, o autor concluiu que, por um lado, a sua especificidade residia no modo como os primeiros eram vivenciados pelo homem. À luz desse prisma, a subjectividade e a sensação eram inerentes à interpretação dos objectos e, portanto, à História da Arte. Por outro lado, as criações diferenciavam-se das demais coisas fabricadas pelo facto de a sua produção não ser motivada por uma finalidade. Por sua vez, o “apetrecho” (objecto funcional) estava “a meio caminho entre a coisa e a obra”¹³⁸, não possuindo a auto-suficiência da última. Alegando que “a essência da arte seria então o pôr-se-em-obra [«pôr» aqui significa erigir] da verdade do ente”¹³⁹, Heidegger reabilitou a tríade estética forjada por Aristóteles e Platão, de acordo com a qual o belo, o bom e o verdadeiro constituíam o todo da obra. “A arte é, pois, um devir e um acontecer da verdade”¹⁴⁰ (grifo do autor).

¹³⁶ CLARK, Garth, “How Envy Killed the Crafts”, *op. cit.*, 2010 [1995], pp. 445-453.

¹³⁷ HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70, 1992 [1936], p. 12.

¹³⁸ HEIDEGGER, Martin, *op. cit.*, 1992 [1936], p. 21.

¹³⁹ HEIDEGGER, Martin, *op. cit.*, 1992 [1936], p. 27.

¹⁴⁰ HEIDEGGER, Martin, *op. cit.*, 1992 [1936], p. 57.

Não obstante, Martin Heidegger apartou-se do Platonismo, ao afirmar que o “pensamento é um ofício (Handwerk)”¹⁴¹. Estabelecendo uma convergência entre os exercícios intelectual e manual, o filósofo aproximava-se da *techné* clássica e de contributos mais recentes que abordaremos adiante, pautados pelos conceitos de mão “reflexiva” ou “inteligente” e de artesanato “conceptual” ou “digital”¹⁴². Do seu ponto de vista, o corpo não era um obstáculo à descoberta da verdade, o que viria a evidenciar uma sintonia com as perspectivas fenomenológica e hermenêutica que despontaram no final da década de 1940, em que se destacou Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Na lógica de Heidegger, tanto o raciocínio como a intuição eram elementos constitutivos do entendimento humano. Por último, se Platão diferenciara a *techné* da *poiesis*, fazendo equivaler a segunda aos produtos prontamente disponíveis, para Heidegger, no essencial, a *techné* coincidia com a *poiesis* e, portanto, a segunda era a ocorrência da verdade (*aletheia*), isto é, o acto de “tornar presente” na arte.

Entretanto, em território norte-americano, o mundo do artesanato deu os primeiros passos durante a Segunda Guerra Mundial, através da acção mecénica de Aileen Webb (1892-1979) que fundou a galeria *America House* em Nova Iorque, a notável revista *Craft Horizons* (1941), o *American Crafts Council* (1943, **Figura 34**) e o *World Crafts Council* (1964). Uma das obras expostas naquela galeria foi a escultura em barro torneado *Heart/Flag – Coração/Bandeira* de Michael Cohen (1964, **Figura 35**), cuja integração dos símbolos do coração e da bandeira dos E.U.A. torna esta criação estritamente visual, aproximando-a da obra de Jasper Johns. Já as duas últimas organizações foram precursoras na preservação dos ofícios, tendo constituído o bastião dos artistas-artesãos que os diferenciava dos artífices comuns, os quais eram representados por publicações como a revista *Ceramics Monthly*. Por outro lado, a iniciativa destas sociedades antecipou a aquisição de colecções de artes ornamentais por eminentes museus e o acolhimento de importantes exposições dedicadas ao artesanato por outros, em cujos catálogos se salientaram as obras de artesãos amadores, profissionais e mesmo desconhecidos.

No entanto, à medida que a Segunda Guerra Mundial assolava o Ocidente, a instrumentalização da tecnologia, os espectáculos fascistas massificados, o realismo socialista e a crescente degradação da cultura de massas foram recebidas como ameaças

¹⁴¹ HEIDEGGER, Martin, *op. cit.*, 1992 [1936], p. 12.

¹⁴² Cf. MCCULLOUGH, Malcolm, *op. cit.*, 1996; RISATTI, Howard, *op. cit.*, 2007, p. 299; SENNETT, Richard, “Chapter Five - The Hand”, *op. cit.*, 2008, pp. 149-178.

à autonomia da actividade artística. Por conseguinte, a pintura, a música e a literatura regressaram às lutas internas do Modernismo. Se, na França, o existencialismo apelava a um enfoque nas preocupações sociais e na individualidade, coetaneamente, nos Estados Unidos da América, o compromisso social e o estilo figurativo caíram em desuso e as teorias formalistas triunfaram na crítica literária e artística. Na década de 1950, a Guerra Fria intensificou tais tendências e o expressionismo abstracto foi difundido pelo mundo como símbolo da liberdade criativa norte-americana e da divergência com a repressão comunista do livre-arbítrio. É neste contexto que devemos entender os argumentos de Theodor Adorno e de Clement Greenberg enquanto reacções legítimas aos efeitos nefastos da politização da indústria e da arte¹⁴³.

Consoante atesta o segundo excerto que inaugura o presente capítulo, Theodor Adorno (1903-1969) enfatizou a evolução dupla e paradoxal da arte moderna, em primeiro lugar, ao nível interno (autónomo) e, seguidamente, à escala social, sob a influência das relações de produção. Tanto o conceito de “indústria da cultura” – *Kulturindustrie* – que integrou o livro *Dialectic of Enlightenment* (1944), escrito em colaboração com Max Horkheimer (1895-1973), como a sua *Teoria Estética* (1970) abordaram o encontro dinâmico entre as belas-artes, a indústria e a realidade, se bem que com uma maior cautela do que fizera Walter Benjamin. Na verdade, para Adorno e Horkheimer, a “indústria da cultura” não significava apenas a imbricação entre a cópia e o original, a máquina e a mão do artista, mas, sobretudo, a standardização e a repetição de fórmulas, bem como a ilusão da individualidade – *Pseudo-Individualisierung* –, da diversidade e da liberdade criativa, no âmbito do fascismo e do comunismo¹⁴⁴.

Com efeito, Theodor Adorno não deixou de enfatizar que, “na arte, o limiar entre o artesanato e a técnica (...) é (...) a preponderância de uma livre disposição dos meios pela consciência”¹⁴⁵. À semelhança de William Morris e de Martin Heidegger, o autor recuperou a noção clássica de *techné*, alegando que a técnica – “o nome estético para o domínio material”¹⁴⁶ – ocasionava um certo grau de reflexão. Identicamente, na comunicação que apresentou à *Werkbund* em 1965, o filósofo alemão legitimou a destreza artesanal como requisito essencial para a concretização da “autoconsciência”

¹⁴³ HUYSSSEN, Andreas, *op. cit.*, 1986, p. ix.

¹⁴⁴ ADORNO, Theodor e HORKEIMER, Max, “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”, *Dialectic of Enlightenment*, Londres: Verso, 1979 [1944], pp. 120-167.

¹⁴⁵ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, 1988 [1970], p. 240.

¹⁴⁶ “O nome estético para o domínio do material, técnica, termo herdado do uso antigo que situava a arte entre as actividades artesanais, é de data recente no seu actual significado.” ADORNO, Theodor, *op. cit.*, 1988 [1970], p. 240.

artística, ou seja, do envolvimento dos criadores com as condições físicas, sociais e políticas da sua prática¹⁴⁷. Por outro lado, o artesanato apenas era fundamental até ao alcance dessa finalidade, sendo que, depois, desapareceria. Neste sentido, embora Adorno tivesse aflorado a complexidade da interdependência entre a mente, a mão e a máquina, nem a sua análise, nem a de Walter Benjamin previram o desenvolvimento posterior das formas de arte em debate que se distinguiu por uma absoluta intricação entre a arte, o artesanato e a indústria.

O norte-americano Clement Greenberg, que mencionámos anteriormente, dedicou-se intensamente à crítica da literatura e da arte a partir de 1939. A sua orientação teórica foi influenciada pelas formulações de Kant no que se referia à possibilidade de identificar e até mensurar o valor estético dos objectos artísticos, com base em verdades absolutas, mas também pela ideologia marxista, a qual abandonaria no final do decénio de 1940. Consoante aprofundaremos no segundo capítulo, o seu artigo “Avant-Garde and Kitsch”, publicado em 1939 na revista esquerdista *Partisan Review*, definiu a importância da contextualização socio-histórica da vanguarda que fora assinalada por uma ambígua ligação com a burguesia e a industrialização, assim como pela concorrência com um segundo fenómeno: o *kitsch*¹⁴⁸.

Não obstante, o anacronismo da perspectiva de Greenberg acentuou-se no ensaio “Recentness of Sculpture”, de 1967, em que o autor comparou a escultura minimalista da década de 1960 ao programa *Good Design*, elaborado pelo Departamento de *Design Industrial* do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, sob o comando de Edgar Kaufmann, Jr.. Através desta iniciativa, trabalhos icónicos de *designers* como Charles e Ray Eames, de que é exemplo a *Sliding Chair La Fonda – Cadeira Deslizante A Base* de 1961, **Figura 36** –, ou Hans Wegner foram expostos junto de utensílios como o arco de caça e o fio-de-prumo, a par de objectos do quotidiano, tais como o ferro de engomar, o cesto, o ancinho, o cortador de queijo e o *Tupperware*. De acordo com Greenberg, “a infiltração contínua do *Good Design* naquela que reclama ser a arte avançada e intelectual agora deprime a escultura, assim como a pintura. O minimal segue em demasia para onde a Pop, a Op, a Assemblage e as restantes se dirigiram

¹⁴⁷ Intitulado “Funcionalismo Hoje” (*Functionalism Heute*), o discurso foi apresentado no dia 23 de Outubro de 1965, publicado um ano depois e traduzido para a língua inglesa em 1979. ADORNO, Theodor, “Functionalism Today”, *op. cit.*, 2010 [1979], pp. 395-403.

¹⁴⁸ Sobre a etimologia do termo *kitsch*, cf. DORFLES, Gillo (dir.), *Kitsch: The world of bad taste*, Nova Iorque: Universe, 1969; GIESZ, Ludwig, *Phänomenologie des Kitsches*, Heidelberg: Rothe, 1960.

(...)»¹⁴⁹. Originário da Europa e, em particular, da Escandinávia na década de 1930, o *Good Design* reportava-se à tentativa de educar a cultura descartável da indústria e do público, apelando a uma abertura conceptual no mundo da arte.

Embora tais iniciativas tivessem revolucionado a produção coeva, assinalada pelo diálogo permanente entre a arte, a indústria e o artesanato, um dos principais críticos da arte do século XX reivindicava um modernismo estanque e inexorável.

1.4. A Constituição do Mundo do Artesanato no Segundo Pós-Guerra

Após a Segunda Guerra Mundial, o globo assistiu à substituição de Paris por Nova Iorque enquanto capital cultural. Nos Estados Unidos da América, a evolução sem precedentes da educação e a explosão de departamentos de criação manual nas escolas e universidades de belas-artes possibilitaram a emergência do artesanato de ateliê que, na Europa, estava em fase de renovação. Este enquadramento académico facultou a assimilação dos preceitos da História da Arte, a interpretação metafórica e abstracta das premissas do ornamento – a saber, a função, a habilidade e a materialidade¹⁵⁰ – e a contestação da repetição, em benefício da originalidade.

Longe de ser arbitrária, a tendência do “artesanato-enquanto-arte” (*craft-as-art*) ou “artesanato conceptual” espelhava a “desmaterialização da arte” que Lucy Lippard começou por detectar em 1968. Esta última propensão distinguia-se pela ênfase no processo e na elaboração intelectual das obras, em detrimento do produto final¹⁵¹. Por sua vez, a fim de se demarcar, por um lado, da decoração exclusivamente guiada por desígnios funcionais e, por outro, da arruinada prática anónima e popular, o artesanato de ateliê procurou um equilíbrio entre a concepção e a execução. Por essa razão, a

¹⁴⁹ Tradução do original: “I find myself back in the realm of Good Design, where Pop, Op, Assemblage, and the rest of Novelty art live. The continuing infiltration of Good Design into what purports to be advance and highbrow art now depresses sculpture as it does painting. Minimal follows too much where Pop, Op, Assemblage, and the rest have led (...)” GREENBERG, Clement, “A New Installation at the MMA, and a Review of the Exhibition *Art in Progress*”, *Art and Culture – Critical Essays*, vol. 1: Perceptions and Judgments, Boston: Beacon Press, 1988-95, pp. 212-256.

¹⁵⁰ SHINER, Larry, “«Blurred Boundaries»? Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design”, *op. cit.*, 2012, pp. 230-244.

¹⁵¹ Cf. CHANDLER, John e LIPPARD, Lucy, “The Dematerialization of Art”, *Art International*, vol. 12, nº 2, Lugano: James Fitzsimmons, Fevereiro de 1968, pp. 31-36; LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nova Iorque: Praeger, 1973.

própria menção ao espaço do ateliê no nome do movimento (*studio craft*) exprime a ambiguidade entre o estúdio do artista e a oficina do artesão. Contudo, o seu principal propósito era promover a prática têxtil e do vidro, a cerâmica e a joalheria, o mobiliário e a metalurgia à categoria das “artes maiores”. Tal viragem suscitou uma querela no seio do trabalho manual, entre uma ideologia conservadora que se inscrevia nos tradicionais valores de perícia e domesticidade e uma vanguarda¹⁵² que aspirava à inclusão nas galerias de arte. Semelhante delimitação teórico-prática não eliminou a polaridade subjacente entre as artes plásticas e ornamentais, facto que, no entender de Glenn Adamson, não se deveu à frustração da dignificação das segundas, mas sim ao seu próprio sucesso na fundação de um ramo distinto¹⁵³.

Livre e obsoleto em relação às necessidades do mercado e à utilidade devido à Revolução Industrial, o artesanato-enquanto-arte deixava de depender da função, mas incorporou-a no conteúdo das suas criações. Em resultado, como explicitou Howard Risatti, as suas realizações constituíam “objectos críticos de artesanato”¹⁵⁴, uma vez que teciam comentários acerca dos cânones históricos do fabrico manual. Na verdade, se pintar e esculpir envolviam uma necessária afinidade com a (história da) pintura e da escultura, da mesma maneira, a cerâmica era sobre a cerâmica, o vidro sobre o vidro, a tecelagem sobre a tecelagem, a costura sobre a costura e assim sucessivamente. Este carácter auto-reflexivo acercava a prática artesanal da autonomia que o Modernismo e, em certa medida, o minimalismo almejaram, ainda que o último tivesse firmado o mesmo ideal na substituição da mão do criador pelo envolvimento do corpo do receptor e na glorificação da produção anónima e industrial. Desta forma, o minimalismo abriu caminho para uma dimensão performativa, enfatizando o papel do observador na formação do(s) significado(s) dos objectos artísticos¹⁵⁵.

Por seu turno, o artesanato de ateliê manteve a centralidade do objecto feito à mão e dos materiais utilizados, a fim de preservar a vinculação à “realidade dos ritmos e

¹⁵² BECKER, Howard S., “Arts and Crafts”, *op. cit.*, 1982, pp. 272-350; DORMER, Peter, *op. cit.*, 1991, p. 148; HARROD, Tanya, *op. cit.*, 1999, p. 375.

¹⁵³ ADAMSON, Glenn (ed.), *op. cit.*, 2010, pp. 338-339.

¹⁵⁴ Tradução do original: “If they must be categorized in some way or another, I suggest they be thought of as «critical objects of crafts,» objects whose aesthetic/artistic potential is concentrated in their exemplary but «unfulfillable function»”. RISATTI, Howard, *op. cit.*, 2007, p. 460.

¹⁵⁵ Cf., por exemplo, JONES, Amelia, “Art history/art criticism: Performing meaning”, *Performing The Body/Performing The text*, Amelia Jones e Andrew Stephenson (eds.), Londres: Routledge, 1999, pp. 36-51.

do ser humanos”¹⁵⁶ e o contraste com o artigo massivamente (re)produzido. É evidente que, até aos nossos dias, e tanto nos E.U.A. como no Norte da Europa, a manipulação do material manteve-se decisiva para a construção do significado dos produtos artesanais¹⁵⁷. Excepcionalmente, a nível europeu, o artesanato conceptual teve uma (re)incidência mais clara e benéfica nas regiões a Norte que ainda hoje se reflecte na distribuição geográfica da compreensão da criação utilitária. Acresce o facto de que o artesanato-enquanto-arte explorou processos e qualidades de materiais pouco convencionais e até decorrentes dos crescentes desperdícios urbanos, em conformidade com as colagens dadaístas e da *Pop Art* e com as *décollages* do *Nouveau Réalisme*. Neste período, foi paradigmático o caso da joalharia que estivera conectada ao prestígio social e logrou ser reinventada enquanto bem de consumo acessível às massas, cuja personalização contribuía para a formação da identidade do utente.

De facto, a “idade de ouro” do artesanato prevaleceu até à década de 1980, período durante o qual se destacaram artistas/artesãos norte-americanos como Lenore Tawney, nos têxteis (**Figura 37**), Peter Voulkos, na escultura em cerâmica (**Figura 38**) e Albert Paley, no metal (**Figura 39**), o japonês Otomaru Kōdō, nos objectos lacados (**Figura 40**), a ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, na arquitectura e no *design* (**Figura 41**), o dinamarquês Verner Panton, no mobiliário e na decoração de interiores (**Figura 42**), o nigeriano Bruce Onobrakpeya, na escultura em metal (**Figura 43**), a britânica Gillian Lowndes, na cerâmica (**Figura 44**), a norueguesa Tone Vigeland, na joalharia e na escultura (**Figura 45**), a portuguesa Maria de Lourdes Castro, na cerâmica (**Figura 46**) e os colectivos milaneses *The Memphis Group* (**Figura 47**) e *Alchimia* (**Figura 48**), entre outros, pela inventividade e mestria dos materiais¹⁵⁸.

Apesar do avanço verificado, até aos anos 1970, se o destino das belas-artes era a galeria, o das artes mecânicas era a loja de *souvenirs*, ou a feira de arte/artesanato. De facto, a contínua marginalização do artesanato nos museus foi firmada na predilecção moderna pelo novo que lesou os artífices, ofícios e modelos mais antigos¹⁵⁹. Inversamente, a progressiva integração institucional da criação popular apenas teve

¹⁵⁶ Tradução do original: “The object of craft sustains the reality of human rhythms and being.” SLIVKA, Rose, “The Persistent Object”, *op. cit.*, Rose Slivka e Aileen O. Webb (eds.), 1968, pp. 12-17.

¹⁵⁷ RACZ, Imogen, *op. cit.*, 2009, p. 14.

¹⁵⁸ CLARK, Garth, “How Envy Killed the Crafts”, *op. cit.*, 2010 [1995], pp. 445-453.

¹⁵⁹ BECKER, Howard S., *op. cit.*, 1982, p. 186. Cf. também BAUDELAIRE, Charles, “The Life and Work of Eugène Delacroix”, *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*, P. E. Charvet (trad.), Cambridge (Massachusetts)/Nova Iorque/Melbourne: Cambridge University Press, 1981, p. 358-89; ROSENBERG, Harold, *The Tradition of the New*, Nova Iorque: McGraw-Hill Book Co., 1965 [1959].

início naquela década, tanto nos museus e no mercado de arte já consolidados, como em universidades, galerias e outras entidades que foram edificadas de raiz para proteger e divulgar as primeiras. No Reino Unido, por exemplo, a melhoria do nível de vida favoreceu uma impetuosa difusão comercial para os artesãos-*designers* emergentes.

A partir dos anos 1970, a Inglaterra obteve um papel de destaque na criação de organismos apoiados pelo Estado e destinados à difusão da ornamentação. Neste âmbito, realçamos o surgimento do *Crafts Advisory Committee* em 1971, que adquiriu a designação posterior de *British Crafts Council*, e definiu uma nova orientação para aquele tipo de manifestações. Desde então, este género de entidades tem tido um papel determinante na revitalização e unificação das artes aplicadas, ainda que, por vezes, tenha motivado limites excessivos e ideologias restritivas¹⁶⁰.

Nas décadas de 1970 e 1980, em ambos os lados do oceano Atlântico, quer a exibição (cf. **Figuras 21 e 34**), quer o mercado de artes decorativas sofreram uma expansão e, a par do que sucedera com as vanguardas do início do século, a actividade dos negociantes continuou a ser fundamental para a sobrevivência dos criadores.

Embora a vitalidade objectiva do artesanato não tivesse sido acompanhada por um suporte teórico e crítico que sustentasse o seu significado na contemporaneidade, os anos 1980 proporcionaram um gradual reconhecimento do intercâmbio entre a vanguarda e a cultura de massas e, por acréscimo, entre a arte e o artesanato. Em particular, foi desencadeada uma rectificação do papel da manualidade na modernidade que se revelou vital para a salvaguarda do seu vigor. Efectivamente, a revisão historiográfica de géneros como a cerâmica, o vidro, o mobiliário, a joalheria e a metalurgia impulsionou a restituição da narrativa, do simbolismo e do eclectismo na prática coeva, em detrimento da abstracção gestual que distinguira a década de 1970. Na verdade, este ímpeto tornou possível desvendar “o pior segredo guardado na história da arte”¹⁶¹: a preponderância do ornamento na prática moderna e contemporânea. Ao mesmo tempo, o paradoxo entre a efectiva extinção das fronteiras que separavam a arte do artesanato e a sua permanência na teoria e no mercado conduziu os artistas-artesãos

¹⁶⁰ RACZ, Imogen, *op. cit.*, 2009, p. 8; PEACH, Andrea, “What goes around comes around? Craft revival, the 1970s and today”, *Craft Research*, Bristol e Wilmington: Intellect Limited, vol. 4, nº 2, 2013, pp. 161-179.

¹⁶¹ Tradução do original: “Craft’s influence on virtually every aspect of contemporary art is the worst kept secret in art history, as art historians are beginning to realize the profound debt current practices owe to handmaking.” BRYAN-WILSON, Julia, “Eleven Propositions in Response to the Question: «What Is Contemporary about Craft?»”, *The Journal of Modern Craft*, vol. 6, nº 1, Londres: Bloomsbury Publishing Plc., Março de 2013, pp. 7-10.

dos anos 1980 e 1990 a recorrer à ironia, à ambivalência e à imagética histórica, no sentido de criar fórmulas novas e radicais. Irónica foi justamente a abordagem de Mike Kelley, que criou montagens de animais de peluche gastos, evocando de forma tragicómica o mundo da infância (**Figura 49**). Do ponto de vista da referência histórica, destacamos Michelangelo Pistoletto, que sobrepôs moldes de esculturas clássicas com figuras em poliuretano, renunciando a produção subsequente e efectiva de esculturas em poliuretano rígido, material escolhido pela rapidez com que pode ser modelado (**Figura 50**). Tal atitude contrastava com o romantismo e a sensibilidade moralizadora que haviam caracterizado o movimento *Arts And Crafts*¹⁶².

Devido a correntes das artes plásticas como o conceptualismo pós-duchampiano que haviam refutado os princípios da beleza, da técnica, da materialidade e, afinal, da mão do feitor, os intelectuais foram forçados a uma abertura teórica. Arthur C. Danto, especificamente, adoptou uma perspectiva interpretativa, consoante a qual a interpretação da criação não devia apoiar-se nas propriedades estéticas e externas dos produtos, mas antes numa “tradição de fazer artístico que interiorizou, reflecte sobre e desenvolve-se a partir da sua própria história (...)”¹⁶³. Desta forma, o autor concebia a produção como autónoma, revelando alguma ingenuidade, dado que a própria História da Arte do Ocidente se firma em intenções essencialmente utilitaristas (ex.: pintura religiosa, retrato, arte pública, entre outros), consoante verificámos anteriormente.

Como tal, Danto separou a arte do “mero” artefacto, não com base na diferença “real” entre ambos, mas, ao invés, na avaliação das respectivas intenções, sentidos e fundamentos. Para além disso, em conformidade com Adorno, concluiu que o significado dos objectos artesanais “é esgotado na sua utilidade”¹⁶⁴, enquanto as obras de arte incorporavam ideias totais e auto-suficientes, bem como meditações em torno dos seus próprios processos. Ora, embora concordemos que o sentido geral dos ofícios seja inseparável da sua funcionalidade, já comprovámos que o artesanato de ateliê se distinguiu pela procura do ideal da autonomia, através de um exercício de autocrítica ou

¹⁶² BUSZEK, Maria Elena (ed.), *op. cit.*, 2011, p. 12.

¹⁶³ Tradução do original: “The interpretation [of artworks] must relate to a tradition of art-making that has internalized, reflects on and develops from its own history, as western art has done since Vasari, and maybe before.” DANTO, Arthur C., “Artifact and Art”, *ART/ARTIFACT: African Art in Anthropology Collections*, Nova Iorque: Center for African Art and Prestel Verlag, 1988, pp. 18-32 (catálogo da exposição realizada no antigo C.A.A.).

¹⁶⁴ Tradução do original: “But it would have been baffling were someone to say such things about knives or nets or hairpins, objects whose meaning is exhausted in their utility” DANTO, Arthur C., “Artifact and Art”, *op. cit.*, 1988, pp. 18-32.

autoconsciência. Apesar do seu ponto de vista algo redutor e elitista, Arthur Danto não colocava de parte a possibilidade de o artesanato ascender à condição de arte.

Relativamente à revisão histográfica da dicotomia entre o artesanato e as artes plásticas, destacamos brevemente a perspectiva feminista que elaborou uma combinação clara entre dois elementos ostracizados, ou seja, dois “outros” do sistema moderno das belas-artes: as mulheres, na sociedade e no campo artístico; e as artes aplicadas, em relação às “artes maiores”, ao nível institucional.

Escrito por Rozsika Parker, o livro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984) foi consagrado à inferiorização do bordado no sector artístico¹⁶⁵. Na opinião da historiadora britânica, a partir do século XVIII, o bordado e a mulher estavam associados à decoração e à delicadeza, mas também à ausência de intelecto, o que determinara a sujeição de ambos ao domínio amador e doméstico, conforme retrata o filme *Il Gattopardo – O Leopardo*, **Figura 51** – realizado em 1963 por Luchino Visconti, referente ao período de unificação italiana, onde as mulheres da família Salina são cingidas a três acções: rezar, bordar e chorar.

Perante a possibilidade de considerar o bordado enquanto arte, Parker concluiu que tal implicaria a resignação às classificações hierárquicas, assim como a negação das importantes disparidades entre o primeiro e a pintura. Por outro lado, este labor tampouco ostentava o propósito utilitário da criação artesanal, uma vez que era primordialmente pictórico ou representativo. Por conseguinte, a autora optou por classificar o bordado enquanto manifestação artística, dado o entretencimento de “iconografia, estilo e uma função social”¹⁶⁶ que este encerrava. Assim, Rozsika Parker demonstrou que a manipulação dos materiais por via do bordado podia gerar diversos significados (**Figura 52**). A mesma sugestão aproximava-se dos princípios do artesanato de ateliê dos anos 1950 e 1960, o qual proporcionou a independência profissional a algumas mulheres, devido ao seu contributo essencial para a evolução de artes como a cerâmica, a saber, por via da tecnologia do esmalte. Apesar destes esforços, práticas como a olaria permaneceram “enclausuradas” nas artes ornamentais ou menores, aspecto que, em parte, se deveu à conotação feminina.

¹⁶⁵ Cf. PARKER, Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Nova Iorque: I. B. Tauris & Co. Ltd., 2010 [1984]. Cf. também PARKER, Rozsika e POLLOCK, Griselda, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.

¹⁶⁶ Tradução do original: “I have decided to call embroidery art because it is, undoubtedly, a cultural practice involving iconography, style and a social function.” PARKER, Rozsika, *op. cit.*, 2010 [1984]. p. 6.

Por seu turno, no extremamente actual ensaio “Making Something from Nothing (Toward a Definition of Women’s «Hobby Art»)”, publicado em 1978 na revista *Heresies*¹⁶⁷, Lucy Lippard defendeu que a sujeição da arte de recreação (*hobby art*) feminina à melhoria do lar afastava a ideia de uma actividade “egoísta” e artística, bem como protegia as mulheres quer da intimidação, quer das pressões profissionais e económicas inerentes à cultura de elite. Por outro lado, é evidente que o amadorismo das artes manuais favorecia a segregação das mulheres no entorno social e artístico.

Embora apenas viesse a ser cunhado no século XXI, o termo “artesanativismo” (*craftivism*¹⁶⁸), alusivo à tentativa de conciliar o artesanato e o activismo, começou por ser desenvolvido na arte feminista dos anos 1970 e 1980. A ser aprofundado no segundo capítulo, este movimento reivindicou a manualidade enquanto exercício disseminado no quotidiano, ao transportar a sua herança leiga e caseira para o espaço público, onde se tornava possível a contestação. Tal ímpeto utópico de transformação social envolvia claras inspirações no Modernismo e desembocou na expressão da experiência feminina e na partilha da autoria, através da organização de projectos colectivos. Especificamente, foi no contexto destes debates que as performances feministas empregaram com frequência a prática artesanal, tornando-a independente e não subalterna da arte. Esta vitalidade influenciou consideravelmente a militância do artesanato no século XXI que expandiu estes objectivos a outros sectores sociais ostracizados, com o auxílio das comunidades digitais¹⁶⁹.

1.5. Desvios e Aproximações entre o Artesanato e a Tecnologia na Viragem para o Século XXI

À primeira vista, a era digital ou da informação, que despertou na década de 1980 terá instaurado a etapa seguinte do duelo entre a mão e a máquina, a materialidade e a incorporalidade. O facto é que, no decénio de 1990, surgiram na Europa projectos e

¹⁶⁷ LIPPARD, Lucy, “Making Something from Nothing (Toward a Definition of Women’s ‘Hobby Art’”, *Heresies: Women’s Traditional Arts – The Politics of Aesthetics*, vol. 1, nº 4, 1978, pp. 63-66.

¹⁶⁸ O termo veio a ser cunhado por Betsy Greer em 2003, a fim de conciliar os mundos do artesanato e do activismo. GREER, Betsy, *op. cit.*, 2003. Cf também GREER, Betsy, *Knitting for Good! A Guide to Creating Personal, Social, and Political Change, Stitch by Stitch*, Massachusetts: Trumpeter Books, 2008; GREER, Betsy (ed.), *Craftivism: The Art of Craft and Activism*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2014.

¹⁶⁹ ADAMSON, Glenn (ed.), *op. cit.*, 2010, p. 4.

empresas que transformaram a produção, sob o princípio da colaboração entre o artesanato, a arquitectura, o *design* e a tecnologia de ponta. Por esta razão, Paul Greenhalgh previu que “a vanguarda do futuro não será baseada em indivíduos, segundo parece, mas companhias individualizadas”¹⁷⁰, conforme citámos no início do capítulo. Em países nórdicos como a Alemanha e a Holanda, os fabricantes contratavam artesãos-*designers* anónimos, a fim de criar protótipos destinados ao fabrico massivo. Adicionalmente, o eclectismo histórico alcançou um grau culminante e tanto as artes como as humanidades foram atravessadas por uma abordagem interdisciplinar. No campo criativo, salientamos o colectivo flamengo *Droog*, fundado em 1993 pelo *designer* Gijs Bakker e pela historiadora do *design* Renny Ramakers. Num projecto de 1999 para este grupo, intitulado *Garden Bench*, Jurgen Bey criou um banco de exterior inteiramente formado por húmus compactado, fazendo uso do ciclo de decadência natural (**Figura 53**). Mais uma vez, as produções manual e técnica envolviam-se numa relação de amor-ódio que Glenn Adamson tentou explicar:

O sucesso comercial de tais objectos pode ser o resultado de alterações na economia da distribuição, as quais possibilitam um retorno à produção de pequenas séries; pode reflectir uma mudança no mercado para o *design* de alto estilo, o qual começou agora a aproximar-se das excitantes alturas da arte contemporânea; ou pode simplesmente ser uma questão de diversificação dentro do mercado, com o labor manual a construir o seu nicho através da sua oposição estilística ao requinte excessivo e à “astúcia” dos trabalhos baseados no computador¹⁷¹.

Com efeito, ainda que ancestral, a luta entre o artesanato e a tecnologia foi perdendo terreno até ao século XXI, momento em que ambos descobriram um prazer em comum: fazer e manusear coisas. No que se refere ao debate em torno da classificação artística, Paul Greenhalgh esclareceu que a década de 1990 assistiu a “uma alteração da ênfase na ideologia da reclamação negativa (*porque não sou tratado como um artista?*) para um espírito integracionista (*que importância tem isso, desde que eu*

¹⁷⁰ Tradução do original: “The avant-garde of the future will not be based on individuals, it seems, but individualised companies.” GREENHALGH, Paul (ed.), *op. cit.*, 2003 [2002], p. 3.

¹⁷¹ Tradução do original: “The marketplace success of such objects may be the result of changes in the economics of distribution, which allow a return to small-batch production; it may reflect a shift in the market for high-style design, which has now begun to approach the heady heights of contemporary art; or it may simply be a matter of diversification within the market, with the handmade carving out its niche through its stylistic opposition to overly refined, “slick” computer-based work.” ADAMSON, Glenn (ed.), *op. cit.*, 2010, p. 461.

crie e comunique?)”¹⁷² (grifo do autor). Em resultado, se nos vinte anos anteriores se discutira o estatuto do artesanato em relação às belas-artes, no último decénio de Novecentos, as segundas foram imbuídas por uma “febre” artesanal.

Devido a este enriquecimento, num artigo de 1995 intitulado “How Envy Killed the Crafts”¹⁷³, cujo excerto introduz o presente capítulo, Garth Clark anunciou a “morte” da manualidade como expressão que almejava a igualdade face à arte. Nas suas palavras, esta ocorrência representava uma oportunidade para repensar o artesanato e libertá-lo dos problemas estruturais que advinham do *Arts and Crafts*, tais como o excesso de nostalgia e de academismo. Em particular, o historiador reivindicou que os artífices, ao invés de cobiçarem o estatuto dos artistas, deviam forjar uma aliança com os *designers*, a fim de aceder à sua sofisticada infra-estrutura e privilegiada posição no mercado. Todavia, esta análise evidencia um pessimismo cuja causa era a persistente marginalização do artefacto que lesava o seu prestígio e valor económico. Em suma, a par do “fim da arte” proclamado por Arthur Danto, a morte do artesanato significava apenas a conclusão de um ciclo e o sintoma de um novo paradigma¹⁷⁴.

Prosseguindo na tentativa de (re)definir o papel e o significado da prática artesanal na cultura de anos precedentes, o crítico Peter Dormer editou a publicação *The Culture of Craft* (1997)¹⁷⁵. Respectivamente, neste livro, os artigos de Paul Greenhalgh, T. A. Heslop e Gloria Hickey abordaram os três factores essenciais que tinham contribuído para ambiguidade do estatuto do trabalho manual:

- a) A separação entre a execução e o significado – que já abordámos;
- b) A separação das artes nas categorias de “elite” e “popular” – que desenvolveremos no segundo capítulo;
- c) A perplexidade dos consumidores comuns.

¹⁷² Tradução do original: “An interesting aspect of the classification debate during the course of the 1990s has been a shift in emphasis from the ideology of the negative complaint (*why am I not treated like an artist?*) to an integrationalist spirit (*what does it matter as long as I create and communicate?*)” GREENHALGH, Paul (ed.), *op. cit.*, 2003 [2002], p. 3.

¹⁷³ CLARK, Garth, “How Envy Killed the Crafts”, *op. cit.*, 2010 [1995], pp. 445-453. Este artigo baseia-se num discurso proferido a 16 de Outubro de 2008 no *Pacific Northwest College of Art*, sob o título “How Envy Killed the Crafts Movement: An Autopsy in Two Parts”. No ano seguinte, Garth publicou um livro com o mesmo nome.

¹⁷⁴ Tal foi igualmente defendido pela historiadora da arte norueguesa Jorunn Veitberg. Cf. VEITBERG, Jorunn, *Craft in Transition*, Bergen: Bergen International Academy of Art, 2005.

¹⁷⁵ DORMER, Peter (ed.), *The Culture of Craft*, Manchester: University Press, 1997.

Quanto à última causa, dado que as pessoas tendiam a não compreender o valor qualitativo e económico do artesanato, os seus praticantes viam-se na obrigação de abdicar do mesmo para continuar a criar. No entanto, veremos que este aspecto viria a alterar-se no século XXI, com a explosão da popularidade da manufactura.

No que diz respeito à crítica do artesanato, alguns autores dissertaram sobre a necessidade do seu fortalecimento, nomeadamente, a norte-americana Janet Koplos, enquanto outros estudiosos enfatizaram a urgência de criar uma nova teoria, entre os quais se evidenciou Howard Risatti.

Num simpósio de 1999 que foi dedicado ao estado do fabrico artesanal no Canadá¹⁷⁶, Koplos identificou uma dificuldade que o artesanato e a crítica respeitante partilhavam: falta de autoconfiança. Por outro lado, os poucos peritos existentes nesta área tendem a cometer erros idênticos aos dos críticos de arte, mormente, a confundir o aparato do vocabulário com a sua importância, a obscuridade com a profundidade, a dificuldade com o mérito. Identicamente, a ausência de consenso sobre o que é (in)adequado apreciar na arte popular constitui outro obstáculo. Em segundo lugar, a autora entendeu que a intervenção excessiva de analistas como Clement Greenberg e Donald Kuspit pode ser nociva, uma vez que, sem a arte, não existe crítica da arte. Por conseguinte, a crítica deve ser uma actividade prestativa, cujo propósito é transpor para palavras uma forma de expressão não-verbal. Em seguida, Janet Koplos detectou a ineficácia do comentário artístico quando aplicado à manualidade e a urgência de clarificar a identidade da segunda. Tal significa que este campo específico carece de uma acção crítica própria, assim como de uma escrita mais rigorosa e menos orientada para a competitividade, como acontece no domínio artístico. Do mesmo modo, a autora denunciou a escassez de escritores e de editoras versados que possam garantir o lucro, a fim de suportar financeiramente as publicações concernentes.

Já no século XXI, empenhado em criar uma nova teoria do artesanato que corroborasse a sua condição de arte e resistisse à sua inclassificabilidade, Howard Risatti gerou uma hábil definição, firmada na capacidade que o primeiro tem de satisfazer as necessidades fisiológicas do ser humano, isto é, na sua “função

¹⁷⁶ Os artigos apresentados neste simpósio integram a publicação *Exploring Contemporary Craft: History, Theory and Critical Writing*. KOPLOS, Janet, “What’s Crafts Criticism Anyway?”, *Exploring Contemporary Craft: History, Theory and Critical Writing*, Jean Johnson (ed.), Toronto: Coach House Books, 2002, pp. 81-90. Cf. também KOPLOS, Janet e METCALF, Bruce, *Makers: A History of American Studio Craft*, Carolina do Norte: The University of North Carolina Press, 2010.

aplicada”¹⁷⁷. A seu ver, baseadas no material, na técnica ou na forma, as categorizações tradicionais apenas aludem à aparência dos objectos e não aos seus atributos únicos, uma vez que a maioria dos produtos reúne materiais, técnicas e formas diversas. Por conseguinte, de acordo com Risatti, a finalidade inerente à feitura dos artigos deve ser fixada conforme a sua relação com os processos e ferramentas que concretizarão a respectiva função. Se, na teoria estética das belas-artes, a função constituiu o principal motivo de negação do estatuto artístico das artes decorativas, neste caso, a mesma viabiliza o entendimento do material, da técnica e da forma não como componentes distintas, mas sim como “uma constelação de elementos interrelacionados residindo no âmago do objecto artesanal”¹⁷⁸. Neste sentido, Howard Risatti criou três classes de produtos e uma quarta referente à arquitectura, que considera ser uma arte aplicada:

- a) Recipientes (*containers*), tais como tigelas, jarros, vasos, copos, garrafas, cestos, sacos, caixas e baús;
- b) Coberturas (*covers*), tais como roupas, colchas, cachecóis, lenços e mantas;
- c) Suportes (*supports*), tais como camas, cadeiras, bancos, mesas e sofás;
- d) Abrigos (*shelters*).

Uma vez que esta taxonomia não contempla a joalheria, a tapeçaria, o vitral, o mosaico, o azulejo e os utensílios de mesa, o historiador foi forçado a criar o conceito híbrido de “adorno/decoração”, o qual oscila entre as actividades manual e artística. De qualquer maneira, semelhante repartição visa combater a persistência de valores que tinham orientado o sistema medieval das guildas, mercê dos quais ainda hoje se exige dos ofícios um grau excessivo de perícia e de habilidade¹⁷⁹. Por outro lado, a mesma permite compreender a viragem conceptual da produção de ateliê da década de 1960.

Igualmente ciente da qualidade evasiva do artesanato no que dizia respeito a classificações, Larry Shiner insistiu que é fundamental diferenciá-lo ora enquanto processo e prática, quer dizer, como modo de fazer, ora enquanto um conjunto de disciplinas, organizado de acordo com materiais e técnicas e nascido em resposta à

¹⁷⁷ RISATTI, Howard, “Taxonomy of craft based on applied function”, *op. cit.*, 2007, pp. 29-40.

¹⁷⁸ Tradução do original: “Function forces us to understand them, not as discrete components, but as a constellation of interrelated elements residing at the core of the craft object.” RISATTI, Howard, *op. cit.*, 2007, p. 32.

¹⁷⁹ RISATTI, Howard, *op. cit.*, 2007, pp. 15-16.

Revolução Industrial do século XIX. Nas suas palavras, o discurso tocante ao esbatimento das fronteiras entre o ornamento e as belas-artes exprime o imperativo de repensar ambos os conceitos. Em conclusão e à semelhança do que sugere a taxonomia de Howard Risatti, Shiner afirmou que o limite entre a arte e o artesanato como grupo de disciplinas não se esbateu, mas praticamente desapareceu¹⁸⁰.

Tais intercâmbios resultaram na comunhão de temas que têm sido abordados na prática e teoria artísticas e artesanais dos últimos anos, como demonstra a sistematização dos rumos para o labor manual no século XXI, feita pela especialista em artesanato Martina Margetts:

(...) podem sumarizar-se estas direcções como incluindo uma ênfase nos significados metafóricos do quotidiano, natureza morta e localização, nas instalações, conceitos não-funcionais, técnicas mistas, práticas digitais e colaborativas e criações de cultura material representativas do que Hal Foster, Alex Coles e outros identificaram como a viragem etnográfica¹⁸¹.

Pertencente a uma análise à exposição *Out of the Ordinary: Spectacular Craft*, patente no *Victoria and Albert Museum* entre o final de 2007 e o início de 2008, sem dúvida que esta “lista” de temas tratados podia também aplicar-se à arte do presente, o que corrobora o protagonismo da decoração na criação artística contemporânea. Por outro lado, este excerto atesta o ancestral *rendez-vous* do artesanato com a cultura popular, quer rural, quer urbana e, como tal, com o “lugar”, os indivíduos e o progresso técnico, em que se inserem as recentes tecnologias de informação e comunicação.

Na senda do conceptualismo pós-duchampiano e dos avanços verificados na década de 1990, muitos artesãos converteram-se em “produtores” (no sentido outorgado pela indústria cinematográfica) à escala industrial de obras de grande dimensão, assumindo a concepção mental como via decisiva e dirigindo o trabalho de artífices

¹⁸⁰ SHINER, Larry, “«Blurred Boundaries»? Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design”, *op. cit.*, 2012, pp. 230-244.

¹⁸¹ A concepção do artista como etnógrafo que Hal Foster desenvolveu será explanada aquando da análise da obra da artista portuguesa Cristina Rodrigues.

Tradução do original: “Although never systematically analyzed in the exhibition, one might summarize these directions as including an emphasis on the metaphorical meanings of the everyday, still life and location, on installations, nonfunctional concepts, mixed media, digital and collaborative practice and formations of material culture representative of what Hal Foster, Alex Coles and others have identified as the ethnographic turn.” MARGETTS, Martina, “Out of the Ordinary: Spectacular Craft”, *The Journal of Modern Craft*, vol. 1, nº 2, Oxford / Nova Iorque: Berg, Julho de 2008, pp. 299-302.

altamente qualificados¹⁸². Exemplares são as instalações e ambientes em vidro soprado do norte-americano Dale Chihuly (n. 1941), cuja execução tem estado a cargo da sua equipa desde 2006 (**Figura 54**). O espectáculo visual proporcionado por estas esculturas ultrapassa o seu valor simbólico e tem influenciado uma série de criadores que utilizam não apenas o vidro, mas também a cerâmica e a madeira torneada e esculpida. Já o chinês Ai Weiwei (n. 1957), o britânico Grayson Perry (n. 1960) e a portuguesa Joana Vasconcelos (n. 1971) operam no limite entre o objecto ou imagem encontrada e o objecto feito à mão. Através de métodos como a apropriação e o contraste entre a grande e a pequena dimensão, têm interrogado as premissas de legitimação do artesanato no mundo da arte, designadamente, a autoria (**Figuras 55, 56 e 57**). Com efeito, o trabalho dos quatro artistas esclarece a seguinte afirmação de David Browett: “O artesanato tornou-se uma forma de persuasão, uma técnica para captar a atenção e possuí-la, e pode servir quer para desvendar o pensamento, quer para o obstruir”¹⁸³.

Apesar da dureza deste parecer, o mesmo não deixa de reflectir as novas relações entre a arte e os seus públicos nos dias de hoje. Nas últimas duas décadas, a proliferação da *World Wide Web* e dos dispositivos de uso pessoal como computadores portáteis, máquinas fotográficas digitais, *tablets* e *smartphones* gerou novas plataformas de acesso privado e imediato à produção artística que refutam o carácter colectivo dos museus e galerias. Face a esta nova realidade, o mundo da arte mostrou estar mal preparado para enfrentar a velocidade e a força da opinião pública sobre a criação, assim como a diversificação, fluidez e virtualidade do espectador. Efectivamente, esta atitude quase reaccionária demonstrou falta de capacidade para envolver o público num discurso crítico¹⁸⁴. Tal significa que, no contexto expositivo, a grandiosidade visual e a eminência decorativa de trabalhos como os de Chihuly e de Vasconcelos requerem uma estratégia comunicacional cujo equilíbrio entre a clareza e a riqueza de referências possibilite “desvendar o pensamento” do observador.

¹⁸² Cf. PETRY, Michael, *The Art of Not Making: The New Artist/Artisan Relationship*, Londres: Thames & Hudson, Ltd., 2012.

¹⁸³ Tradução do original: “Craft has become a form of persuasiveness, a technique for grabbing attention and holding it, and can serve to either open up thought or to close it down.” BROWETT, David L., “The Meanings of Making”, *Brimstones & Treacle*, [Em linha], c. 2010, url: <<http://brimstonesandtreacle.wordpress.com/writing/dl-browett-writing/meanings-of-making/>>, [consultado em 27-09-2013].

¹⁸⁴ PLACINO, M. Portia O., “Art Publics: Contemporary challenges to criticality”, *Tutok FoE*, [Em linha], posto em linha a 5 de Agosto de 2013, url: <<http://tutok.org/discussions/art-publics-and-criticality/>>, [consultado em 06-10-2013].

No artigo “The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)”, cujo título estabelece um paralelismo com o ilustre ensaio de Walter Benjamin, Douglas Davis salientou que o advento da reprodutibilidade computadorizada da obra de arte ditou o fim da distinção e a conseqüente fusão entre o “original” e a “cópia”. Na prática, à semelhança da antecessora reprodução técnica, a era digital voltou a desafiar os cânones artísticos, ao motivar a partilha e reinvenção de imagens, sons e palavras, em virtude da sua visualização, audição e armazenamento. De acordo com o artista e teórico, por um lado, a multiplicação electrónica precipitou a condenação da “aura” e da criação autêntica que Benjamin previra. Por outro lado, este fenómeno ditou a transferência da aura para a cópia individuada. Deste modo, o receptor torna-se tão actuante na materialização do objecto quanto o criador, acedendo ao mesmo a partir de ferramentas como a máquina fotográfica ou de filmar digital e da Internet. Aparte os novos modos de recepção, a expansão mais fascinante da obra de arte “é para os interiores íntimos do nosso corpo, mente e espírito”¹⁸⁵.

Em contraste com a precedente cópia técnica, a multiplicação computadorizada preserva a obra original com precisão, sem a danificar e facilita a sua manipulação. Do ponto de vista de Davis, as formas de interacção proporcionadas pela digitalização e pelo ciberespaço contêm implicações em termos sociais e psicológicos. Identicamente, a réplica electrónica também afecta os produtos “manuais” – no sentido literal atribuído pelo autor que, contudo, apenas mencionou a escrita, o desenho e a pintura. Na realidade, agora é possível gravar, copiar, colar, editar virtualmente o trabalho de origem e experienciá-lo a um grau inédito, em contexto privado.

No livro *Abstracting Craft: The Practiced Digital Hand*, publicado cerca de um ano depois do anterior, o especialista em computação urbana e em *design* de interacção local Malcolm McCullough afirmou que a emergência do computador providenciou não só novos utensílios, mas também uma crescente afinidade entre os recursos manuais e digitais¹⁸⁶. Em particular, o autor argumentou que a utilização proficiente dos novos dispositivos electrónicos exige qualidades humanas como a coordenação entre o olho e

¹⁸⁵ Tradução do original: “But the work of art is not only changing its form and means of delivery. By far its most provocative extension is into the intimate bowels of our body, mind, and spirit.” DAVIS, Douglas, “The work of art in the age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)”, *Leonardo*, vol. 28, nº 5, Massachusetts: The MIT Press, 1995, pp. 381-386.

¹⁸⁶ MCCULLOUGH, Malcolm, *op. cit.*, 1996. Sobre esta articulação, cf. também BARBROOK, Richard e SCHULTZ, Pit, “The Digital Artisans Manifesto”, *nettime conference*, Ljubljana, 1997, [Em linha], posto em linha em 2007, url: <<http://www.imaginaryfutures.net/2007/04/16/the-digital-artisans-manifesto-by-richard-barbrook-and-pit-schultz/>>, [consultado em 13-01-2014].

a mão, o uso de instrumentos, a estima do material, a improvisação e a criatividade. Por outras palavras, a *techné*. Já as artes aplicadas cada vez mais dependem dos programas computacionais de manipulação de imagens e de objectos (*Computer-Aided Design – CAD; Computer-Aided Manufacturing – CAM*). Desde então e como verificaremos no capítulo final, existem criações que incorporam matérias-primas como o tecido, o vidro, a madeira, o metal e o barro em tecnologias digitais, a fim de romper as fronteiras entre as categorias tradicionais da arte, do artesanato e do *design*, bem como de debater, retratar e interpretar meios digitais – por exemplo, o vídeo – de modos distintos.

Porém, segundo Douglas Davis, para além da mão, também a mente se encontra em questão, uma vez que a dissolução da barreira entre o original e a cópia restituiu o valor da consciência subjectiva. Especificamente, a tradução electrónica de obras analógicas viabiliza a sua (re)visão sob uma perspectiva actualizada que, com o auxílio do ecrã digital, estende estas novidades a um público generalizado. Assim, conciliam-se o “agora e o então, o aqui e o ali, o real e o artificial, o original e o manipulado”¹⁸⁷. Para o autor, os principais aspectos que os analisadores das inovações tecnológicas como Walter Benjamin ignoraram foram os gestos de resistência e de contradição e aquilo que escapava à lógica ou regra. De facto, a aura do produto autêntico, moderno e singular subsiste, por exemplo, através do regresso em força da fotografia analógica. Adicionalmente, a *World Wide Web* estendeu as redes de informação para a escala global, excedendo os limites entre o Norte e o Sul, o Este e o Oeste. Por conseguinte, quer as experiências artísticas que advirão dos intercâmbios civilizacionais, quer as futuras mutações da aura por via dos instrumentos digitais são impossíveis de prever. De todas as maneiras, de acordo com Davis, a aura reside “não na coisa em si mas na originalidade do momento em que nós vemos, ouvimos, lemos, repetimos, revemos”¹⁸⁸.

Efectivamente, a velha antipatia entre as artes decorativas e a tecnologia foi superada pelo “artesanativismo” do século XXI. Na verdade, ao tirar partido dos

¹⁸⁷ Tradução do original: “In QuickTime movies sent over computer networks and the phenomenon of video conferencing, we see yet further squeezing of now and then, here and there, real and artificial, original and manipulated.” DAVIS, Douglas, “The work of art in the age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)”, *op. cit.*, 1995, pp. 381-386.

¹⁸⁸ Tradução do original: “Here is where the aura resides-not in the thing itself but in the originality of the moment when we see, hear, read, repeat, revise.” DAVIS, Douglas, “The work of art in the age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)”, *op. cit.*, 1995, pp. 381-386.

blogues e das redes sociais¹⁸⁹ para comunicar e promover a sua causa, o artesanato amador rapidamente se disseminou pelo mundo. Ao invés da total insurgência contra o presente que originara o movimento *Arts and Crafts*, o neo-artesanato ostenta uma atitude deliberadamente irónica perante o passado¹⁹⁰. Esta fusão entre a “fabricultura” e a cibercultura tem possibilitado a criação de redes informáticas de contactos (*networks*) destinadas à partilha de histórias e de práticas entre mulheres, mães e activistas¹⁹¹ que formam comunidades em linha ou “guildas virtuais”¹⁹². Semelhante designação corrobora a recuperação do antigo sistema ofical, embora se aparte do seu propósito económico tradicional e conteste o isolamento que caracterizava aquele, o artista idealizado pelos séculos XVIII e XIX e os militantes na década de 1970. Em simultâneo, os múltiplos livros e revistas¹⁹³ subordinados ao tema servem de suporte à aprendizagem quer prática, quer da ideologia subjacente ao “Faça-Você-Mesmo”.

De uma forma geral, o intercâmbio entre a arte, o *design* e a tecnologia tem ampliado exponencialmente as fronteiras da percepção, da interacção social e da representação. Ao mesmo tempo, a intersecção entre os mundos virtual e real e o confronto entre o fluxo de dados e os sentidos humanos têm gerado surpreendentes possibilidades de ligação.

¹⁸⁹ Cf., para além do sítio referido na nota 18, as organizações e projectos *Anti-Factory* (www.stephaniesyjuco.com/antifactory/), *Body count mittens* (www.craftsanity.com/pdf/mittenpattern.pdf), *Craftster* (craftster.org), *Church of Craft* (churchofcraft.org), *Craft Hope* (www.crafthope.com/), *Crafts for Critters* (craftsforscritters.org/), *Extreme Craft* (www.extremecraft.com), *Gang da Malha* (<https://www.facebook.com/gangdamalha>), *Handmade Nation* (indiecraftdocumentary.blogspot.pt/); LEVINE, Faythe e HEIMERL, Cortney, *Handmade Nation: The Rise of DIY, Art, Craft, and Design*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2008; *Handmade Nation*, Faythe Levine (dir.), Milwaukee/Wisconsin: Milwaukee DIY, 29 de Janeiro de 2009, 90 min., documentário; *Knitta Please* (knittaporfavor.wordpress.com/), *Microrevolt* (microrevolt.org), *neoFOFO* (<https://www.facebook.com/neoFOFO?fref=ts>), *Stitch 'n Bitch* (stitchnbitch.org/) e *Subversive Cross Stitch* (www.subversivecrossstitch.com/), entre outros.

¹⁹⁰ PEACH, Andrea, “What goes around comes around? Craft revival, the 1970s and today”, *op. cit.*, 2013, pp. 161-179.

¹⁹¹ BRUSH, Heidi M., “Fabricating Activism: Craft-Work, Popular Culture, Gender”, *Utopian Studies*, vol. 22, nº 2, 2011, pp. 233-260.

¹⁹² BONANNI, Leonardo e PARKES, Amanda, “Virtual Guilds: Collective Intelligence and the Future of Craft”, *op. cit.*, Glenn Adamson (ed.), vol. 3, nº 2, Julho de 2010, pp. 179-90.

¹⁹³ Cf., por exemplo, TAPPER, Joan, *Craft Activism*, Nova Iorque: Random House LLC, 2011; SIMS, Jade, *Craft Hope*, Asheville: Lark Books NC, 2010; WASINGER, Susan, *Eco-Craft*, Asheville: Lark Books NC, 2009.

2.

O ARTESANATO E O FEMINISMO NO ENREDO DA CULTURA DE ELITE E DA CULTURA DE MASSAS

(...) craftsmanship is no longer considered to be reactionary (...).

Paola Antonelli, “Nothing Cooler than Dry”, 1998¹⁹⁴

Craft still stands against the anonymity of mass-production and for the personalized object.

Craft still stands against ugliness and, on occasion, for beauty.

Craft still stands against big-money capitalism and for small-scale entrepreneurship.

Craft stands against corporate labour, where most workers are replaceable parts in a bureaucracy, and for individual self-determination.

Craft stands for the rich potential the human body at work and against disembodiment in all its forms.

Bruce Metcalf, “Contemporary Craft: A Brief Overview”, 2002¹⁹⁵

O presente capítulo tem como primeiro intuito situar a prática artesanal na trama da cultura de elite e da cultura de massas. Já descrevemos a formação e o desenvolvimento do sistema moderno das belas-artes, o qual gerou o mito da “originalidade da vanguarda”¹⁹⁶ que Rosalind Krauss analisou e que organismos como os museus preservaram. Conforme explicou a autora, “todas estas instituições foram concertadas, em conjunto, para encontrar a marca, o fundamento, a certificação do [objecto] original”¹⁹⁷ e conceptual, individual e livre, inferiorizando a actividade manual, colectiva e servil. Tendo os mesmos pressupostos institucionais em vista,

¹⁹⁴ ANTONELLI, Paola, “Nothing Cooler than Dry”, *Droog Design: Spirit of the Nineties*, Gijs Bakker e Renny Ramakers (ed.), Roterdão: 010 publishers, 1998, pp. 12-15.

¹⁹⁵ METCALF, Bruce, “Contemporary Craft: A Brief Overview”, *op. cit.*, 2002, pp. 13-24.

¹⁹⁶ KRAUSS, Rosalind E., “The Originality of the Avant-Garde”, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1991, pp. 151-70.

¹⁹⁷ Tradução do original: “And throughout the nineteenth century all of these institutions were concerted, together, to find the mark, the warrant, the certification of the original.” KRAUSS, Rosalind E., *op. cit.*, 1991, p. 162.

confrontá-los-emos com as efectivas ligações de interdependência que se estabeleceram entre o artesanato, a alta e a baixa cultura.

Em segundo lugar, atentaremos ao nascimento de uma classe média urbana no seguimento da Revolução Industrial oitocentista, cujo nível de instrução mediano, disponibilidade acrescida para o lazer e maiores possibilidades económicas deram origem à cultura popular ou de massas. Na sequência de uma análise do livro *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986) de Andreas Huyssen, discutiremos a posição da cultura de massas enquanto “subtexto escondido do projecto modernista”¹⁹⁸ e a sua conotação com o feminino que teve origem no século XIX. Em virtude da coetânea caracterização feminina do ornamento que se formara na Época Moderna, comprovaremos ainda que a (nunca superada) tensão entre a cultura de elite e a cultura popular¹⁹⁹ influenciou na percepção do próprio artesanato.

A partir de Oitocentos, a cultura de elite ou *high culture* foi definida, sobretudo entre as artes, como o conjunto de produtos culturais mais valorizados de uma civilização e associados às classes sociais e intelectuais mais eminentes²⁰⁰, em dissonância com a cultura de massas ou *low culture* que se destinava à população menos instruída. De facto, semelhante terminologia anglo-saxónica reflectia a diferenciação teórica entre uma produção minoritária, “superior”, “luxuosa”, por vezes “arrogante” e mesmo “radical”²⁰¹ e outra extremamente heterogénea, nomeadamente, ao nível do público, “humilde ou pacata”, “de carácter ou qualidade inferior”, “não avançada em civilização”, “vulgar” e “barata”²⁰².

No contexto do sistema moderno das belas-artes, o artesanato converteu-se no “outro”, por um lado, das artes plásticas – daí que fosse idealizado como expressão autêntica e exótica –, mas inferior às segundas, puras e livres de contaminações exteriores; e, por outro, do trabalho (pós)industrial, estandardizado e alienante, do

¹⁹⁸ Tradução do original: “Mass culture has always been the hidden subtext of the modernist project.” HUYSEN, Andreas, *op. cit.*, 1986, p. 47.

¹⁹⁹ Sobre a nunca suplantada tensão entre a cultura de elite e a cultura de massas, cf. FUNCKE, Bettina, *Pop or Populus: Art Between High and Low*, Berlim e Nova Iorque: Sternberg Press, 2009.

²⁰⁰ Cf., por exemplo, ARNOLD, Matthew, *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*, Londres: Smith, Elder and Co., 1869.

²⁰¹ Tradução do original: “high, (...) lofty; elevated (...). Exalted in rank or estimation; (...) grave or serious; (...) rich or luxurious; (...) of great amount, degree or force; (...) haughty or arrogant, as manner or expression; extreme in doctrine or opinion.” KELLERMAN, Dana F., *op. cit.*, vol. 1, 1971, p. 453.

²⁰² Tradução do original: “low (...) humble or meek; of inferior quality or character; not advanced in civilization or organization; (...) vulgar; (...) cheap (...).” KELLERMAN, Dana F., *op. cit.*, vol. 1, 1971, p. 566.

consumo capitalista desenfreado e, de uma forma geral, da cultura dominante. Partindo desta aceção antropológica, exploraremos as qualidades contraculturais, oposicionistas, subversivas e mesmo reaccionárias que caracterizam a manualidade e a tornam, quer autónoma, quer comprometida com a sua realidade social e política.

Na prática, constataremos que iniciativas assentes na produção manual, sobretudo o “artesanativismo” feminista e actual – sendo este último baseado na protecção de várias alteridades, desde as mulheres às minorias étnicas e à homossexualidade –, tanto pretenderam elevá-la ao nível das belas-artes, como transformar a sociedade, combatendo as injustiças e desigualdades que têm perdurando no Ocidente. Ainda que raramente seja reconhecido, o equilíbrio entre a autoconsciência criativa – quer dizer, o enfoque da decoração nos seus próprios preceitos – e a crítica sociopolítica foi permanentemente indagado, a par do que sucedeu com a arte moderna.

2.1. Cultura de Elite e Cultura de Massas. Do Confronto ao Encontro

Embora a cultura de massas fosse considerada a principal responsável pelo declínio civilizacional desde o século XIX, esta só começou a ser debatida de forma generalizada nas décadas de 1940 e 1950. Nessa época, um grupo de refugiados perturbado pelos horrores da guerra produziu uma análise que articulava a cultura popular, a sociedade de massas e a monopolização da arte pelos regimes políticos totalitários, quer fascistas, quer comunistas. Emigrados nos E.U.A., autores como Theodor Adorno e Max Horkheimer disseminaram a discussão em torno da cultura de massas pela academia norte-americana. Em paralelo, a mesma conjuntura determinou o regresso às doutrinas formalista e modernista, baseando-se na defesa de uma produção artística autónoma.

O conceito de “indústria da cultura” que introduzimos no primeiro capítulo foi especificamente cunhado para contestar a ideia de que a cultura de massas era produzida pelas próprias massas. Ao invés, a cultura popular derivava de um sistema que controlava e reproduzia massivamente a actividade artística, ao passo que ludibriava o respectivo público e reprimia a liberdade criativa. Apesar da importância desta alteração conceptual, Andreas Huyssen notou a persistência de uma feminização freudiana da

cultura de massas na análise de Adorno e Horkheimer, os quais argumentaram que a mesma “não pode renunciar à ameaça da castração”²⁰³.

Para os autores, a indústria cultural e o declínio da arte tradicional ameaçavam a função da cultura como força crítica negativa que podia propiciar uma realidade alternativa e “utópica”. Não obstante, a tentativa de proteger a arte autónoma não coibiu Adorno de reflectir acerca da dimensão pública da criação. Do seu ponto de vista, era ilusório conceber a arte moderna enquanto pura e absoluta, em virtude da concorrente evolução que era simultaneamente dupla e paradoxal, interna e externa, emancipada e dependente das condições socioeconómicas. Consecutivamente, as obras de arte assumiam uma realidade própria, mas não deixavam de ser devedoras do “mundo perante o qual elas se fecham”²⁰⁴. Parece-nos que esta formulação da modernidade tanto espelhava, como consentia uma aproximação à decoração, desde que pressupusesse uma consciência crítica e livre por parte do artista-artesão acerca do meio que o rodeava.

Aliás, ainda que criticassem a arte de massas e defendessem a “arte séria”, Theodor Adorno e Max Horkheimer admitiram que a segunda “(...) é a quinta-essência da divisão entre o trabalho mental e manual numa sociedade de classes”²⁰⁵. Por outras palavras, juntamente com a industrialização (cultural), a alta cultura e a referente ideia da autonomia da arte tinham implicado a marginalização da prática ornamental.

Em contraste com o último autor, Clement Greenberg interpretou a ideia da autoconsciência de uma forma estrita (e não dialéctica), o que implicava a desconsideração da eterna subordinação do “fazer” em relação ao mercado e às elites sociais. No seu artigo “Avant-Garde and Kitsch” (1939) que já expusemos, se a própria aplicação do vocábulo *kitsch* pressupunha um juízo de gosto e, portanto, uma hierarquia estética, já a sua contraposição à vanguarda conjecturava a distinção entre uma “retaguarda”, oriunda de condições externas e consumida por um público massivo de classe (e cultura) média e uma arte “genuína”, autónoma, destinada às elites e à promoção do avanço cultural²⁰⁶. Por conseguinte, tal revela uma confusão entre práticas

²⁰³ Tradução do original: “In contrast to the liberal era, industrialized as well as popular culture may wax indignant at capitalism, but it cannot renounce the threat of castration.” Cf. ADORNO, Theodor A. e HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, Londres: Verso, 1979 [1944], p. 141; HUYSSSEN, Andreas, “Mass Culture as Woman”, *op. cit.*, 1986, pp. 44-62.

²⁰⁴ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, 1988 [1970], p. 16.

²⁰⁵ Tradução do original: “Premodern art hoped to alter reality, while autonomous art is the quintessence of the division between mental and manual labour in a class society.” ADORNO, Theodor A. e HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, Londres: Verso, 1979 [1944], p. 6.

²⁰⁶ GREENBERG, Clement, “Avant-Garde and Kitsch”, *op. cit.*, 1989 [1939], pp. 3-21.

manuais ou locais e práticas industriais ou de massas, quer dizer, entre uma arte “do” povo e uma arte “para” o povo. Por acréscimo, este conflito pressupunha a mera invasão da alta cultura pela baixa cultura e ignorava os constantes diálogos estabelecidos entre ambas.

Por outro lado, ao delinear as teses da “especificidade do meio” e da “tendência autocrítica” do Modernismo, Greenberg visava preservar uma hierarquia estética que dirigiu todo o seu pensamento. Todavia, a sua concepção não esgotava a era contemporânea que, conforme apurámos, tivera início com a procura da obra de arte total e do dismantelamento da dicotomia arte/artesanato, por via de correntes como o *Arts and Crafts*. Ao invés, a classificação do autor favorecia a “pureza” das “disciplinas” artísticas (e parece não ter sido accidental o seu uso frequente do termo *disciplines*, dada a sua conotação de controlo, normalização e cientificação de uma prática), a qual, a seu ver, era alcançável por meio da restrição aos procedimentos concernentes²⁰⁷. Segundo Clement Greenberg, este objectivo fora concretizado pelo abstraccionismo que, na sua opinião, era o único caminho possível para a arte na segunda metade do século XX, através do expressionismo abstracto.

Contudo, a criação artística desenvolvida desde o final do decénio de 1950, descendendo, em parte, das vanguardas e do próprio expressionismo abstracto que fora lançado na década de 1940 por figuras como Jackson Pollock (**Figura 58**), ostentou um percurso de destruição do objecto (pictórico) aurático, o qual deu lugar à acção; de erosão das fronteiras entre expressões artísticas como a pintura, a escultura, a arquitectura, a dança e o teatro; de apropriação de técnicas manuais e industriais (**Figuras 59 e 60**); e de referência à afuncionalidade das artes plásticas, no contexto do artesanato de ateliê. Independentemente daquilo que pudesse ser mais “saudável” para o desenvolvimento da actividade artística, o facto é que, analogamente ao artesanato conceptual, as neovanguardas, de que foram exemplo a instalação, o *site-specific*, a *land art*, o *happening*, a *performance* e a *body art* propuseram um teste aos limites, não só de

²⁰⁷ Tradução do original: “Thus would each art be rendered ‘pure,’ and its purity find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence.” GREENBERG, Clement, “Modernist Painting”, *op. cit.*, vol. 3: Affirmations and Refusals, 1988-95, pp. 85-91. Cf. também GREENBERG, Clement, “Towards a Newer Laocoon”, *op. cit.*, vol. 1: Perceptions and Judgments, 1988-95, pp. 23-41. Não por acaso, o título deste último ensaio reporta-se ao tratado de estética de Gotthold Lessing (1729-1781), “Laocöon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie” (Laocöon: Sobre os Limites da Pintura e da Poesia), publicado em 1766 e dedicado às especificidades das categorias artísticas, bem como ao texto de Irving Babbitt “The New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts, escrito em 1910 e igualmente subordinado ao assunto da autonomia da arte.

cada “campo”, mas sobretudo da arte enquanto instituição, a fim de colocar em causa a autonomia criativa. Em suma, todas as manifestações mencionadas patentearam um trajecto de hibridização “e” de definição disciplinares, concomitantemente – não de uma “ou” de outra.

Ainda que Adorno ou por Greenberg não o tivessem reconhecido, a fusão entre a arte popular e de elite deveu-se principalmente à *Pop Art*. Entre o final da década de 1950 e o final da década de 1960, esta corrente inspirou-se nas vanguardas históricas, sobretudo no dadaísmo e na sua aplicação da *collage*, passando a integrar imagens da publicidade e da imprensa, como atesta a obra *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? – Exactly, o que é que torna as casas de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, 1956, **Figura 61** –, de Richard Hamilton. Neste sentido, tanto no Reino Unido como nos E.U.A., a *Pop Art* efectivou a “transfiguração do banal”²⁰⁸ relatada por Arthur Danto, ao incorporar, recompor e submeter os elementos da cultura de consumo à subjectividade criativa dos respectivos artistas. Consecutivamente, tal realização possibilitou a gradual inserção da cultura de massas nas galerias de arte.

A par do olhar atento, mas não acrítico sobre a produção massificada²⁰⁹, a *Pop Art* também examinou as artes aplicadas. Conforme constatou Lawrence Alloway no comunicado de imprensa da exposição *This is Tomorrow*, organizada em 1956 pelo *Independent Group* na *Whitechapel Art Gallery* de Londres e entendida como um dos berços deste movimento²¹⁰, o seu objectivo era fazer perdurar uma tradição de colaboração harmoniosa entre “pintores, escultores, arquitectos e *designers*” que “não desapareceu com os construtores de catedrais ou os decoradores de interiores georgianos”²¹¹. Segundo o autor, “o ideal da arte arquitectura simbiótica”²¹² fora investigado desde o século XIX, mas sem sucesso. Em resultado, consoante atesta o

²⁰⁸ DANTO, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge (Massachusetts) / Londres: Harvard University Press, 1981.

²⁰⁹ MASSEY, Anne, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 1995, p. 77.

²¹⁰ Cf. HONNEF, Klaus, *Pop Art*, Köln: Taschen, 2004, pp. 16 e 40; MASSEY, Anne, *op. cit.*, 1995, p. 98.

²¹¹ Tradução do original: “Leading British artists and architects of the younger generation have pooled their talents to prove that the ability of painters, sculptors, architects and designers to work harmoniously together did not die out with the cathedral builders or the Georgian interior decorators – as older critics and Royal Academicians maintain – but is flourishing still.” ALLOWAY, Lawrence, “This is Tomorrow: At the Whitechapel Art Gallery, 9 August-9 September 1956” (comunicado de imprensa da exposição) *apud* ALTSHULER, Bruce (ed.), *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History*, vol. 1, 1863-1959, Nova Iorque/Londres: Phaidon Press, 2008, p. 36.

²¹² Tradução do original: “Early modern art is full of theories concerning the integration of all the arts, with realisation of the ideals scheduled for another time. But yesterday’s tomorrow is not today - and the ideal of symbiotic art architecture has not been achieved.” ALLOWAY, Lawrence, BANHAM, Reyner e LEWIS, David, *This is Tomorrow*, Londres: Whitechapel Art Gallery, 1956, s/p.

título da mostra e os trabalhos expostos de Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, William Turnbull, Nigel Henderson, Peter Reyner e Alison e Peter Smithson, propunha-se recuperar o trabalho em equipa que sempre definira o artesanato e um certo hibridismo disciplinar entre a arte, a arquitectura e o planeamento urbano coevos.

Entretanto, nas décadas de 1960 e 1970, um núcleo de artistas e críticos sediado em Nova Iorque insurgiu-se contra a lógica historicista de evolução estética que assinalou os escritos de autores como Adorno e Greenberg, formando o movimento pós-estruturalista. Neste grupo, encontrava-se Arthur Danto que, mais tarde, notabilizaria aquela fase como “pós-histórica”, devido à viabilidade para experimentar quaisquer rumos criativos, sem privilegiar um relativamente aos restantes, assim como da impossibilidade de distinguir as obras de arte das “meras coisas reais” e artesanais²¹³. De acordo com o autor, tais características indiciavam a última era da história dialéctica da arte que Georg Hegel identificara no século XIX, ou seja, em certa medida, o “fim da arte” moderna. Por seu lado, Dick Higgins registou a descoberta dos “intermeios” (*intermedia*)²¹⁴, Lucy Lippard definiu a anteriormente mencionada “desmaterialização do objecto artístico”²¹⁵ e, já no decénio de 1990, Rosalind Krauss reportar-se-ia a uma condição “pós-ateliê” (*post-studio*) ou “pós-meio” (*post-medium*)²¹⁶.

Com efeito, os pós-estruturalistas empenharam-se na revisão do Modernismo e dos seus “mitos”, entre os quais se distinguiu o da “originalidade da vanguarda”²¹⁷ problematizado por Krauss e que referimos anteriormente. Para a crítica norte-americana, embora o mundo da arte alimentasse o culto da obra “original” e menosprezasse a ideia da “cópia”, semelhante par categorial não formara uma ligação de incompatibilidade, mas sim de interdependência, no seio da modernidade artística. Partindo deste prisma, Rosalind Krauss desmistificou o trabalho de Auguste Rodin, comprovando que o mesmo assentara na repetição de gestos, modelos e fórmulas.

Ainda neste contexto, se bem que inspirado pelo estruturalismo e pela semiótica de Charles Peirce, Umberto Eco assinou em 1962 a notável *Obra Aberta*, uma colecção de ensaios na qual analisou a ambiguidade da mensagem estética e a sua abertura à

²¹³ DANTO, Arthur C., “Introdução: Moderno, Pós-moderno e Contemporâneo”, *op. cit.*, 2006 [1997], pp. 3-22.

²¹⁴ HIGGINS, Dick, “Statement on Intermedia”, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Kristine Stiles e Peter H. Selz (ed.), Califórnia: University of California Press, 1996 [1966], pp. 728-730.

²¹⁵ Cf. nota 150.

²¹⁶ Cf. KRAUSS, Rosalind E., *op. cit.*, 1999.

²¹⁷ KRAUSS, Rosalind E., “The Originality of the Avant-Garde”, *op. cit.*, 1991, pp. 151-70.

interpretação do receptor, a quem cabe completar a obra²¹⁸. Ora, tal como defendeu Krauss, de acordo com este modelo, a criação é passível de ser fruída “de modos diferentes”, sem que isso afecte a sua “irreproduzível singularidade”²¹⁹. Tal significa que, por vezes, como refere Margarida Brito Alves, “a noção de originalidade que aqui registamos não corresponde a uma originalidade que se define como irrepitível, mas antes a uma originalidade que depende de uma repetição”²²⁰, pois cada interpretação pessoal equivale a um momento único e, portanto, irrepitível. Ora, as descobertas de teóricos como Krauss e Eco favoreceram uma percepção renovada da reprodução gestual e formal que, afinal, caracterizava criação funcional, a indústria e as próprias artes plásticas.

No campo da arte, a década de 1960 assistiu à afirmação do *Nouveau Réalisme* francês, cujo título exprimia o intuito de inquirir “novas aproximações perceptivas do real”²²¹ e cujas *décollages*, feitas de elementos pouco convencionais e de despojos, constituíam o reverso das *collages* da *Pop Art*²²². Por sua vez, a *Funk Art* californiana tencionou elevar a cerâmica à categoria da arte, renunciando à actividade utilitária tradicional e introduzindo objectos do quotidiano, populares e até *kitsch* na sua produção. No âmbito desta corrente, Robert Arneson empregou o auto-retrato como via para recriar conceitos e sentimentos universais de forma humorística, assim como de subverter o lugar-comum de que a manualidade se cinge à função (**Figura 62**). Outras colectividades, como o *Fluxus* e a Internacional Situacionista, almejavam reconciliar a arte e a vida e impugnar a sociedade de consumo capitalista, o que implicou a inclusão de materiais como o barro e a impressão tipográfica em meios tecnológicos, nomeadamente, audiovisuais²²³. Exemplarmente, o *Fluxkit* de 1965 constitui uma pasta

²¹⁸ Cf. ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Lisboa: Difel, 1989.

²¹⁹ “Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* na sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é igualmente *aberta*, com possibilidade de ser interpretada de mil modos diferentes sem que a sua irreproduzível singularidade seja por isso alterada.” ECO, Umberto, *op. cit.*, 1989, p. 68.

²²⁰ ALVES, Ana Margarida D. Brito, *O espaço na criação artística do século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*, Lisboa: Edições Colibri, 2011, p. 29 (tese de Doutoramento apresentada em Abril de 2011, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).

²²¹ Tradução do original: “Les Nouveaux Réalistes ont pris la conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel.” RESTANY, Pierre, “Déclaration Constitutive du Nouveau Réalisme”, Abril de 1960, assinada a 27 de Outubro por Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e Jacques de la Villeglé.

²²² WARD, Gerard W. R. (ed.), “Collage”, *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, Nova Iorque: Oxford University Press, 2008, pp. 111-112.

²²³ BUSZEK, Maria Elena (ed.), *op. cit.*, 2011, p. 5.

que contém uma colecção de cópias e impressões de objectos realizados por vários membros do grupo que contribuíram para os respectivos festivais e eventos (**Figura 63**). Tais artigos destinavam-se a ser agarrados, lidos e manipulados, como era o caso de *Endless Box – Caixa Sem Fim*, **Figura 64** – de Mieko Shiomi, composta por cubos de papel encaixados. À semelhança do posterior movimento feminista, os últimos dois grupos converteram as situações e indivíduos marginalizados nos principais temas de uma prática artística que era excepcionalmente politizada para a época e que, por isso, antecipou a “transformação cultural do quotidiano” que Andreas Huyssen proclamaria no decénio de 1980, em plena era da globalização.

Nas décadas de 1960 e 1970, sobressaiu ainda a arte conceptual que levou ao extremo as pretensões de correntes como o cubismo, o dadaísmo, o expressionismo abstracto e a *Pop Art*, a fim de reivindicar a supremacia da ideia sobre o artefacto, ou seja, da concepção mental sobre a execução física da obra. Ainda que, num plano imediato, tal assunção parecesse transparecer um distanciamento entre as “artes maiores” e as artes ornamentais, veremos que foi precisamente a partir deste momento que as fronteiras entre ambas começaram a dissipar-se de forma dramática.

Coincidentemente, as profundas transformações políticas, sociais, económicas e tecnológicas da década de 1960 geraram incertezas quanto à qualidade ambiental e ao envolvimento dos governos nos conflitos armados, bem como desejos de conceber oportunidades comerciais não corporativas e de redimir o Homem através do trabalho manual. À semelhança do que ocorrera no século XIX, estas circunstâncias conduziram à emergência de novas vagas artesanais associadas ao activismo, através das quais um conjunto de pessoas socialmente desprotegidas procurou readquirir um sentido de emancipação e de identidade colectiva²²⁴. Esta comunhão de convicções instigaria o encontro entre o feminismo e o artesanato.

²²⁴ PEACH, Andrea, “What goes around comes around? Craft revival, the 1970s and today”, *op. cit.*, 2013, pp. 161-179.

2.2. O “Artesanativismo” Feminista. Um (Novo) Lugar para o Artesanato na História da Arte

Na década de 1980, emergiu uma nova conjuntura económica que se revelou determinante para a evolução da situação artística. Em conjunto com a recessão financeira do início do decénio, o advento das políticas neoliberais favoreceu a implantação do comércio livre, assim como a desregulação, privatização e redução do controlo governamental da economia que ditaram a explosão do mecenato individual. Na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, esta mudança de ênfase da iniciativa pública para a privada intensificou consideravelmente a presença das artes mecânicas nas galerias de arte privadas, ao mesmo tempo que o consumo desenfreado fez com que a sua venda atingisse níveis sem precedentes. Na verdade, os governos de direita de Margaret Thatcher e Ronald Reagan incentivaram a actividade artesanal a orientar-se para o mercado, mas também estimularam a aliança entre as competências manuais e as fórmulas tradicionais, de modo a difundir valores conservadores. Por seu turno, as empresas foram incitadas a adoptar preceitos do artesanato e do *design* para fortalecer a sua imagem de marca. Todavia, estes acordos tendiam a cingir a liberdade criativa à vontade dos dirigentes empresariais²²⁵.

Foi nesta época que o Pós-Modernismo desmascarou outro dos mitos do sistema moderno das belas-artes, a conotação feminina da cultura de massas, conduzindo à consagração da perspectiva feminista que reagiu contra o “olhar” (*gaze*) patriarcal. Como afirmou Andreas Huyssen, o feminismo foi porventura o movimento social que teve as consequências mais duradouras na cultura contemporânea, dado o seu questionamento não só da intolerância ou diferença de género, mas também de classe e raça²²⁶, por via dos estudos pós-género, pós-coloniais e homossexuais (*queer studies*). Exemplar da reflexão sobre o domínio da perspectiva masculina, mas também ocidental e das belas-artes tem sido o trabalho da hispanomexicana Marta Palau (n. 1934) que combinou a experimentação formal e a procura da identidade, nomeadamente, com base na recolha e aplicação de fibras orgânicas, em obras como *Woven-Textile Wall Sculpture* (c. 1974, **Figura 65**).

²²⁵ RACZ, Imogen, *op. cit.*, 2009, p. 12.

²²⁶ HUYSEN, Andreas, “Mass Culture as Woman”, *op. cit.*, 1986, pp. 44-62. Cf. também POLLOCK, Griselda, *op. cit.*, 2003 [1988].

Desenvolvido nas décadas de 1970 e 1980, o projecto feminista pautou-se por uma repolitização da manualidade cujo único antecedente fora a corrente *Arts and Crafts*. Contudo, opondo-se à última, o seu principal propósito era refutar a inferiorização e sujeição das mulheres na sociedade e na História da Arte, como comprovou a pergunta lançada por Linda Nochlin num artigo de 1971: “Porque é que não existiram ilustres mulheres artistas?”²²⁷ Até hoje, os estudos feministas têm sido assinalados pela tentativa de revolucionar a metodologia tradicional da historiografia artística, debatendo os seus cânones e a sua afirmação de uma única “História” que, efectivamente, privilegia narrativas e interesses específicos, à medida que derroga outros. Neste cenário e nas palavras de Amelia Jones, a teoria feminista presta-se a várias “histórias” que entende como (re)interpretações (não dogmas) deixadas em aberto, contemplando uma relação “performativa” entre o artista, o espectador e os restantes agentes implicados no sistema da arte, sendo que as particularidades sexuais e sociais de cada uma destas individualidades formam uma rede de potenciais significados²²⁸.

No âmbito da arte feminista, a *performance* e o artesanato representavam manifestações marginais que tinham a capacidade de confrontar as doutrinas fundadoras da História da Arte. Essencialmente, a *performance* artística é alicerçada na intenção de abarcar o espaço envolvente e o corpo do receptor na obra, de modo a proporcionar-lhe uma “experiência” efémera. Desta forma, por um lado, o espaço físico torna-se indissociável das dimensões temporal e social e, por outro, o criador e a obra aproximam-se do público, conduzindo a arte a acercar-se da realidade. Em seguida, quer a *performance*, quer as artes decorativas recusam o discernimento convencional da arte como actividade centrada no objecto, em benefício da sua concepção como processo que possibilita superar os condicionalismos teóricos do segundo. No fundo, ambas as modalidades definem-se pela aniquilação dos limites das disciplinas criativas, bem como pela crítica das instituições e, portanto, da autonomia artísticas.

²²⁷ Tradução do título original: NOCHLIN, Linda, “Why have there been no great women artists?”, *Art and Sexual Politics*, Elizabeth Baker e Thomas B. Hess (eds.), Londres., Collier Macmillan, 1973, p. 2. Cf. também o artigo em que a autora coloca a pergunta inversa, “Why have there been great male ones? The de-politicisation of Courbet...”, publicado em 1982, no nº 22 da revista *October*.

²²⁸ JONES, Amelia, “Introduction”, *op. cit.*, 1999, pp. 1-10.

Conforme explicitou a artista e crítica da arte Nicole Burisch, a noção do cotidiano é inerente à *performance* artística, ao artesanato²²⁹ e, acrescentamos, ao “artesanativismo” feminista e presente. Com efeito, a arte feminista recorreu com frequência aos presumidos automatismo e trivialidade do “fazer” doméstico e manual, com as finalidades de expressão feminina e de revolta contra o falocentrismo do Modernismo e do meio artístico de então. Emblemático deste cruzamento foi o projecto colaborativo *Womanhouse*, de 1971-1972, que consistiu na recuperação de uma casa desabitada por parte de vinte e uma artistas que a transformaram numa exposição, da qual também constaram peças de *performance*. Pertencentes ao inovador *Feminist Art Program* do *California Institute of the Arts*, as criadoras foram lideradas por Miriam Schapiro (n. 1923) e Judy Chicago (n. 1931), tomando de assalto uma casa, domínio feminino por excelência, e instalando uma peça em cada uma das suas divisões. Entre elas, Sandy Orgel introduziu uma manequim num armário de panos de linho, levando à letra o enclausuramento da mulher no entorno caseiro (**Figura 66**).

Igualmente dedicadas a criticar as obrigações infligidas às mulheres, no que se referia às lides da casa e à educação dos filhos, criadoras como a hispanomexicana Marta Palau, a norte-americana Judy Chicago e a canadiana Joyce Wieland (1931-1998), a par de grupos como a chilena Associação de Familiares dos Detidos-Desaparecidos valeram-se de múltiplas artes para introduzir conteúdos emocionais e autobiográficos, com base na máxima da autoria de Caroline Hanische, segundo a qual “o pessoal é político”²³⁰. A título de exemplo da intersecção entre a confissão e a militância, destacamos as *arpilleras*, decorações de parede feitas de serapilheira, adornos e bordados, através das quais colectivos chilenos expressavam a sua dor face ao impacto da instauração da ditadura militar de Augusto Pinochet, em 1974 (**Figura 67**). Esta produção deu origem à disseminação de oficinas de artesanato nas favelas de Santiago, com o intuito imediato de comercialização e subsistência económica, a par da vontade de recuperar o sentido de comunidade e as relações interpessoais, nos quais o regime incutira sensações de desconfiança e de censura²³¹.

²²⁹ BURISCH, Nicole, *The Dematerialization of the Craft Object: Performance Art and Contemporary Craft*, Montreal: Concordia University, 2011, pp. 42-3 (dissertação de Mestrado apresentada em Setembro de 2011, no departamento de História da Arte da Universidade de Concordia, Montreal).

²³⁰ Cf. HANISCHE, Caroline “The Personal Is Political”, *Feminist Revolution: Notes From the Second Year*, S. Firestone e A. Koedt (ed.), Nova Iorque: Redstockings, 1969, pp. 204-205.

²³¹ NELSON, Alice A., *Political Bodies: Gender, History, and the Struggle for Narrative Power in Recent Chilean Literature*, Nova Jérquia: Bucknell University Press, 2002, p. 85.

No que se refere à historiografia da arte popular, o feminismo destacou-se pela análise da restrição histórica de criações como o acolchoamento, a fiação, a pintura sobre porcelana e a rendaria ao ambiente caseiro e à prática leiga. Tal foi a intenção do previamente mencionado livro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984), em que Rozsika Parker adoptou o bordado como caso de estudo que corroborava a responsabilidade da distinção histórica entre as belas-artes e o artesanato pela ostracização da mulher na arte e na sociedade. Se, na Idade Média, o bordado fora praticado por indivíduos de ambos os sexos e tão bem remunerado quanto a pintura, com a entrada na Época Moderna, o mesmo adquirira uma acepção crescentemente feminina. Semelhante alteração fora o reflexo de uma nova ideia de feminilidade que, até às lutas pelos direitos civis e à segunda vaga feminista da década de 1960, era entendida enquanto biologicamente inata. Por essa razão, Parker afirmou: “O bordado conota não apenas a casa mas uma casa socialmente favorecida, firmemente situada nas mais altas camadas da estrutura de classes”²³². A um nível subliminar, o mesmo simbolizava uma visão estereotipada e maniqueísta da sexualidade da mulher que opunha a virgindade à prostituição. Em suma, o menosprezo institucional era acompanhado pelas consequências da submissão psicológica das mulheres.

De facto, em periódicos como *Feminist Art Journal* e *Heresies*, o artesanato amador foi alvo de uma reflexão assaz ambígua, já que era invocado ora como instrumento de opressão, ora enquanto via de auto-expressão e de resistência²³³. No previamente invocado artigo “Making Something from Nothing (Toward a Definition of Women’s «Hobby Art»)”, publicado em 1978 na revista *Heresies*, Lucy Lippard defendeu que a ligação entre a arte de recreação (*hobby art*) feminina e a decoração do lar não só afastava a ideia de uma actividade “egoísta” e aspirante ao estatuto de arte, mas também compunha uma esfera autónoma que protegia a mulher, tanto da intimidação, como das pressões profissionais e económicas inerentes à cultura de elite. No entanto, o amadorismo artesanal era uma forma de prolongar a segregação feminina no entorno social e artístico. Efectivamente, à semelhança de Andreas Huyssen²³⁴, a mesma autora observou que, ao passo que a exploração da cultura de massas na produção masculina conduzia ao alargamento das fronteiras da arte, a entrada da mulher em territórios artísticos controlados pelo homem era encarada com desdém.

²³² Tradução do original: “Embroidery connotes not only home but a socially advantaged home, securely placed in the upper reaches of the class structure.” PARKER, Rozsika, *op. cit.*, 2010 [1984], p. 2.

²³³ PARKER, Rozsika, *op. cit.*, 2010 [1984], p. xii; ADAMSON, Glenn (ed.), *op. cit.*, 2010, p. 491.

²³⁴ HUYSSSEN, Andreas, “Mass Culture as Woman”, *op. cit.*, 1986, pp. 44-62.

Todavia, Lippard argumentou que este pendor amador não devia ser ponderado como uma condição a ultrapassar, mas antes como um parâmetro a partir do qual se avaliaria o grau de exclusão social e de género. Conforme esclareceu a autora na introdução de uma compilação de textos feministas de 1976, o traço mais marcante da arte feminista foi a sua insurgência

(...) contra o patronato dos artistas, contra a imposição do gosto de uma classe sobre toda a gente, contra a noção de que se não se gosta da obra deste e daquele pelas razões «certas», não se pode gostar dela de todo, bem como contra a síndrome da «obra-prima», a síndrome dos «três grandes artistas» e assim por diante²³⁵.

Em conformidade com Lucy Lippard, ao reflectir sobre o modernismo na obra *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986), Andreas Huyssen salientou que era fundamental que o pensamento respeitante

(...) rompa com os mecanismos opressivos do discurso hierárquico (elite vs. popular, o novo vs. o velho novo, arte vs. política, verdade vs. ideologia), e (...) [que] a questão da vanguarda literária e artística de hoje seja (...) posicionada numa estrutura socio-histórica alargada (...) ²³⁶.

De um modo idêntico, o debate moderno entre o artesanato e as artes plásticas tornara-se obsoleto e tirânico, pelo que era urgente o diagnóstico académico da profunda imbricação entre ambos. Em consequência, o mesmo autor definiu o Pós-Modernismo enquanto paradigma cultural que assentava na “negociação dos termos do próprio moderno”²³⁷ e se distanciava do Modernismo pelas combinações que ostentava entre as culturas de elite e de massas. Embora correntes como a *Pop Art* tivessem demonstrado que a (neo)vanguarda (já) não era dissociável da cultura popular, da

²³⁵ Tradução do original: “I recognize now the seeds of feminism in my revolt against Clement Greenberg’s patronization of the artists, against the imposition of the taste of one class on everybody, against the notion that if you don’t like so-and-so’s work for the «right» reasons, you can’t like it at all, as well as against the «masterpiece syndrome», the «three great artists» syndrome, and so forth”. LIPPARD, Lucy R., *From the Center: feminist essays on women’s art*, Nova Iorque: A. Dutton, 1976, p. 3.

²³⁶ Tradução do original: “For if discussions of the avantgarde do not break with the oppressive mechanisms of hierarchical discourse (high vs. popular, the new vs. the old new, art vs. politics, truth vs. ideology), and if the question of today’s literary and artistic avant-garde is not placed in a larger socio-historical framework, the prophets of the new will remain locked in futile battle with the sirens of cultural decline – a battle which by now only results in a sense of déjà vu”. HUYSEN, Andreas, *op. cit.*, 1986, p. 4.

²³⁷ Tradução do original: “As the word ‘postmodernism’ already indicates, what is at stake is a constant, even obsessive negotiation with the terms of the modern itself”. HUYSEN, Andreas, *op. cit.*, 1986, p. x.

política e do quotidiano, na opinião de Huyssen, a arte feminista distinguiu-se destas ao criticar a representação da mulher na televisão, no cinema de Hollywood, na publicidade e no *rock 'n' roll*, comprovando que a cultura de massas nada tinha de feminino, mas, pelo contrário, constituía uma forma de violência sobre aquele género²³⁸.

Adicionalmente, o teórico alemão descreveu a transição de uma atitude “subversiva” para um comportamento “conformista” por parte da vanguarda que se repercutiu na sua despolitização e institucionalização, a qual também teve eco na historiografia e crítica da arte no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. Perante esta nova situação, Andreas Huyssen concluiu que a “transformação cultural do quotidiano”²³⁹ exigida pela vanguarda devia ser restituída, não sob a forma de objectos artísticos, mas sim de movimentos descentralizados.

De facto, o feminismo “artesanativista” respondeu significativamente ao advento da globalização que propiciava um mundo cada vez mais homogéneo. Em resultado, as actividades desenvolvidas no seio de colectividades foram uma fonte fulcral quer de discussão, quer de cooperação com o novo paradigma, simultânea e dinamicamente²⁴⁰. Constituindo-se como militância em favor da mudança, a manualidade feminista estimulou novos modos de convergência entre a arte e a realidade, suplantando a importância do produto final pela sua execução numa atmosfera comunitária e de diálogo. Ao mesmo tempo, foi disseminada a ética “Faça-Você-Mesmo” (*Do-It-Yourself*, **Figura 68**) que se baseava no princípio de produzir ou reparar algo por conta própria, ao invés de pagar por um trabalho profissional. Tal apelo à participação e interacção do público, em detrimento do protagonismo do artista, assim como a ênfase no processo e na ética amadora antecipariam a “estética relacional”²⁴¹ que Nicolas Borriaud introduziria em 1998.

²³⁸ HUYSSSEN, Andreas, “Mass Culture as Woman”, *op. cit.*, 1986, pp. 44-62.

²³⁹ HUYSSSEN, Andreas, *op. cit.*, 1986, pp. 3-4.

²⁴⁰ Sobre o tema da globalização, cf. ROBERTSON, Roland, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Londres: SAGE, 1992; FEATHERSTONE, Mike, LASH, Scott e ROBERTSON, Roland (ed.), *Global Modernities*, Londres: SAGE, 1995.

²⁴¹ BORRIAUD, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Paris: Les Presses du Réel, 2002 [1998]. Antes deste primeiro estudo aprofundado, o termo foi empregado por Borriaud em 1996, no catálogo da exposição “Traffic” que esteve patente no Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux e da qual foi curador.

2.3. “Mudando o Mundo, Ponto por Ponto”. O “Artesanativismo” Actual

Desde a década de 1980, a expansão do fabrico manual e a sua submersão noutras disciplinas tem conduzido à afirmação de novos países. Curiosamente, uma série de nações que tinham protagonizado as vanguardas do início do século XX regressaram à linha da frente. Desta conjuntura, foram exemplares os Países Baixos e a Itália, a Espanha e a República Checa. Se as expressões mais radicais do Modernismo foram atribuídas a um conjunto escasso de nações, nesta altura, outros países adquiriram um prestígio inédito na produção e reflexão teórica em torno do artesanato, tais como o Canadá e a Austrália. Por sua vez, a Índia, o México e a Coreia do Sul superaram o estigma da periferidade e alcançaram a internacionalização. Por outro lado, o aumento do número de congressos mundiais subordinados ao tema da decoração atestou que o pensamento correspondente não se cingia a círculos intelectuais pontuais, mas apresentava uma abertura generalizada²⁴², bem como uma maior disseminação, devido ao menor custo da circulação transnacional e à propagação da *World Wide Web*²⁴³.

A montante, com a entrada no terceiro milénio, o complexo de inferioridade do artesanato levou à tentativa de supressão daquele termo, designadamente, no âmbito institucional. Paradigmático foi o caso do histórico *Museum of Contemporary Crafts* de Nova Iorque (anterior *American Crafts Council*) que, no ano de 2002, alterou a sua denominação para *Museum of Arts and Design (MAD)*. Não obstante, na obra primordial *Thinking Through Craft* (2007), Glenn Adamson – que acabou por ser nomeado director do mesmo museu, no outono de 2013 – demonstrou que a construção

²⁴² GREENHALGH, Paul (ed.), *op. cit.*, 2003 [2002], p. 4.

²⁴³ Exemplar da abertura do artesanato a um público generalizado foi o simpósio “Book Palace of the American People: The Art and Architecture of the Library of Congress's Jefferson Building”, organizado a 14 de Novembro de 1997 e no qual académicos e artesãos prestaram tributo à visão e habilidade das pessoas que planearam, desenharam, construíram e renovaram o Edifício Jefferson de Washington, D.C.

Com o patrocínio do *Capitol Historical Society* e do *Center for the Book in the Library of Congress*, ocorreram colóquios acerca da construção do edifício, da sua arquitectura e murais, escultura e decoração. Quatro destas palestras contribuíram para a publicação do livro *The Library of Congress: The Art and Architecture of the Thomas Jefferson Building*, editado por John Y. Cole, director da segunda instituição.

Após o simpósio, os participantes dirigiram-se para o Edifício Jefferson, onde decorreram visitas guiadas ao monumento e à exposição *The Thomas Jefferson Building: Book Palace of the American People*, bem como o evento “Crafting the Book Palace: Masters of the Trowel Trades” que consistiu numa demonstração das aptidões construtivas dos artesãos envolvidos na edificação. Aberta ao público, esta última também foi patrocinada pelo *Center for the Book*, a par do *American Folklife Center* e do *International Masonry Institute*. COLE, John Y., “New Book Shares Library's Visual Treasures”, *The Library of Congress*, vol. 56, nº 17, Washington, D.C., Dezembro de 1997 [Em linha], posto em linha em 1997, url: < <http://www.loc.gov/loc/lcib/9712/aabook.html> > [consultado em 21-01-2014].

da subalternidade e do papel discordante dos ofícios são precisamente o que permite explicar a sua importância na historiografia da arte recente²⁴⁴.

A jusante, os ataques ao nova-iorquino *World Trade Center* no dia 11 de Setembro de 2001 e a crise financeira mundial subsequente despoletaram o revivalismo da criação manual, com as finalidades de restaurar o eclectismo estético, a realização pessoal através da arte e do labor digno, o amor e a alegria no trabalho, assim como de contestar o capitalismo, a alienação da produção (pós-)industrial e a dispensabilidade do “colaborador”. Notemos que as mesmas vontades haviam sido expressas por John Ruskin, William Morris e, em certa medida, pela *Art Nouveau*²⁴⁵ e pelo *Jugendstil*. No fundo, como observou Donald Kuspit, o interesse renovado na manualidade evidencia a ressurgência da necessidade de redimir o trabalho na sociedade actual e, por conseguinte, na prática artística. Na óptica do autor, o regresso da importância de “fazer bem” e do “trabalho árduo” na arte representa também uma nova forma de valorização da experiência estética que o Pós-Modernismo aniquilou. Extintas as “artes maiores” e as respectivas premissas da tradição, da subjectividade e da simbolização, Kuspit concluiu que o “artesanato é tudo o que resta da arte”²⁴⁶.

Identicamente, num ensaio intitulado “Art in the Age of Democracy”, Boris Groys argumentou que, nos dias de hoje, a falta de legitimidade dos organismos políticos tem sido compensada no âmbito criativo, o qual passou a “representar tudo aquilo que já não é politicamente representado ou ainda não foi concretizado – e que talvez nunca venha a sê-lo”²⁴⁷. Em resultado, os espaços de exposição, divulgação e comercialização da arte cada vez mais reflectem sobre valores e indivíduos que continuam a ser menosprezados no seio das democracias. Esta noção da arte como campo que torna possível a idealização de um mundo melhor e mais justo acarreta um carácter de tal forma utópico que, por vezes, não tem eco na realidade, embora se aproxime dos princípios do artesanato, nomeadamente, do seu pendor subcultural.

²⁴⁴ Cf. ADAMSON, Glenn (ed.), *op. cit.*, 2007.

²⁴⁵ FOSTER, Hal, *op. cit.*, 2002.

²⁴⁶ Tradução do original: “If craft is all that is left of art, what then is art, or rather what can we say positively of craft?” KUSPIT, Donald, “Craft as Art, Art as Craft”, *Redeeming Art: Critical Reveries*, Nova Iorque: Allworth Press, 2000, pp. 158-168.

Importa referir que a abordagem crítica de Donald Kuspit é multidisciplinar, uma vez que se funda em doutrinas estéticas, filosóficas, históricas e psicanalíticas e coloca diversas metodologias em confronto.

²⁴⁷ Tradução do original: “In this way art achieves the political function of representing all which is no longer politically represented or has not yet become so – and maybe will never be.” GROYS, Boris, “The Weak Universalism”, *op. cit.*, 2010, pp. 1-11.

Caracteristicamente pós-moderna é ainda a investigação da historiadora britânica Tanya Harrod que tem convergido para a reconstituição histórica da produção cerâmica do século XX. Efectivamente, a sua indagação tem procurado consolidar a ornamentação não enquanto categoria subordinada às belas-artes, mas antes autónoma e com procedimentos críticos próprios. Publicada em 1999, a obra fulcral *The Crafts in Britain in the Twentieth Century* reúne todas as disciplinas e os principais criadores do Reino Unido, com início na corrente *Arts and Crafts* e terminando na década de 1990²⁴⁸. Tal estudo demonstrou que o percurso da prática manual está intimamente relacionado com as conjunturas tecnológica, económica, política e social, a par de que a fronteira entre a mesma e o *design* industrial se tem tornado cada vez mais ténue.

Por seu turno, no capítulo “House-Trained Objects: Notes Toward Writing an Alternative History of Modern Art”, pertencente a um livro tocante às abordagens curatoriais sobre a domesticidade²⁴⁹, Harrod analisou o ignorado intercâmbio entre a manualidade e o Modernismo, convocando os casos de Paul Gauguin (**Figura 69**), Henri Matisse e Pablo Picasso. Perante essa realidade, era necessário reconhecer que a separação teórica entre a arte moderna e o artesanato não se realizara²⁵⁰, a fim de contextualizar a vitalidade do segundo na transição para o novo milénio, não só em termos artísticos, mas também curatoriais e subculturais. Todavia, tal contribuição parece espelhar uma contradição quanto à obra anterior da autora, dada a sua reivindicação do vínculo entre as artes maiores e o ornamento, ao passo que aquela apostou na emancipação. De qualquer maneira, reiteramos que é fundamental começar por deslindar a presença da manufactura na modernidade, para que seja possível entender a sua posterior evolução.

Noutra ocasião, Glenn Adamson afirmou que “o retrato do artesanato do século XXI é acumulativo, um palimpsesto”²⁵¹. Tal descrição ajusta-se ao nosso apuramento de que, na actualidade, a actividade manual aglutina instituições criadas em Oitocentos (por exemplo, a *Art Workers Guild* que William Morris fundou em 1884), práticas tradicionais que alguns indivíduos e movimentos procuram preservar (a título de

²⁴⁸ Cf. HARROD, Tanya, *op. cit.*, 1999.

²⁴⁹ HARROD, Tanya, “House-Trained Objects: Notes Toward Writing an Alternative History of Modern Art”, Colin Painter (ed), *op. cit.*, 2002, pp. 55-74.

²⁵⁰ Este facto também foi constatado por Janis Jeffries e Glenn Adamson. Cf. JEFFRIES, Janis, “Loving attention: An outburst of craft in contemporary art”, *op. cit.*, Maria Elena Buszek (ed.), 2011, pp. 222-40.

²⁵¹ Tradução do original: “Craft today is still a subject marked by infinite diversity and internal conflict. This is partly because the twenty-first-century picture of craft is an accumulative one, a palimpsest.” ADAMSON, Glenn (ed.), *op. cit.*, 2010, p. 585.

exemplo, Joana Vasconcelos recupera técnicas como a tecelagem de Portalegre e o crochê da ilha do Faial) e entidades onde prevalece a intenção modernista de aliar as artes decorativas e o *design* industrial (tais como a *Werkbund*). Apesar de presumivelmente esgotado, o artesanato de ateliê continua a garantir a subsistência de artífices (como é o caso da joalheira e escultora Tone Vigeland), galeristas, curadores e administradores de diversas instituições (nomeadamente, o *British* e o *American Crafts Council*). Esta multiplicidade de influências resulta numa propensão ecléctica que reúne estilos históricos, fórmulas elitistas e populares, *vintage* e contemporâneas no contexto do *design*, em particular, de interiores e de moda, como atesta o colectivo *Droog*.

Igualmente enfatizado por Tanya Harrod, o permanente diálogo entre a manualidade e o modernismo conduziu Adamson a forjar o conceito de “artesanato moderno”²⁵² (*modern craft*) que se distingue propositadamente da noção de “artesanato contemporâneo”, a qual se encontra amplamente difundida entre os artífices britânicos e, de uma forma geral, nos círculos intelectuais anglo-saxónicos. Conforme desenvolvemos no capítulo prévio, em termos cronológicos e teóricos, esta ideia envolve o processo de industrialização e a constituição das belas-artes, em “articulação” (e não em oposição, para a qual propendem os discursos sobre o tema) com os quais o sentido vigente da criação funcional se estabeleceu²⁵³. Já Paul Greenhalgh considerou que a falta de modernidade das artes mecânicas fora causada pela persistência de lacunas na sua História recente²⁵⁴. Posto isto, a produção manual não pode ser simplesmente apelidada de “antimoderna”; ao invés, ela deve ser assimilada como um género de prática tão devedor quanto credor relativamente à modernidade.

Ao enquadramento moderno, acrescenta-se o apanágio “pastoral”²⁵⁵ ou rústico que a própria comunidade artesanal insiste em fomentar e que ocasiona a perduração tanto de ligações românticas como da convencional dicotomia a arte e o artesanato, a qual tem sido contestada pelos artífices emergentes. Na verdade, esta resistência à urbanidade que Adamson identificou procede da marginalidade, do saudosismo e do

²⁵² Cf. ADAMSON, Glenn (ed.), *op. cit.*, 2007; ADAMSON, Glenn (ed.), *op. cit.*, 2010, pp. 4-5; ADAMSON, Glenn, COOKE, Edward S. e HARROD, Tanya (ed.), *The Journal of Modern Craft*, Oxford / Nova Iorque: Berg, 6 volumes, 2008-2013; ADAMSON, Glenn, *op. cit.*, 2013.

²⁵³ SHINER, Larry, “«Blurred Boundaries»? Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design”, *op. cit.*, 2012, pp. 230-244.

²⁵⁴ GREENHALGH, Paul (ed.), “The Genre”, *op. cit.*, 2003 [2002], pp. 18-27.

²⁵⁵ O conceito de “pastoral” reporta-se a um género literário de origem clássica em que a deslocação dos centros de poder é considerada como uma forma de alcançar a objectividade e, portanto, a observação crítica. Esta distância é tanto espacial, no sentido em que os textos pastorais são localizados em periferias urbanas e protagonizados pela figura do pastor, como temporal, dado que se reportam ao passado.

conservadorismo que distinguem as artes aplicadas e repercute-se na sua reacção a uma cultura dominante (*mainstream*)²⁵⁶. Apesar da tentativa de ultrapassar esta propensão por parte de movimentos como o “artesanativismo”, é notável a incorporação da arte popular no regresso ao campo que se tem verificado em diversos países do Ocidente, tais como a França, a Grécia e Portugal.

Inspirada nos valores comunitários e alternativos do activismo feminista e do movimento *punk* da década de 1970 e fundada na vontade de regressar à utilidade, a iniciativa internacional “Faça-Você-Mesmo”, também designada por “artesanativismo”, artesanato independente (*indie craft*), artesanato subcultural (*subcultural craft*), “micro-revolta” (*microrevolt*), neo-artesanato (*neocraft*), e “fabricultura” (*fabriculture*), pode ser entendida quer como uma ocupação, quer como um estilo de vida²⁵⁷. Num mundo desmaterializado e simulado, actividades têxteis como o acolchoamento e o bordado, a costura e o crochê, o fabrico de bonecas e o tricô deixaram de se cingir ao imaginário do “tempo das avós” e, aliadas à tipografia de livros e revistas, à realização de álbuns de recortes e à reciclagem, tem sido adoptadas por entusiastas de idades díspares, criadores e militantes políticos que se autodenominam de *crafters*. De difícil tradução para o português, este neologismo alude a uma conduta dinâmica e fluida que contesta o cunho fixo e identitário da noção de *craftsman*/artesão, no sentido de criticar os próprios pressupostos da prática manual.

Desta forma, o “Faça-Você-Mesmo” abrange um conjunto muito diversificado de iniciativas, das mais vulgares e descomprometidas que são originárias do artesanato de ateliê das décadas de 1950 e 1960 (**Figura 70**), até projectos participativos que valorizam métodos democráticos e transdisciplinares, bem como promovem acções políticas²⁵⁸. Representativo deste último tipo de acções foi *Pink M.24 Chaffee*, um tanque de combate da Segunda Guerra Mundial que, em 2006, foi tornado o cenário de um protesto contra o envolvimento dinamarquês na guerra do Iraque, graças à iniciativa de Marianne Jørgensen. Para esse efeito, o tanque foi coberto do canhão até à lagarta

²⁵⁶ Intitulado “The Pastoral”, um dos capítulos da obra *Thinking Through Craft* é dedicado à associação cultural que é inerente à noção de “pastoral”. Cf. ADAMSON, Glenn (ed.), *op. cit.*, 2007.

²⁵⁷ BUSZEK, Maria Elena (ed.), *op. cit.*, 2011, p. 16.

²⁵⁸ BLACK, Anthea e BURISCH, Nicole, “Craft Hard: Radical Curatorial Strategies for Craftivism in Unruly Contexts”, *op. cit.*, Glenn Adamson (ed.), 2010, pp. 609-619. Sobre as tendências actuais do artesanato enquanto via de protesto, cf. WALLACE, Jacqueline, “Yarn Bombing, Knit Graffiti and Underground Brigades: A Study of Craftivism and Mobility”, *Wi: Journal of Mobile Media* vol. 6, nº 3, [Em linha], posto em linha no Outono de 2012, url: <<http://wi.mobilities.ca/yarn-bombing-knit-graffiti-and-underground-brigades-a-study-of-craftivism-and-mobility>>, [consultado em 07-09-2013].

com quadrados tricotados e feitos em crochê com linha cor-de-rosa por um grupo de pessoas de múltiplas nacionalidades (**Figura 71**). Assim, a “fabricultura” constitui uma forma de militância que desafia as convenções da actividade, quer artística, quer artesanal.

Com efeito, a “micro-revolta” não entende o artesanato como meio ou processo, mas como um modo de fazer que está ao alcance de toda a gente, por via de uma aprendizagem de tipo informal e, frequentemente, colectivo, o que demonstra os fortes laços entre a arte popular e o activismo. Como explica Elizabeth Garber, especialista em educação pela arte, o neo-artesanato parte do princípio de utilizar os recursos disponíveis para criar algo cuja finalidade é ser partilhado com os outros²⁵⁹, repelindo a criação solitária que define o artesanato de ateliê. Nas organizações “artesanativistas”, as ideias são “tecidas” em conjunto e não existe uma liderança hierárquica imposta, a par do que sucede na *performance*, cujo diálogo com as artes decorativas tem sido revitalizado nos últimos anos²⁶⁰. De facto, os contributos pessoais são aplicados na configuração da democracia e da cidadania participativas, em correspondência com a já referida “estética relacional” que Nicolas Borriaud identificou, com a “estética social”²⁶¹ que propôs Lars Bang Larsen e com o *community-specific*, “novo género de arte pública”²⁶² que, segundo reconheceu Miwon Kwon, transpôs o *site-specific*.

Adicionalmente, o artesanato subcultural é firmado naquilo que Jack Bratich e Heidi Brush qualificam de “trabalho afectivo”, na medida em que permite aperfeiçoar competências para agir, fortalecer comunidades e capacitar (*empower*) os cidadãos desfavorecidos²⁶³ e/ou pertencentes a minorias étnicas. Por esta razão, à semelhança do que reivindicara John Ruskin, Malcolm McCullough declarou que “criar [manualmente] é cuidar”²⁶⁴. Esta expressão foi traduzida do original *to craft is to care*, cujo verbo

²⁵⁹ GARBER, Elizabeth, “Craft as Activism”, *The Journal of Social Theory in Art Education*, nº 33, Kryssi Staikidis (ed.), 2013, pp. 53-66.

²⁶⁰ Cf., por exemplo, BURISCH, Nicole, *op. cit.*, 2011.

²⁶¹ Cf. LARSEN, Lars B., “Social Aesthetics: 11 Examples to begin with, in the light of parallel history”, *Afterall*, nº 1, Central Saint Martins School of Art and Design, 1999, pp. 77-97.

²⁶² Esta definição foi originalmente concebida por Suzanne Lacy. Cf. KWON, Miwon, “From Site to Community in New Genre Public Art: The Case of “Culture in Action”, *One Place After the Other – Site-Specific Art and Locational Identity*, Massachusetts: The MIT Press, 2002, pp. 100-137; LACY, Suzanne (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995.

²⁶³ Cf. BRATICH, Jack e BRUSH, Heidi, “Craftivity Narratives: Fabriculture, Affective Labor, and the New Domesticity”, *International Communication Association*, São Francisco, [Em linha] posto em linha a 8 de Maio de 2013 [24 de Maio de 2007], url: <http://www.allacademic.com/meta/p170989_index.html>, [consultado em 04-10-2013].

²⁶⁴ MCCULLOUGH, Malcolm, *op. cit.*, 1996, pp. 21-2.

inerente à manualidade não possui tradução para o português. Este verbo implica um processo de pequena escala que origina um envolvimento local e humano especial.

Do mesmo modo, o artesanato independente pondera a sustentabilidade ambiental que determina a “reutilização criativa”²⁶⁵ de objectos e materiais, ao passo que contesta o trabalho mecânico escravizante e o consumismo que alimentam a economia capitalista global. Este último confronto manifesta-se habitualmente através de uma forma de protesto designada de *culture jamming*, por via da qual as mensagens dos meios de comunicação são reordenadas ou parodiadas de um modo humorístico ou perturbador. Na realidade, o termo abrange práticas diversas, desde a sabotagem de cartazes e de anúncios até ao embuste dos média. De qualquer maneira, o artesanato radical fomenta uma produção lenta, ao invés da rápida; a expressão individual, em vez de tarefas repetitivas e especializadas; a troca de bens, em contraste com o fabrico massivo; e, afinal, a “recuperação do controlo sobre as nossas vidas”²⁶⁶, em detrimento da submissão face à desmaterialização e frenesim do capitalismo.

Esta forma pacífica de protesto ou “guerrilha”²⁶⁷ também tem norteado artistas que reflectem sobre a manualidade, mas não se inserem na corrente “Faça-Você-Mesmo”, como é o caso dos anteriormente referidos Ai Weiwei, Grayson Perry e Joana

²⁶⁵ Como constatou Garth Johnson, a “reutilização criativa”, distinta da reciclagem pelo seu intuito artístico e decorativo, é uma prática transcultural que remonta ao Antigo Egipto e ao Império Mogol, passando pela Antiga Grécia. Contudo, o período áureo da reutilização criativa ocorreu no Império Romano, em que as estátuas de mármore eram reesculpidas e os elementos ornamentais dos edifícios eram pilhados para construir novos monumentos e significados, tais como o Arco de Constantino.

No século XX, o *readymade* revolucionou a arte moderna, ao apresentar objectos comuns como obras de arte. A estes e outros exemplos subjaz o princípio da poupança. Outro tipo de reutilização criativa teve lugar na *Werkbund* alemã que, nos anos de carência que sucederam à Segunda Guerra Mundial, transformou máscaras de gás e capacetes militares em elegantes produtos utilitários. Cf. JOHNSON, Garth, “Introduction”, *1000 Ideas for Creative Reuse: Remake, Restyle, Recycle, Renew*, Minneapolis: Quarry Books, 2009, pp. 8-9; JOHNSON, Garth, *Recycling Sucks! The History of Creative Reuse: Garth Johnson at TEDxEureka*, posto em linha a 1 de Janeiro de 2013, [Em linha], url: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ez4pMe8M4hM>>, [consultado em 05-11-2013].

²⁶⁶ Tradução do original: “Right now, craft seems to play a bigger part in how and why art is produced. It probably has something to do with the recent interest in “slow work” and regaining control over our lives by slowing things down.” HUNG, Shu e MAGLIARO, Joseph (ed.), *By Hand: The Use of Craft in Contemporary Art*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2007, p. 160.

²⁶⁷ A arte de guerrilha é um tipo de *street art* que se inspira na arte de acção do segundo pós-guerra, protagonizada pelo grupo japonês *Gutai* e pelos *environments* e *happenings* de Allan Kaprow, bem como em colectivos do final da década de 1960 e início da década de 1970 (ex.: *Guerrilla Art Action Group – GAAG*). Esta actividade é anónima e surge sem aviso no espaço público, a fim de criticar o contexto sociopolítico ou apenas de subverter a realidade. Por outro lado, quer o seu pendor artístico, quer a sua escala são muito variáveis. Por vezes, a arte de guerrilha infringe a lei e, frequentemente, assume a forma de cartazes, sinais, desenhos ou *grafitti*. Tal é o caso das *Guerrilla Girls* que, desde 1985, produzem *outdoors*, adesivos, videocassetes e performances que denunciam a fraca representação das mulheres e minorias étnicas na arte. LAZZARI, Margaret R., *The Practical Handbook for the Emerging Artist: Enhanced Second Edition*, Wadsworth: Cengage Learning, 2010, pp. 34-5.

Vasconcelos. Os mesmos têm desafiado os lugares-comuns que equiparam o ornamento à cultura de massas, opondo-o abstractamente a uma cultura de elite e entendendo-o como mero servo da exploração formal, da repetição gestual e da utilidade. Ao invés, os três criadores utilizam o artesanato como via de transmissão de intenções simbólicas complexas, de teor político (prevalecente no primeiro, **Figura 72**), autobiográfico (no caso do segundo, **Figura 73**) ou popular (evidente na terceira, **Figura 74**).

No caso de Ai Weiwei, salientamos a instalação escultórica *Sementes de Girassol* de 2010, constituída por milhões de sementes que parecem ser realistas, mas, na verdade, são de porcelana. Mais do que isso, estas minúsculas sementes não foram industrialmente produzidas ou encontradas, mas feitas à mão por centenas de artesãos, em oficinas de pequena escala. Derramadas no interior de um amplo espaço industrial, o *Turbine Hall* da *Tate Modern* de Londres, prestam tributo à resiliência humana e comentam a história política da China. Porquê? É sabido que a porcelana é um dos produtos de exportação mais requisitados daquele país. Tal como os anteriores trabalhos de Weiwei, as sementes de girassol foram criadas na cidade de Jingdezhen, conhecida pela produção de cerâmica Imperial. Através desta conciliação dos fabricos massivo e manual, o público era levado a reflectir sobre o significado da etiqueta *Made in China*, decisiva no mercado internacional. Do ponto de vista político, estas sementes reportam-se ao período da Revolução Cultural, durante o qual os chineses foram alvo de uma cruel repressão. Nas imagens de propaganda do regime, as massas eram retratadas como girassóis, voltando-se para o seu “sol”, o Presidente Mao Tse Tung. Em termos pessoais, Ai Weiwei recorda as sementes de girassol, partilhadas entre amigos nas ruas, como um símbolo de solidariedade e amizade, em tempos de miséria e violência.

Quanto a Grayson Perry, destacamos a sua majestosa Tapeçaria *Walthamstow* de 2009, em que o artista interpreta de forma eminentemente subjectiva o tema das sete idades do Homem, seguindo a composição narrativa clássica da tapeçaria, da esquerda para a direita e entrelaçando elementos autobiográficos, a par de símbolos da sociedade de consumo na iconografia cristã da Virgem Maria e de Cristo.

Embora não seja unicamente feminista, o artesanato radical discute as esferas pública e privada que o feminismo abordara, prosseguindo a propagação das artes decorativas do interior doméstico para o espaço colectivo (**Figura 75**) e a sua difusão na cultura popular, desta feita, através das redes sociais. Com origem demonstrada na Antiga Grécia, o entrelaçamento entre a mulher, as artes manuais e a sua restrição à casa

é perceptível na célebre *Odisseia* de Homero, em que a fiel e paciente Penélope espera por Ulisses, ora tecendo, ora desmanchando a sua teia (**Figura 76**). A Penélope, o filho Telémaco dirige-se da seguinte maneira: “Mas recolhe-te à tua câmara e trata dos lavoures que te são próprios, do tear e da roca, e ordena às escravas que vão para o trabalho. De falar terão cuidado os homens, sobretudo eu, que sou quem governa em casa”²⁶⁸. Se na sociedade actual persistem desigualdades de género, no seio de correntes como o “artesanativismo”, as hierarquias e tradições culturais são desafiadas e torna-se viável a reinvenção do “eu”, sob a forma da *street art*.

Materializado em manifestações como o “bombardeio de fio” (*yarn-bombing*), o tricô urbano ou de guerrilha (*urban/guerilla knitting*, **Figura 77**) e o grafiti de tricô ou de crochê (*graffiti knitting/crochet*), o artesanato independente compromete-se a mudar “o mundo, ponto por ponto”²⁶⁹, a exonerar o sentido tradicional da função, a introduzir o diálogo e a envolver o espectador na criação, revelando uma identificação com as artes feminista, ecológica, comunitária, bem como com as experiências do *Fluxus* e da Internacional Situacionista.

Simultaneamente, emergiu uma indústria de guias literários sobre o artesanato amador que se assemelham aos magazines *punk* da década de 1970, assim como apresentam conselhos de actuação, mas diferenciam-se do seu anticapitalismo, ao conciliar objectivos subculturais e comerciais. Todavia, quando adquiridos, muitos destes livros não são utilizados e, quando o são, acabam por servir finalidades meramente acessórias, o que corrobora o carácter “afuncional” que tem caracterizado a manualidade na contemporaneidade. Por outro lado, o extraordinário valor monetário e a popularidade da “fabricultura” comportam certos riscos, designadamente, de colocar em causa o livre intercâmbio de informação em que se apoiam as comunidades *on-line*; de potenciar articulações com o *marketing* de estilos de vida alternativos que nada têm em comum com a “micro-revolta”; e de oprimir a autonomia e a reflexão crítica, por meio do respectivo enquadramento nas estratégias curatoriais e no *marketing* dos museus, galerias e outras instituições²⁷⁰ que se aditam às habituais feiras alternativas.

²⁶⁸ HOMERO, *Odisseia*, vol. 1, Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1944 [séc. VIII a.C.], p. 14.

²⁶⁹ Tradução do original: “Changing the world one stitch at a time”. “About us”, *Craftivist Collective*, [Em linha], posto em linha em 2013, url: <<http://craftivist-collective.com/about/>>, [consultado em 01-11-2013].

²⁷⁰ BLACK, Anthea e BURISCH, Nicole, “Craft Hard, Die Free: Radical Curatorial Strategies for Craftivism in Unruly Contexts”, *op. cit.*, Glenn Adamson (ed.), 2010, pp. 609-619.

Consecutivamente, alertamos para a necessidade de enquadrar os revivalismos manuais nos devidos âmbitos sociais, culturais e políticos, com o intuito de ampliar a compreensão do seu papel, tal como explicaram Tanya Harrod e a historiadora do artesanato e do *design* Andrea Peach. Com efeito, num artigo publicado em 2013, a última autora enumerou três aspectos que devem ser analisados em conjunto com a revitalização dos ofícios: “o papel da infra-estrutura e do Estado, as ideologias do artesanato e das belas-artes e o ressurgimento como resposta aos factores socioeconómicos”²⁷¹. Tendo já referido diversos pontos de identificação entre os renascimentos artesanais actuais e do decénio de 1970, consideraremos aquilo que, segundo Peach, os distingue quanto à primeira condição, a do apoio estatal:

Por exemplo, o desejo corrente do governo de apoiar o artesanato tradicional ou pertencente ao património cultural num tempo de crise contrasta nitidamente com as aspirações mais presunçosas e progressistas que o Estado tinha para o artesanato na década de 1970, as quais procuravam distanciar o artesanato da indústria e alinhá-lo com a ideologia e o estatuto das belas-artes²⁷².

Na realidade, a presente crise financeira tem conduzido os governos mais conservadores a patrocinar a decoração como símbolo do passado, dos valores perenes e da autoconfiança individual e colectiva. Portanto, o vigente interesse político pelo artesanato é menos motivado pelo reconhecimento dos seus benefícios sociais e culturais do que pela conveniência do seu custo reduzido. Identicamente, prevê-se que a corrente recessão será mais prolongada e profunda do que a da década de 1970, o que poderá refrear as tentativas de revitalização da criação manual por parte dos Estados. No que respeita às circunstâncias económicas *per se* que o artigo aborda, destacamos a singular capacidade de resistência das empresas artesanais, sobretudo em momentos de privação.

²⁷¹ Tradução do original: “It explores three key contributing factors: the role of infrastructure and the state, craft and fine art ideologies, and revival as a response to socio-economic factors.” PEACH, Andrea, “What goes around comes around? Craft revival, the 1970s and today”, *op. cit.*, 2013, pp. 161-179.

²⁷² Tradução do original: “For example, the current government’s desire to champion traditional or heritage crafts in a time of crisis is in sharp contrast to the more hubristic and forward-thinking aspirations the state had for craft in the 1970s, which sought to distance craft from industry and align it with the ideology and status of fine art.” PEACH, Andrea, “What goes around comes around? Craft revival, the 1970s and today”, *op. cit.*, 2013, pp. 161-179.

3.

CASOS DE ESTUDO: ARTISTAS-ARTESÃOS CONTEMPORÂNEOS

Otherwise put, the role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real, whatever scale chosen by the artist.

Nicolas Borriaud, *Relational Aesthetics*, 1998²⁷³

The proposition is that craft stands out as a socio-ecological system, which relates a productive activity (and the necessary natural resources) with the material and immaterial legacy of a rural community. From this perspective, craft can be understood as a social system with mechanisms of a particular perseverance that can face the challenges of global dynamics.”

Juan Carlos Contreras, “The adaptative capacity of rural crafts in the face of global changes”, 2010²⁷⁴

Em 1990 em Veneza eu expus como um artista africano, um artista definido geograficamente. Mas dezasseis anos depois disso, eu fui apenas como um artista.

El Anatsui, *Fold Crumple Crush: The Art of El Anatsui*, 2011²⁷⁵

Neste último capítulo, examinaremos a obra de quatro artistas-artesãos contemporâneos que distribuiremos por dois subcapítulos correspondentes a dois temas. O primeiro discute o objecto como contentor de memória, no âmbito da relação dinâmica entre os paradigmas local e global, na obra do ganiano El Anatsui e da portuguesa Cristina Rodrigues. O segundo aborda os diálogos entre a mão e o corpo, o artesanal e o digital no trabalho da norte-americana Anne Wilson e da austríaca Kathrin Stumreich. De qualquer forma, entendemos que a criação destes artistas engloba os

²⁷³ Tradução do original: “Otherwise put, the role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real, whatever scale chosen by the artist.” BORRIAUD, Nicolas, *op. cit.*, 2002 [1998], p. 13.

²⁷⁴ CONTRERAS, Juan Carlos, “The adaptative capacity of rural crafts in the face of global changes”, *op. cit.*, vol. 1, Bristol e Wilmington: Intellect Limited, Agosto de 2010, pp. 101-112.

²⁷⁵ Tradução do original: “In 1990 in Venice I showed as an African artist, a geographically defined artist. But sixteen years after that, I went as just an artist.” VOGEL, Susan (dir.), *Fold Crumple Crush: The Art of El Anatsui*, Prince Street Pictures e Isaac Kpelle (prod.), Veneza/Nsukka/E.U.A.: Icarus Films, 2011, 53 min., documentário.

principais assuntos que o artesanato abarcou desde o início da era contemporânea até ao momento presente, a saber, as tensões entre indústria / belas-artes, cultura de elite/cultura de massas, as questões de género e do pós-colonialismo, as comunidades locais e subculturais no mundo global, a política e o digital. Por outro lado, propusemos abarcar diversos contextos socio-históricos, no sentido de corroborar a actual vitalidade do artesanato, o que justificou a escolha de artífices pertencentes a praticamente todos os continentes do mundo. Identicamente, procurámos recorrer a múltiplas actividades, da talha à olaria, da tecelagem ao crochê, da vidraria à metalurgia, as quais, no percurso dos mesmos criadores, se entrecruzam com a pintura, a fotografia, a música, o vídeo, a instalação, o *site-specific*, a *performance* e as artes comunitária, digital e industrial.

No entanto, há que admitir o predomínio da prática têxtil na nossa análise, o qual deriva de uma inclinação pessoal (expressa no título da nossa dissertação), mas também do seu potencial simbólico, no que se refere às ligações literais e figuradas entre coisas e pessoas que a mesma propicia. Neste sentido e tendo em conta o excerto acima citado, da autoria de Nicolas Borriaud, parece-nos pertinente insistir na dimensão utópica que o artesanato acarreta, embora esta seja contrabalançada e influenciada pelo ímpeto social e participativo que a arte contemporânea tem manifestado nos nossos dias.

3.1. El Anatsui e Cristina Rodrigues. O Objecto como Contentor de Memória, entre o Local e o Global.

Na obra do ganiano El Anatsui (n. 1944, Anyako), enredam-se o *low*, na reinvenção da tecelagem do seu país, em que o tecido dá lugar a materiais e objectos encontrados que, por vezes, são literalmente colocados aos pés dos visitantes; e o *high*, por via de uma reflexão sobre a abstracção, o monumento e a instituição arte que propiciou o seu reconhecimento internacional e culminou na sua participação na Bienal de Veneza, em 1990 e 2007, na última das quais a sua criação alcançou uma posição absolutamente altaneira.

Da autoria de Anatsui, a terceira citação que introduz os presentes casos de estudo atesta a celebridade granjeada graças à participação na Bienal de 2007 e, sobretudo, descreve uma alteração na percepção do sistema da arte relativamente aos fatores não-ocidentais e à criação manual. Ainda que seja discutível até que ponto as

raízes espaço-temporais de um criador são determinantes na sua obra, o facto é que a anterior restrição dos artistas africanos aos museus e aos seus departamentos de arte africana ou antropologia baseava-se no pressuposto de que só uma especialização na respectiva cultura permitiria compreender o seu trabalho. Ora, tal é altamente redutor e discriminatório e, como vimos, a mesma exclusão institucional e teórica foi experienciada pelo artesanato. Inversamente, hoje, a “africanidade” converteu-se na imagem de marca do “exótico”, atraindo coleccionadores, galeristas, jornalistas e museus. Em particular, como relatou Susan Vogel, historiadora de arte africana e fundadora do nova-iorquino *Museum for African Art*, a criação de El Anatsui suplantou aquelas barreiras e é aclamada pelo mundo da arte internacional²⁷⁶.

Uma das primeiras séries desenvolvidas pelo artista ganiano, *Broken Pots* (1977-1979), era composta por vasos partidos que, por essa razão, não cumpriam a função de “recipientes” que Howard Risatti registou (**Figura 78**). Ora, é precisamente essa inabilidade que é metafórica. Nas palavras de Anatsui, aquelas fracturas simbolizam não o fim, “mas sim o princípio de uma nova vida... Na sua essência, um vaso quebrado é um símbolo de regeneração”²⁷⁷. A título de exemplo, os cacos de um vaso podem ser envolvidos em argila nova para criar novos recipientes. Adicionalmente, o emprego de vidro fundido procedente de garrafas em vários objectos desta série antecipou a aplicação de tampas nas suas actuais esculturas de metal²⁷⁸. Em termos gerais, a sua obra procura reconstituir os eventos e expor as “cicatrices” do continente africano, por via da fragilidade e da história que os próprios utensílios “contam”.

Ainda na década de 1970, enquanto professor na Universidade de Winneba, no Gana, El Anatsui principiou a incorporação de *adinkra*, uma linguagem simbólica nacional de ideogramas, na sua prática. No ano de 1975, mudou-se para Nsukka, na Nigéria, para leccionar na faculdade local, ao mesmo tempo que iniciou a produção de

²⁷⁶ VOGEL, Susan, “A Fateful Journey: Africa in the Works of El Anatsui”, *Nka: Journal of Contemporary African Art*, vol. 28, Durham: Duke University Press, 20 de Março de 2011, pp. 146-148 (crítica à exposição individual realizada no Museu Nacional de Etnologia de Osaka, entre 16 de Setembro e 7 de Dezembro de 2010); cf. também VOGEL, Susan, *El Anatsui: Art and Life*, Nova Iorque: Prestel Verlag, 2012.

²⁷⁷ Tradução do original: “The idea of the broken pot was based on the belief that when a pot breaks, it’s not the end of its life but the beginning of a new life for it... In essence, a broken pot is a symbol for regeneration.” SNYDER, Nina, “El Anatsui Photos”, *About.com Denver*, [Em linha], posto em linha em 2012, url: <http://denver.about.com/od/photogalleries/ss/El-Anatsui-Photos_2.htm> [consultado em 21-11-2013].

²⁷⁸ GEE, Erika *et al.*, *El Anatsui: When I Last Wrote to You about Africa: Educator’s Guide*, Nova Iorque: Education Department/Museum for African Art, 2010, p. 9 (guia de educação para a exposição que esteve patente neste e noutros museus norte-americanos, bem como no Royal Ontario Museum de Toronto, entre 2010 e 2012).

esculturas formadas por placas de madeira que eram fabricadas por entalhadores locais, marcadas com *adinkra* e suspensas na parede. Assim, peças como *Signature* (1999) replicam o costume nigeriano de marcar com uma pincelada as pranchas de madeira cortadas antes de serem vendidas pelo proprietário, como se de uma assinatura autoral se tratasse. Por seu turno, a escolha dos títulos constitui um momento crucial do seu processo artístico, não só porque que se relaciona com a linguagem, a mitologia, a literatura, a poesia e a história de África, mas também porque repercute o modo como alguns artesãos ganianos denominam as suas criações, com base em eventos, mitos ou provérbios²⁷⁹.

Em meados da década de 1980, Anatsui estreou a edificação de painéis de parede formados por ripas verticais de madeira de árvores decíduas que dispunha lado a lado. Embora ainda recorra a este formato, o criador não deixou de se regenerar, já que, a partir da década seguinte, passou a submeter os mesmos sarrafos ao corte da motosserra, à aplicação da exposta caligrafia visual com um maçarico oxiacetilénico, ao polimento e à incisão de um padrão gradeado, no qual também talhava e pintava signos.

A montante, o alinhamento das tábuas de madeira reproduzia as dobras de um velho pedaço de tecido, como atesta o título de um dos conjuntos, *Old Cloth Series* (**Figura 79**). Efectivamente, os têxteis compostos por faixas que são cosidas umas às outras são característicos da cultura ganiana. O típico pano *Kente*, feito de seda e algodão e identificável pelas cores fortes e padrões vibrantes é utilizado na elaboração de túnicas cerimoniais que são vestidas por reis, rainhas e outras figuras importantes dos povos *Akan* e *Ewe*²⁸⁰. Suspensos na parede, estes “muros” de El Anatsui constituem uma assimilação contemporânea das artes tradicionais do Gana e da Nigéria, ao passo que os caracteres, a deterioração, a fragmentação compositiva e a combustão sugerem a ruína de África levada a cabo pelo Ocidente industrializado, mas também a itinerância, migração e segmentação que distinguem aquele continente. Por conseguinte, estamos perante uma manifestação mestiça, cujo suporte de apresentação é autenticamente africano. Por outro lado, as múltiplas partes que formam estas estruturas podem ser alvo

²⁷⁹ Este guia de educação foi amplamente baseado no catálogo da exposição referida, editado por Lisa M. Binder e ao qual não tivemos acesso. GEE, Erika *et al.*, *op. cit.*, 2010, pp. 21-27.

²⁸⁰ GEE, Erika *et al.*, *op. cit.*, 2010, p. 25.

de interpretações e leituras diversas e são regularmente reorganizadas pelo criador que apelida este método de “estética nómada”²⁸¹.

A jusante, a sua interpretação do artesanato local pondera a história global da abstracção moderna, cuja evolução se deveu à exploração de criações “primitivas” e de materiais industriais. De facto, nas tapeçarias de lixo de Anatsui, desvanecem as fronteiras das categorias artísticas – nomeadamente, a pintura, a escultura e a tecelagem –, conjugam-se recursos e técnicas manuais e mecânicos e contesta-se a convencional planura do abstraccionismo, como propuseram o expressionismo abstracto e correntes feministas como o *Pattern and Decoration*. Por estes motivos, em continuidade com a perspectiva interpretativa de Arthur C. Danto, concluiríamos que não estamos perante “artefactos”, mas sim de obras de arte, em virtude do seu carácter auto-reflexivo.

Contudo, optamos por designá-los de “objectos críticos de artesanato”, conforme descreveu Howard Risatti. Em primeiro lugar, porque tanto a abstracção artística como o artesanato de ateliê exploraram a plasticidade dos desperdícios urbanos. Por acréscimo, o contexto cultural e académico do artista possibilitaram a representação metafórica das premissas da actividade manual. Finalmente, devido à assunção da arte popular enquanto via fundamental para a expressão de ideias e pensamentos, a par da predilecção pelo trabalho na oficina, lugar sagrado por excelência, de silêncio, introspecção e actividade colectiva para El Anatsui²⁸². Deste modo, podemos afirmar que as concretizações do criador ganiano pertencem ao campo do artesanato (não da arte) conceptual, quer dizer, contemporâneo.

A partir de meados da década de 1990, a citação da tecelagem do Gana começou a integrar não apenas a madeira, mas também o metal, em conjunto com outros elementos encontrados e humildes, assim como a compor esculturas *site-specific*, as quais podem ser colocadas na parede, no meio de uma sala (**Figura 80**) ou no chão. De novo, a configuração destas instalações provém da infinita experimentação estrutural com o que Anatsui designa de “blocos” (*blocks*). Em termos formais, a inserção do metal intensificou a contradição entre a pobreza dos materiais e o seu próprio brilho; a

²⁸¹ Tradução do original: “Many of his large compositions consist of multiple parts. Anatsui encourages diverse readings by rearranging sections of scorched wood slats or linked aluminum caps, seeing such movement as part of his nomadic aesthetic.” GEE, Erika *et al.*, *op. cit.*, 2010, p. 3.

²⁸² El Anatsui é acompanhado por uma vasta equipa de assistentes na execução das suas obras. FORSTER, Ian (prod.), “El Anatsui: Studio Process”, *Series Art21: Exclusive*, [Em linha], Ian Forster (prod.), episódio nº 161, 2012, 4’24”, documentário, url: <<http://www.artbabble.org/video/art21/el-anatsui-studio-process>>, [consultado em 21-11-2013].

sobreposição de motivos claros e escuros; a monumentalidade e radicalidade, o efeito hipnótico e a resplandecência das composições; e, por fim, a leveza, fluidez e graciosidade destas “cortinas”. Quanto às funções aplicadas definidas por Howard Risatti, estas construções aproximam-se das “coberturas”, ainda que não comportem têxteis. Contudo, o uso do metal não as impede de “ocultar” algo, metaforicamente. Por outro lado, quando colocados na parede, estes “véus” recordam tapeçarias que, por sua vez, pertencem à classe híbrida de “adorno/decoração” que Risatti catalogou. Assim, o que é que precisa de ser resguardado ou, pelo contrário, posto a nu?

As edificações metálicas de El Anatsui resultam da apropriação de tampas de garrafas de cerveja que transportam consigo uma terrível história relacionada com o colonialismo (**Figura 81**). Entre 1867 e 1957, período em que o Gana fora uma colónia britânica conhecida por *Gold Coast* (Costa do Ouro), o Reino Unido banira a produção local de bebidas alcoólicas. Em paralelo, os ocupantes tinham iniciado a importação de produtos por si fabricados, gerando o que se designa por “substituição das importações”, de modo a favorecer a economia britânica. Todavia, este encarceramento do mercado da África Ocidental foi primeiramente perturbado pela conquista da independência do Gana em 1957 e, pouco depois, pelo movimento de libertação da África Subsariana. Em consequência, emergiram novas empresas do sector que contribuíram para a recuperação da economia local e solucionaram o problema da substituição de importações. Por estes motivos, as tampas de garrafas das instalações geradas pelo criador são altamente simbólicas e representam um passado traumático²⁸³.

Com a entrada no século XXI, Anatsui desenvolveu uma crítica institucional, através de obras destinadas ao espaço público que catapultaram o seu prestígio internacional. Particularmente significativo tem sido o revestimento das fachadas de museus com instalações, tais como *Fresh and Fading Memories – Memórias Vivas e Desvanecentes*, no palácio *Fortuny*, por ocasião da 52ª Bienal de Veneza (2007, **Figura 82**); *Ozone Layer – Camada de Ozono*, na Antiga Galeria Nacional de Berlim (2010); *Broken Bridge*, no Museu *Galliera*, durante a Trienal de Paris (2012); e *TSLATSIA – Searching for Connection*, na Real Academia das Artes de Londres (2013). Efectivamente, ao cobrir o frontispício de imponentes instituições de arte ocidentais,

²⁸³ CARDWELL, Ellen C., “Museum Admission: Monumental Consumption with El Anatsui”, *New American Paintings*, [Em linha], posto em linha a 29 de Março de 2013, url: <<http://newamericanpaintings.wordpress.com/2013/03/29/museum-admission-monumental-consumption-with-el-anatsui/> Pepperdine University>, [consultado em 21-11-2013].

estas complexas matrizes metálicas estabelecem um aliciente e provocador contraste entre a sua própria deterioração ou impermanência e a solidez ou impenetrabilidade dos edifícios. Empregando de novo a taxonomia de Risatti, voltamos a perguntar: o que há a encobrir ou defender, a albergar ou conservar?

Disseminado na Europa entre o final de Setecentos e o início do século XX, o museu tem como principal objectivo preservar uma determinada colecção, ainda que com base os valores nacionalistas, elitistas e eurocêtricos que participaram da sua fundação. Ora, como verificámos, os mesmos ideais prejudicaram a legitimação das artes não-ocidentais e do próprio artesanato. As primeiras críticas à instituição museológica foram realizadas por correntes como o futurismo e o construtivismo, embora o seu expoente máximo sido a *land art*²⁸⁴. Relativamente a este último movimento, destacamos a provável influência na obra de El Anatsui das intervenções-emburramento de Christo e Jeanne-Claude, quer em museus (**Figura 83**), quer em paisagens naturais. Tal significa que, ao pousar a peça *Ozone Layer* sob a inscrição da Antiga Galeria Nacional de Berlim, onde se lê “*DER DEUTSCHEN KUNST MDCCCLXXI*” (À Arte Alemã 1871, **Figura 84**), o criador ganiano não pretendia velar, mas antes desvelar o significado original destas “fortalezas” da História do Ocidente, no sentido de apelar à consciência e à intervenção críticas do observador. Da mesma maneira, já constatámos o papel da arte feminista e do presente “artesanativismo” tanto na denúncia às relações de poder que subjazem a separação entre as esferas pública e privada, como na libertação da produção manual do interior doméstico para o espaço público.

Por seu turno, a arquitecta portuguesa Cristina Rodrigues (n. 1980, Porto) tem direccionado a sua investigação para o interior rural do seu país, começando por fotografar objectos e pessoas, mas também por recolher testemunhos orais referentes ao artesanato, à produção de azeite e à cultura musical. Deste desígnio, nasceram a série “O Meu País Através dos Teus Olhos” e a instalação “O Mural do Povo” (**Figura 85**) que foram expostas pela primeira vez no ano de 2010 e são compostas por retratos a preto e branco, narrativas e sonoridades captadas no noroeste de Portugal. Efectivamente, estas obras ilustram o desequilíbrio demográfico que assola não apenas o território português, mas também uma parcela considerável do Sul da Europa, com um impacto significativo sobre a respectiva economia e ambiente. Por conseguinte, ambas

²⁸⁴ Cf. NEGRIN, Llewellyn, “On the museum’s ruins: a critical appraisal”, *Theory, Culture and Society*, vol. 10, nº 1, 1993, pp. 97-125.

as criações constituem menos uma forma de protesto do que de alerta, se bem que o seu enfoque local esclarece uma íntima ligação com as artes mecânicas associadas ao feminino e o folclore, assim como a valorização do homem comum e do património que remonta ao socialismo utópico inglês do século XIX.

Enquanto directora da empresa *CR Architects* e coordenadora dos projectos de investigação *Villages in the Interior of Portugal* e *Design for Desertification*, elaborados em parceria com a *Manchester School of Architecture*, Rodrigues tem ainda indagado fórmulas novas e sustentáveis de *design* rural que permitam combater a desertificação humana e geográfica, face às rápidas alterações provocadas pela globalização²⁸⁵. Neste âmbito, o caso de estudo seleccionado foi o concelho limítrofe de Idanha-a-Nova, situado na região da Raia (denominação que significa “fronteira”), em cujo Centro Cultural Raiano a artista cria as suas peças, juntamente com investigadores locais e um grupo de mulheres com quem partilha saberes e experiências de vida. Em suma, a comunidade – o fazer, falar e agir colectivo – é o sujeito e o objecto destas obras.

À semelhança dos *Broken Pots* de El Anatsui, a série das “Mouras Vestidas” (2013) de Cristina Rodrigues também abrange um conjunto de vasos, desta feita, de maiores dimensões e cobertos de fitas de cores ou rendas entrançadas que, de novo, subvertem a sua utilidade enquanto “recipientes” segundo a classificação de Howard Risatti (**Figura 86**). Ora, a par dos recipientes partidos do criador ganiano, a “inaptidão” destes vasos como contentores, receptáculos ou guardiães exprime o teor fragmentário das memórias populares que nos cabe salvaguardar – mas como? Na actividade de Rodrigues, tal não se resume à investigação arqueológica dos artefactos como via de reconstituição histórica, mas envolve ainda um levantamento de manifestações da cultura imaterial, isto é, das canções ou lendas religiosas e mouras que têm sido oralmente transmitidas de geração em geração²⁸⁶. Na verdade, expressões efémeras como estas integram a essência de um povo e devem ser inventariadas.

Por outro lado, a participação das artífices idanhenses na realização das peças demonstra afinidades com o “trabalho afectivo” neo-artesanal e com a “arte relacional”

²⁸⁵ SOUSA, Cristina, “Cristina Rodrigues”, *21st Century Rural Museum*, [Em linha], posto em linha em 2013, url: <<http://www.21stcenturyruralmuseum.com/cristina-rodrigues>>, [consultado em 11-10-2013].

²⁸⁶ Para explorar tradições orais como as de Idanha-a-Nova, cf. BARBIERI, José, *Memoriamedia: e-Museu do Património Cultural Imaterial*, [Em linha], posto em linha em 2012, url: <<http://www.memoriamedia.net/>> [consultado em 18-10-2013]; Centro de Estudos Ataíde de Oliveira, *Arquivo Português de Lendas*, [Em linha], posto em linha em 2006, url: <www.lendarium.org> [consultado em 18-10-2013].

borriaudiana, devido à inclusão social de indivíduos com oportunidades limitadas que se encontram (literalmente) marginalizados, bem como à promoção do encontro, da troca de ideias e sentimentos que (quase) excedem em importância os produtos finais. Por essa razão, não se trata de criticar abertamente a produção industrial, mas de forjar uma aliança entre a pesquisa etnográfica, o saber artesanal e o trabalho em comunidade, com a finalidade de a expor perante um público generalizado. Neste contexto, as artes funcionais surgem como um símbolo da identidade local que está estreitamente ligado à cultura de um povo e é transversal a todas as realidades espaço-temporais.

Ao captarem momentos de comunhão entre jovens e idosos do concelho de Idanha-a-Nova, as fotografias de Rodrigues apelam à acção dos primeiros, no sentido de restabelecerem a situação socioeconómica do campo em Portugal (**rever Figura 85**). Com efeito, o desemprego e a solidão têm conduzido alguns portugueses a sair das cidades e a tirar partido dos recursos naturais dos meios rurais, sob uma propensão activista e ambiental que é comparável, por um lado, ao movimento “Faça-Você-Mesmo” e, por outro, à “transformação cultural do quotidiano” que Andreas Huyssen propôs, a fim de combater o conformismo sociopolítico da (neo)vanguarda.

Às criações fotográficas, somam-se instalações de grande escala que, a par das obras de El Anatsui, contêm materiais diversos, desde despojos recolhidos no estaleiro idanhense a objectos que povoam a memória colectiva dos respectivos habitantes. Na realidade, recursos como cordas de estendal e de *nylon* são combinados com os têxteis tradicionais idanhenses – entre os quais se salientam as fitas de cetim e de seda, a par das rendas cedidas pela Fábrica de Rendas Portuense, a única no país que ainda concebe rendas com as primeiras máquinas do período da Revolução Industrial –, retratando as “contaminações” entre o artesanato e a indústria, bem como adulterando as convenções da manualidade, em conformidade com os preceitos do artesanato conceptual. Consequentemente, através das tradições orais e materiais, a ambiência étnica é (re)incorporada no mundo contemporâneo, o que aproxima este projecto da “fabricultura” ocidental.

Na exposição *21st Century Rural Museum* que tem circulado pelo globo, a reprodução de músicas ecoantes e ancestrais como a raiana *Senhora do Almortão* e os títulos das instalações de Cristina Rodrigues – *A Manta, ouro & prata, A Capela, A Rainha, Moura Vestida I (A Grega), Moura Vestida II e Moura Vestida III* – remetem para histórias sagradas e fantásticas do município idanhense que, geralmente, são

protagonizadas por mulheres. Por conseguinte, as suas criações são sobremaneira femininas e sensuais, ora exuberantes, ora misteriosas, reportando-se a convenções sociais que se referem às questões de género e de etnia, nomeadamente, à imaginação da cultura de massas como feminina que abordámos previamente e à fantasia do “outro” não-ocidental, neste caso, a “moura”. Em resultado, o receptor proveniente da sociedade moderna e volátil é cativado pela atmosfera perene e intemporal do universo rústico e do subconsciente vernáculo.

Intersectando fitas coloridas, rendas entrançadas e adufes – instrumentos de percussão típicos de Idanha-a-Nova que, habitualmente, são tocados por mulheres –, a obra *A Manta, ouro & prata* (**Figura 87**) presta tributo ao traje feminino tradicional da Raia que, até hoje, as raparigas herdaram das suas mães. À partida, o título e a aparência da peça recordam as mantas de trapos, colchas e bordado característicos de Castelo Branco, embora o seu material preponderante não seja o tecido. Como tal, esta obra não cumpre os desígnios convencionais de revestir, proteger ou encobrir, mas pertence à categoria de “cobertura” estabelecida por Howard Risatti. Tal significa que *A Manta* simboliza costumes e técnicas que integram um património local em risco de extinção, devido ao envelhecimento da população e ao êxodo da juventude, devendo esta última ser sensibilizada.

Já *A Rainha*, instalação dedicada às mulheres e, em especial, a Maria, mãe de Jesus Cristo, surge como cobertura e ornamentação que alude às festas populares (**Figura 88**). Por outro lado, as referências ao feminino, à religião e às funções aplicadas de resguardo e de decoração reflectem mentalidades que se encontram enraizadas na sociedade, mas que têm sido atenuadas por fenómenos como a emancipação da mulher, o enfraquecimento do papel cultural da Igreja e o decréscimo da taxa de natalidade nos países desenvolvidos. Apesar dos efeitos positivos que estes progressos acarretaram, os mesmos também contribuíram para a fragilização de valores estruturantes, designadamente, o da família, gerando, por vezes, casas sem “tecto” a que recorrer em tempos de dificuldade.

Por seu turno, inspirada nas pirâmides de velas das entradas das igrejas, *A Capela* é assumidamente arquitectónica (**Figura 89**). Tal aspecto remete para a função aplicada de “abrigo” que Risatti fixou. De novo, estamos perante uma metáfora que alude não só à guarida e ao amparo, mas também à submissão e repressão que a religião continua a exercer nas zonas rurais. Mas se esta construção que não tem paredes falha o

seu desígnio de defender, não estará ainda em falta a protecção do património cultural, quer edificado, quer imaterial, que esteve muito tempo sob a alçada da Igreja, sendo agora um dever e direito dos cidadãos? Certamente, ou, caso contrário, dissipar-se-á a identidade local que constitui um porto de abrigo, face à evolução da globalização.

Tal como a obra mais recente de El Anatsui, na criação de Cristina Rodrigues, a invasão do global pelo local também se materializa pela via institucional. Na verdade, o universo rural português é o tema da exposição *21st Century Rural Museum*. A ousadia do seu título reside na conexão entre dois mundos cujas costas se encontram frequentemente voltadas, o do museu e o do campo, o que representa uma clara ruptura com as pretensões emancipatórias da “micro-revolta”. A fim de combater a segregação, quer do ornamento, quer do rústico no âmbito museológico, a mesma mostra tem circulado pelos principais núcleos urbanos nacionais e internacionais que têm sido atingidos pelos flagelos do despovoamento, da desertificação e do declínio económico.

Desta forma, procura-se sensibilizar o público para a importância da regeneração dos meios agrários e reactivar o seu sentido de cidadania. Artesãos e espectadores têm sido incentivados a reflectir e a proceder como agentes numa sociedade democrática, em correspondência com o que reivindica o “artesanativismo”. Rebatendo a habitual idealização romântica da produção campesina que constrói a sua ingenuidade e autenticidade, este projecto incita o observador a uma consciencialização realista. Analogamente, os espaços expositivos foram escolhidos pela carga simbólica da sua arquitectura, refutando a neutralidade do “cubo branco”, ou pela sua conexão natural com as artes decorativas²⁸⁷. Assim, em *21st Century Rural Museum*, estabelece-se uma contiguidade entre o campo e a urbe e sobressai a transversalidade da cultura local na sociedade global²⁸⁸, ao invés da reiterada discussão sobre o afastamento entre ambas.

Por outro lado, quer Anatsui, quer Rodrigues fixam-se em culturas locais e historicamente marginalizadas – ora o interior rural, ora África e, é claro, as artes decorativas em que ambos são ricos –, inscrevendo-as numa perspectiva global que é levada a eminentes museus de metrópoles ocidentais. Aliás, é através dos lugares de exposição e/ou dos diálogos que as suas peças geram com os mesmos que os dois artistas têm comentado os mecanismos institucionais de legitimação artística. Ainda que

²⁸⁷ O Museu de Arte de Guangdong, na China, o Museu do *Design* e da Moda, a Sé-Catedral de Idanha-a-Velha, o Museu Nacional de Arqueologia (2013) e a Catedral de Manchester (2014) foram alguns dos locais eleitos. SOUSA, Cristina, “Cristina Rodrigues”, *op. cit.*, 2013.

²⁸⁸ SOUSA, Cristina, “Cristina Rodrigues”, *op. cit.* 2013.

as suas criações apresentem aspectos próximos do “artesanativismo”, a sua crítica institucional decorre no interior dos museus, o que define um afastamento evidente. De certo modo, as suas obras acercam-se do valor “socio-ecológico” da actividade manual que Juan Carlos Contreras descreve na segunda citação introdutória dos actuais casos de estudo, ao associar práticas produtivas à herança física e espiritual das respectivas comunidades, de forma a apelar para a urgência da sua preservação. Tal esforço adquire uma importância excepcional no contexto do actual mundo globalizado, em que diversas tradições, designadamente artesanais, têm vindo a desaparecer, esmorecendo com elas a identidade das respectivas populações.

De facto, o trabalho de El Anatsui e de Cristina Rodrigues ajusta-se ao paradigma do “artista como etnógrafo” definido por Hal Foster²⁸⁹, num contraste claro com o modelo do “autor como produtor” que Walter Benjamin expôs em 1934²⁹⁰. No entender de Foster, a protecção do proletariado pelo criador moderno deu lugar à consideração das situações pós-colonial e subcultural na pós-modernidade. De acordo com o autor, o “modelo quase-antropológico”²⁹¹ tende a fantasiar um “outro” oprimido e ostracizado que o artista dota de uma autenticidade inexistente no “eu” e, em certos casos, inferioriza. Com efeito, a par do que defendem os estudos feministas, a existência da alteridade fortalece a identidade do “eu”²⁹². Ora, ao nível do sistema moderno das belas-artes, tal foi precisamente o que aconteceu, quer com a arte africana, quer com as artes ornamentais que foram deixadas à margem das artes plásticas, adquirindo um pendor contracultural.

Por este motivo, Hal Foster adverte para a necessidade de que o artista orientado pelo método do observador-participante preserve uma atitude consciente, a fim de evitar a excessiva identificação com o outro e, consequentemente, a sua inibição. Deste género de abordagem, é típica a solução *site-specific*, cujo “lugar” pode ser espacial ou temporal, comunitário ou institucional e cujos estudos são frequentemente comissionados, ou seja, franquados. Em resultado, o autor alerta para o risco de que

²⁸⁹ Cf. BENJAMIN, Walter, “O Autor como Produtor”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d’Água, 1992 [1934], pp. 137-156.

²⁹⁰ Esta prática de representação do outro reporta-se ao Romantismo, no âmbito do qual artistas como Jean Auguste Ingres (1780-1867) retratavam de forma idealizada personagens orientais como odaliscas. Já sob influência da estética realista, destacamos a série *Estudos de Personagens Camponesas* (1881-1885) de Van Gogh, de que constam retratos de mulheres a tecer ou a coser e de homens a fazer cestos.

²⁹¹ FOSTER, Hal, “The Artist as Ethnographer”, *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, pp. 171-204.

²⁹² Cf. POLLOCK, Griselda, *op. cit.*, 2003 [1988].

estes projectos se apartem da sua intenção inicial e se convertam em produtos do espectáculo e do capitalismo cultural. Apesar da pertinência destas observações, parece-nos que o enquadramento e o patrocínio essencialmente académicos, municipais ou museológicos dos projectos de Anatsui e de Rodrigues não frustram as suas premissas, mas, pelo contrário, garantem a sua originalidade, credibilidade e o cumprimento dos seus propósitos artísticos, científicos e sociais.

3.2. Anne Wilson e Kathrin Stumreich. Entre a Mão e o Corpo, o Artesanal e o Digital

Ao adoptar o artesanato como ponto de partida e tema na elaboração de performances, vídeos e projectos comunitários, a norte-americana Anne Wilson (n. 1949, Chicago) opera no limiar entre a mão e o corpo, entre os processos artesanais e digitais. Decorrentes dessa cooperação, as suas obras reverberam uma permanente oscilação entre a fisicalidade do artefacto e a imaterialidade do som ou da imagem, entre a edificação fixa e a sua captação espiritual, com o auxílio de recursos electrónicos como a projecção audiovisual e a *pixilation*²⁹³.

No que concerne ao material, Wilson ora emprega utensílios orgânicos, perecíveis ou pouco “nobres”, tais como cabelos humanos, têxteis, alfinetes, arame e vidro, ora elimina-os por completo, transmitindo sensações de ausência, vazio e morte. Em relação aos objectos, a sua gravação audiovisual aniquila a sua convencional tridimensionalidade. Quanto à função, a aplicação do princípio do *readymade* torna os produtos “disfuncionais”, mas preserva a memória de uma utilidade que se tornou obsoleta. Por fim, a habilidade é degenerada através da conjugação de técnicas manuais comuns com métodos invulgares e ferramentas digitais, assim como da articulação entre um fazer e desfazer, uma criação e destruição²⁹⁴.

Desde 2000, a artista norte-americana encetou a instalação de topografias abstractas em superfícies horizontais, formadas por toalhas de mesa rasgadas,

²⁹³ A *pixilation* consiste numa técnica de animação *stop motion* – ou seja, de manipulação física dos objectos que simula o seu movimento independente – em que os atores ou objectos posam para a câmara e, por cada fotograma ou fotogramas (*frame*) que são captados, alteram ligeiramente a sua posição.

²⁹⁴ Sobre a elaboração deste par conceptual na arte do século XX, cf. GRENIER, Catherine, *Big Bang: Destruction et création dans l'art du XXe siècle*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2005, pp. 13-20.

perfuradas e costuradas (*Feast – Festim*, 2000, **Figura 90**), depois por pequeníssimos desenhos tridimensionais de renda preta encontrada que eram digitalizados, filtrados, impressos em papel e novamente costurados nos “panoramas” originais (*Topologies – Topologias*, 2002-2008, **Figura 91**). Essencialmente, as bases arquitectónicas destes cenários parecem-se com mesas que, de acordo com a taxonomia de Howard Risatti, pertencem à categoria dos “suportes”. Ora, num sentido metafórico, suportar pode significar apoiar física ou psicologicamente e ainda sofrer por algo ou por alguém. Neste sentido, se estas mesas representam urbes, não deveriam as mesmas ser sustentáculos para as comunidades? Será essa uma prioridade do planeamento urbano nos dias de hoje? Em *Feast*, a esta acepção junta-se o facto de as toalhas de mesa não cumprirem a sua função taxonómica de “cobrir”, quer dizer, de proteger ou ocultar algo. Assim, serão as cidades uma fonte de protecção ou, pelo contrário, como indicia o título *Feast*, acabarão estas por nos oferecer apenas festa e consumo, em vez de nos socorrer quando é necessário?

Interpretando as mesmas mesas como mesas de refeição que, por norma, propiciam encontros ou divergências e representam códigos sociais, podemos inquirir se a família é hoje sinónimo de auxílio e protecção, como antes, ou se, inversamente, perdeu o sentido de união na sociedade actual. Semelhante discussão também é evidenciada pelo título (*Feast*) que parece evocar a instalação *Dinner Party – Festa de Jantar*, 1974-79, **Figuras 92 e 93** – de Judy Chicago. Nesta, o cenário da (Última?) ceia é recriado numa mesa triangular – sendo o triângulo a figura geométrica que representa o feminino – construída por artesãos, onde se glorificam trinta e nove mulheres ilustres que a História defraudou. Outra possível referência de *Feast* refere-se à comparação entre o alimento e o sexo que remonta aos estudos psicanalíticos de Sigmund Freud²⁹⁵, no âmbito dos quais a sexualidade se converteu num elemento-chave do “eu”. Como afirma Donald Preziosi, na modernidade, “tu não és apenas «o que comes» ou o que fazes, consumes, ou colecionas, mas és também e, especialmente, o que desejas”²⁹⁶. Nesta linha de pensamento, apesar das múltiplas menções na arte contemporânea arte à equiparação entre a visão e a oralidade (sexual)²⁹⁷, julgamos que, distintamente, a peça

²⁹⁵ Cf. FREUD, Sigmund, *Psicopatologia da vida quotidiana*, Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

²⁹⁶ Tradução do original: “You are not only ‘what you eat’ or what you make, consume, or collect, but you are also, and especially, what you desire.” PREZIOSI, Donald, “Performing modernity: the art of art history”, *op. cit.*, Amelia Jones e Andrew Stephenson (eds.), 1999, pp. 27-35.

²⁹⁷ Cf., por exemplo, os trabalhos de Jasper Johns *The Critic Sees* e *A Painting Bitten by a Man*, ambos de 1961, assim como *Trademarks* de Vito Acconci, performance em que o artista “imprime” no seu corpo as marcas das suas próprias dentadas, a fim de ilustrar a contínua interacção entre o sujeito e o objecto, a par

de Wilson remete para o tráfico das nossas identidades e corpos na cultura popular. Por fim, se as mesas de *Feast* forem entendidas enquanto mesas de costura que, à semelhança de *Dinner Party*, enaltecem a intricação e delicadeza da actividade manual, doméstica e feminina, não serão estas um simbóvárias vitrines móveis, formadas por tramas horizontais de fios de arame,lo da mulher como alicerce vital da família, em contraste com a sua frequente representação como ser frágil e submisso? Qualquer que seja o significado, é indubitável a insinuação do corpo nesta obra.

Já no projecto escultórico *Portable City* de 2008 – *Cidade Portátil*, **Figura 94** – de Anne Wilson, as correspondências entre os têxteis, o urbanismo e a tecnologia são examinadas com maior profundidade. Este trabalho compreende ora esticadas e comprimidas, ora suspensas e colapsadas, assim como por inovadoras e complexas composições em rede que compõem arquitecturas imaginadas. Afinal, trata-se de uma meditação acerca do crescimento dinâmico e contínuo das urbes, consoante manifesta a noção de “cidade portátil” que lhe dá o nome. De igual forma, esta obra pode ser entendida como uma reflexão sobre a possibilidade de estar em múltiplos sítios ao mesmo tempo, através da “navegação” na Internet.

Em certa medida, as maquetes da criadora norte-americana concebem sociedades “em rede”, feitas de “malhas” e enleamentos que se opõem à projecção de uma vivência fragmentária e alienada. Tal vontade de conciliar projectos urbanos, sociais e políticos é eminentemente utópica, mas não inteiramente nova.

No século XIX, prosperou o conceito da “cidade utópica” que se afigura pertinente recordar. Quando o industrial e reformador social galês Robert Owen comprou o povoado norte-americano de *Harmony* em 1826 e o rebaptizou de *New Harmony* (**Figura 95**), o seu intento era materializar um mundo moral e feliz, esclarecido e próspero, por via da educação e da ciência, da tecnologia e da vivência comunitária. Contudo, este desígnio colidiu com a falência económica logo no ano seguinte. Efectivamente, tais propostas pretendiam atenuar os terríveis efeitos da industrialização sobre a sociedade e originaram correntes artísticas como aquela em que se notabilizaram John Ruskin e William Morris. Não obstante, todos estes pensadores refugiaram-se em princípios irrealistas e saudosistas que não lhes permitiram reconhecer

da auto-reflexividade do gesto artístico. POGGI, Christine, “Following Acconci/targeting vision”, *op. cit.*, Amelia Jones e Andrew Stephenson (eds.), 1999, pp. 237-53.

a utilidade da indústria e da técnica na reflexão e no planeamento de uma humanidade bem-aventurada.

O facto é que os ideais de moralidade, liberdade e igualdade da esquerda radical prevaleceram na tentativa modernista de reconstruir e reinventar a malha citadina. No século XX, arquitectos como Le Corbusier e Frank Lloyd Wright basearam-se em princípios semelhantes aos que haviam guiado a centúria anterior, planeando o espaço urbano como potencial utopia que, em seu entender, era essencial para a redistribuição económica e para a luta de classes. Já em plena sociedade de consumo, a tentativa de fazer convergir os avanços artísticos e tecnológicos, com base em ideais socialistas e anticapitalistas voltou a dar frutos no seio de colectivos como a Internacional Situacionista (1957-1962). Foi com esta intenção que a organização europeia forjou os conceitos de “psicogeografia”, quer dizer, da análise da conexão entre as emoções dos indivíduos e o seu entorno geográfico²⁹⁸; de “urbanismo unitário”, resultante do anterior e alusivo à articulação entre a arte e a técnica, entre a planificação urbana e os estudos sobre o comportamento (**Figura 96**); e de “desvio” (*détournement*), ou seja, do distanciamento em relação à criação passada e presente, com a intenção de gerar novas leituras e sentidos, numa analogia com a *collage* dadaísta e surrealista. No fundo, os situacionistas propunham exceder a propensão antifuncional e a ilusão de liberdade que assinalavam a cultura de elite, denunciando a sua ideologia subjacente e reorganizando-a segundo vontades políticas.

Identicamente, as “paisagens” de Wilson são “psicogeografias” que podem transmutar-se da natureza para a cultura, do imaginado para o palpável, dos movimentos das mãos para o maquinismo do cérebro. Por outro lado, elas facultam uma espécie de “urbanismo unitário”, ao retratar as cidades enquanto comunidades orgânicas destinadas a servir seres humanos, em vez de centros elaborados “a régua e esquadro” que não contemplam a vivência quotidiana. Por fim, estes panoramas representam um necessário “desvio” relativamente ao planeamento urbano do socialismo utópico, tendo em conta as novas (in)suficiências sociais.

²⁹⁸ DEBORD, Guy, “Introduction to a Critique of Urban Geography”, *Critical Geographies: a Collection of Readings*, Salvatore Mauro (ed.), Kelowna: Praxis ePress, 2008, pp. 23-32.

Por sua vez, a austríaca Kathrin Stumreich (n. 1976, Viena) tem vindo a explorar a ligação entre a tecelagem e a electrónica²⁹⁹. Ao manipular plasticamente os equipamentos digitais com finalidades estéticas, a criadora celebra o poder transformador que a tecnologia representa para a indústria e para as artes, no âmbito das quais se produziu uma “nova materialidade”³⁰⁰. Por outro lado, o seu trabalho atesta que, quer o artesanato, quer a tecnologia são assinalados pela formação de conexões, tanto no sentido literal, como no sentido figurado. Metaforicamente, tais entrelaçamentos podem reportar-se ao sistema biológico humano e às ligações pessoais que são proporcionadas pela Internet e pelas redes sociais, à semelhança do que sucede nas paisagens em rede de Anne Wilson³⁰¹.

Permanecendo no tema da mobilidade que encontrámos na cidade portátil de Wilson, a instalação *Der Faden (O Fio, 2010, Figura 97)* de Stumreich compreende uma bobina que é montada em veículos como autocarros e bicicletas. À medida que a viatura é conduzida e avança, o cordão desenrola-se e “desenrola” a cidade. Em simultâneo, o trilho da corda define um distanciamento e uma geometria espaciais que são recolhidos por um microfone piezoeléctrico³⁰², o qual amplifica o som resultante e cria um mapa do itinerário à escala real. Por sua vez, o som deste desenredamento capta a atenção dos transeuntes que produzem as suas fantasias acústicas individuais³⁰³. Daí que este projecto contenha uma vertente performativa, propagando-se no espaço, dependendo da acção do receptor e proporcionando um ensaio temporário que ultrapassa o mero objecto (a bobina) e a sua função tradicional (enrolar o fio para o tecimento). Desta maneira, é proposta uma implicação do artesanato na tecnologia de ponta e, portanto, na contemporaneidade.

²⁹⁹ Semelhante cruzamento de linguagens é evidenciado pela formação académica de Kathrin Stumreich que se formou no Departamento de Moda da Academia Real de Belas-Artes em Antuérpia e no curso de Artes Digitais da Universidade de Artes Aplicadas de Viena.

³⁰⁰ Cf. HARRINGTON, B. A., “«New Materiality» and the sensory power of craft”, *op. cit.*, 2010 *apud* WILSON, Fo, *op. cit.*, 2010.

³⁰¹ WILSON, Anne, *Anne Wilson*, [Em linha], posto em linha em 2013, url: <<http://www.annewilsonartist.com/home.html>>, [consultado em 18-10-2013].

³⁰² O sensor piezoeléctrico é um instrumento que utiliza o efeito piezoeléctrico para medir a pressão ou deformação exercida sobre certos corpos, a qual ocasiona uma série de fenómenos eléctricos que se designam por “piezoelectricidade”. “piezoelectricidade”, *op. cit.*, [Em linha], 2008-2013, [consultado em 11-11-2013].

³⁰³ GUSTAFSSON, Mats e FALB, Hans, *Konfrontationen Nickelsdorf 2010*, [Em linha], posto em linha em 2010, url: <<http://www.konfrontationen.at/ko10/sound.html>>, [consultado em 11-11-2013]; STUMREICH, Kathrin, “Der Faden”, *op. cit.*, [Em linha], posto em linha em 2013, url: <<http://www.kathrinstumreich.com/der-faden/>>, [consultado em 10-11-2013].

Em consequência, o que verdadeiramente distingue *Der Faden* é o seu carácter móvel e, portanto, efémero. De certa forma, a ideia de uma arte locomotiva refere-se aos festivais e espectáculos patrocinados pelas classes privilegiadas e destinados à sua glorificação, em torno de eventos significativos, cujas origens conhecidas se situam no Império Romano (**Figura 98**). Para esse fim, múltiplas artes eram (em determinados casos, literalmente) mobilizadas: “Como tal, estas eram obras poéticas no sentido Aristotélico; obras capazes de concretizar uma interpretação criativa da vida humana e da acção”³⁰⁴. Durante o Modernismo, a integração do movimento nas artes plásticas assinalou práticas tão diversas quanto o projecto não concretizado de um Monumento à Terceira Internacional (1919-20, **Figura 99**), da autoria do construtivista russo Vladimir Tatlin (1885-1953) e os *mobiles* ou esculturas cinéticas que o norte-americano Alexander Calder (1898-1976) aperfeiçoou, a partir da década de 1930 (**Figura 100**).

Analogamente, a incorporação deste dispositivo num veículo revela um modo contemporâneo de aliciar o (novo) público a participar numa “viagem” personalizada e embrenhada na realidade. De facto, com o apoio dos meios tecnológicos e da deslocação, a incitação do observador à acção visa combater a sua gradual passividade e o aprisionamento do corpo que os dispositivos de representação ocidentais têm incutido, desde a perspectiva linear moderna até ao cinema³⁰⁵. Com efeito, *Der Faden* alude aos novos meios interactivos que certos aparelhos técnicos têm favorecido, bem como à suplantação e complexificação das convencionais fronteiras nacionais por parte da *World Wide Web*, cuja estrutura em rede “cobre” (quase) todo o globo.

Assim, na obra de Stumreich e de Wilson, a exploração da liminaridade e do hibridismo artísticos tem conduzido ao cruzamento, não só entre as artes “maiores” e “menores”, mas também entre estas e as artes performativas. Semelhante conjugação foi igualmente basilar na obra de John Cage (1912-1992) que produziu música para dança e para coreógrafos como o seu companheiro Merce Cunningham (1919-2009), explorou sons de objectos não-musicais, foi investigador de música na *School of Design* de Chicago e forjou o *happening*, evento teatral efémero que contestava a tradicional separação entre o palco e a audiência, não possuía uma duração precisa nem um guião

³⁰⁴ Tradução do original: “As such, they were poetic work in the Aristotelian sense; works capable of setting into play a creative interpretation of human life and action.” BONNEMAISON, Sarah e MACY, Christine (ed.), *Festival Architecture*, E.U.A./Canadá: Routledge, 2007, p. 3 *apud* HVATTUM, Mari, “Essence and Ephemera, Themes in Nineteenth Century Architectural Discourse”, artigo apresentado na conferência Society of Architecture Historians Annual Meeting, Virginia, Abril de 2002.

³⁰⁵ Cf., por exemplo, DEBORD, Guy, *A sociedade do espectáculo*, Lisboa: Afrodite, 1972.

detalhado³⁰⁶. Já no decénio de 1960, Cage deu um concerto com o artista de vídeo Nam June Paik (1932-2006) e concebeu o espectáculo multimédia *HPSCHD*, em colaboração com o compositor Lejaren Hiller (1924-1994) e distinguido pela aleatoriedade, pela inserção de sons computadorizados e pela projecção de desenhos e filmes³⁰⁷.

Embora já tivesse sido investigado na obra musical de Marcel Duchamp, designadamente em *Erratum Musical* (c. 1913, publicada em 1934) e do próprio John Cage, com a pioneira peça *Music of Changes* (1951), o carácter aleatório atingiu o seu auge na peça *HPSCHD* que resultou num evento de cinco horas, ao qual o público chegava depois do início e de onde saía antes do seu termo. Na realidade, o trabalho desenvolvido por Cage na década de 1960 foi influenciado pelos escritos de Marshall McLuhan (1911-1980), respeitantes aos efeitos dos meios de comunicação e de R. Buckminster Fuller (1895-1983), tocantes ao poder da tecnologia na promoção da mudança social. Em virtude do seu carácter socialista e utópico, a obra do compositor alcançou uma complexidade sem precedentes, bem como inspirou o surgimento da música electrónica na segunda metade de Novecentos.

Entretanto, a evolução do computador conduziu à propagação da tecnologia digital destinada à produção musical e, na década de 1990, a invenção do sintetizador viabilizou a concepção, modificação e gravação do som³⁰⁸. Por seu turno, o século XXI assistiu à disseminação destas duas inovações que revolucionaram a *performance* sonora. Em paralelo, a Internet fomentou a democratização da criação musical, bem como o fabrico caseiro de música electrónica e de ferramentas personalizadas. Mais uma vez, a tecnologia possibilitou que uma forma de arte “maior” se tornasse acessível a um público amplo, ainda que imediatamente se tivesse estabelecido uma divisão entre a “música de arte” e a “música popular”³⁰⁹.

De qualquer forma, a multiplicidade sensorial da obra de John Cage também assinala a peça *Notations – Notações* – de Anne Wilson (2008, **Figura 101**), cujo título deriva do livro homónimo, assinado pelo primeiro e pela artista *Fluxus* Alison Knowles (n. 1933) em 1969. A peça consiste num sistema notacional que resulta do registo

³⁰⁶ O termo *happening* foi forjado e posteriormente definido por Allan Kaprow, um dos alunos de John Cage, juntamente com os quais desenvolveu este género artístico, no âmbito da disciplina de Composição Experimental que o segundo leccionou na *New School for Social Research*, em Nova Iorque.

³⁰⁷ PRITCHETT, James, *The Music of John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 159-61.

³⁰⁸ Cf. RANDEL, Don Michael (ed.), *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge (Massachusetts) e Londres: Harvard University Press, 2003.

³⁰⁹ RANDEL, Don Michael (ed.), *op. cit.*, 2003, p. 125.

sonoro e visual dos gestos repetitivos das mãos de Wilson, durante a prática do crochê e do tricô. As seqüências de movimento resultantes foram digitalmente fotografadas e captadas em vinte “partituras” que se fixam na parede (**Figura 102**). Baseando-se nos sons recolhidos, o artista de som Shawn Decker compôs músicas que ecoavam de um modo aurático pelo espaço, como se sacralizassem a actividade manual da criadora³¹⁰.

Ainda no trabalho de Wilson, o registo audiovisual de *Topologies* deu origem às instalações *Errant Behaviors* e *Mess* (2006, **Figura 103**) que possibilitam a expansão das significações da obra estática original, devido à sua aleatoriedade, ausência de princípio ou fim e infinitude de encadeamentos. Analogamente, a elaboração das animações fotograma a fotograma replica a confecção cumulativa da renda, assim como o “comportamento errante” da mão criadora a que o título alude (**Figura 104**). De facto, embora a máquina proceda de maneira previsível e quase irrepreensível, esta nunca superará completamente as mãos – como as de Charlie Chaplin no filme *Modern Times* de 1936 (**Figura 105**) –, cuja ligação com a mente e com o olhar pode ocasionar capacidades e gestos singulares. Do mesmo modo, as interacções humanas envolvem actos imprevistos, inadequados ou padronizados, de humor ou perversidade que as tecnologias da comunicação procuram proporcionar e simular. Por último, alicerçados nas imagens, os arranjos sonoros efectuados por Shawn Decker são constituídos por sons encontrados e processados, assim como por ritmos naturais, humanos e artificiais³¹¹.

Ora, se, como explanámos anteriormente, a prática manual foi um dos temas nucleares das performances feministas, no contexto da discussão acerca do papel da mulher nas esferas pública e privada, já a actividade de Anne Wilson e Kathrin Stumreich atesta uma nova associação entre as artes funcionais e a *performance* na actualidade que alude ao sentido mágico e ritual original das primeiras. Em prol desta afinidade, Wilson concretizou três coreografias sob o nome *Wind-Up: Walking the Warp* que foram apresentadas na *Rhona Hoffman Gallery*, em Chicago (2008), no Museu de Artes Contemporâneas de Houston (2010) e na *Whitworth Art Gallery*, em Manchester (2012). Estas encenaram os “rituais” envolvidos na tecelagem e originaram a confecção e exposição de uma peça têxtil.

³¹⁰ ULLRICH, Polly, “Anne Wilson: New Labor”, *Sculpture*, vol. 27, nº 4, Nova Jérsea: International Sculpture Center, Maio de 2008, pp. 38-43.

³¹¹ WILSON, Anne, “Errant Behaviours”, *Vimeo*, [Em linha], posto em linha a 31 de Maio de 2010 [2004], Chicago, 8’32”, url: <<http://vimeo.com/12185840>>, [consultado em 23-11-2013].

Nos eventos mencionados, procedimentos tradicionais da tecedura, como os de urdir, contar, enrolar e entrelaçar foram literalmente interpretados, através da interacção dos corpos no espaço. Donde, o título *Walking the Warp – Caminhando pela Urdidura*. Por seu turno, os locais de exibição foram escolhidos pelo valor histórico que detiveram na tecelagem, até à desindustrialização do decénio de 1960. Em resposta, o artesanato e o *design* europeus predispueram-se a “reutilizar e reinventar objectos existentes e a intensificar o apego emocional aos mesmos”³¹². Donde, o verbo modal *wind-up* que o título ostenta e se reporta tanto à acção de “acabar”, como ao acto de girar (*wind*), inerente ao fabrico têxtil.

Nos dois acontecimentos ocorridos nos E.U.A., a trama e o equipamento provieram de excedentes de fábricas de tecelagem nacionais. No primeiro evento, o processo era visível do exterior da galeria e converteu-se numa presença escultórica (**Figura 106**). Do segundo constaram duas *performances* realizadas em parceria com o colectivo local *Hope Stone Dance*³¹³ (**Figura 107**). Já a terceira *performance* foi concebida pela própria artista, em colaboração com a coreógrafa Bridget Fiske e interpretada por bailarinos do *The Lowry Centre for Advanced Training in Dance*. Em simultâneo, estudantes de têxteis da *Manchester Metropolitan University* tingiram os figurinos dos dançarinos. As coreografias foram influenciadas pela circulação a vapor dos motores das antigas indústrias de algodão do noroeste da Inglaterra, ao passo que a composição musical criada por Shawn Decker incorporou um ritmo mecânico e excertos de músicas de trabalho anglo-saxónicas, cuja identidade cultural se reconhece de imediato. Concomitantemente, esta última iniciativa envolveu a exibição de fragmentos têxteis do Antigo Egipto que integram a colecção da galeria de Manchester e ilustram a transversalidade espaço-temporal do padrão de riscas na tecedura.

Igualmente situada na fronteira entre a tecelagem e a música, cujos produtos são, respectivamente, físicos e imateriais, a obra *Fabricmachine – Máquina de Tecido*, 2009-2013, **Figura 108** – de Stumreich investiga as estruturas musicais existentes na textura e na composição dos têxteis. Desta criação consta um aparelho onde se coloca tecido que se move ao longo de dois rolos motorizados, à medida que sensores de luz –

³¹² Tradução do original: “Therefore, in the mentioned progressive de-industrialisation of western countries, attitudes such re-using and re-inventing existing objects and enhancing the emotional attachment to them, can constitute an exemplary model for European crafts and design trends.” GASPAR, Mònica, “Bite your tongue: considerations of crafts and design in Catalonia”. HARROD, Tanya e WAAL, Edmund de (ed.), *Think Tank Edition 2, Languages*, Gmunden: Think Tank, 2005, pp. 31-35.

³¹³ WILSON, Anne, “Wind-Up: Walking the Warp”, *Youtube*, [Em linha], posto em linha a 23 de Junho de 2010, url: <<https://www.youtube.com/watch?v=MpkEgo-ucvo&hd=1>>, [consultado em 18-10-2013].

quais agulhas de um fonógrafo ou gira-discos – detectam e traduzem a qualidade e densidade da trama em sinais sonoros. Na realidade, a musicalidade de *Fabricmachine* pode ser experienciada ao deslizar ou posicionar o sensor de um lado ao outro das bandas de tecido e ao alterar a velocidade dos motores³¹⁴. Desta maneira, simples amostras de pano convertem-se nos dispositivos de armazenamento de dados da instalação interactiva. Na verdade, o padrão urdido e a contagem das linhas concebem algoritmos da produção electracústica e o tipo de entrelaçamento e costura influem nas batidas, interrupções e ritmos da faixa sonora.

A par da sua obra *Der Faden* e de *Notations* de Wilson, o instrumento electroacústico digital concebido por Kathrin Stumreich permite modificar um som do mundo natural – neste caso, de um tear – e gravá-lo ou “estampá-lo” em tecido, a fim de facultar ao espectador uma experiência sinestésica. Na prática, este aparelho converte uma peça de vestuário banal numa máquina audível, ultrapassando a sua utilidade convencional de “cobertura” que Howard Risatti enunciou. Posto isto, através do som, a roupa deixa de se cingir à função de proteger ou camuflar e adquire a capacidade de transmitir emoções. De um ponto de vista abstracto, as próprias manufacturas ocidentais cessaram de constituir o amparo de muitas famílias, tornando-se obsoletas e manifestando a urgência de se adaptar às novas necessidades e de incorporar recursos industriais. Para além disso, por via da *performance*, a instalação *Fabricmachine* é utilizada para interpretar vários “tecidos musicais”, de modo a reintegrar os processos e actos que envolvem o fabrico de objectos no dia-a-dia das pessoas (**Figura 109**).

Entretanto, as vertentes performativa e colaborativa foram definitivamente corporalizadas em *Local Industry – Indústria Local, 2010* –, criada no Museu de Arte de Knoxville, no âmbito da exposição individual *Anne Wilson: Wind/Rewind/Weave*. Tal como nas performances precedentes da artista norte-americana, o local da mostra está historicamente associado ao tecimento. Neste caso, o espaço museológico foi transformado numa fábrica e os visitantes em artesãos que, rodeados por teares e bobinas, participaram numa actividade colectiva (**Figura 110**). Durante a exposição, centenas de tecelões e visitantes produziram um fragmento de pano que pertence à colecção do museu e é sempre acompanhado pelo seu Arquivo de Produção, de modo a transpor temporal e espacialmente a acção efémera (**Figura 111**).

³¹⁴ STUMREICH, Kathrin, “Fabricmachine”, *Kathrin Stumreich*, [Em linha], posto em linha em 2013, url: <<http://www.kathrinstumreich.com/stofftonband/>>, [consultado em 10-11-2013].

Consoante a taxonomia de Howard Risatti, confrontamos a colossal manta-tapete com a sua utilidade tradicional de cobrir e a significação metafórica de resguardar ou esconder algo ou alguém. Neste sentido, não será a prática artesanal um modo de protecção para determinados indivíduos? De facto, o público de *Local Industry* foi incitado a reflectir sobre a decadência da tecelagem que fora o sustento de muitas famílias e sobre as questões éticas inerentes ao trabalho nas manufacturas globais, assim como a experienciar a dignidade e dureza do fabrico manual.

Todavia, enquanto em *Walking the Warp* o enovelamento do artesanato na *performance* destinava-se a recriar a memória e a enfatizar a identidade nacional que a sociedade frequentemente menospreza ou julga obsoleta, já *Local Industry* incitou o público à acção, cumprindo a “estética relacional” determinada por Nicolas Borriaud. Na verdade, a própria arte relacional surgiu como resposta à condição pós-industrial, em que o “fazer” deu lugar à imaterialidade e à serventia como principais motores da economia. De uma maneira similar, a última iniciativa de Wilson explora as “relações humanas e o seu contexto social, em vez de um espaço independente ou privado”³¹⁵, demonstrando que, na sociedade actual, “o factor mais urgente já não é a emancipação dos indivíduos, mas sim (...) a emancipação dimensional da existência”³¹⁶. É neste sentido que se vislumbram influências do “artesanativismo”.

Por conseguinte, as peças de Wilson e de Stumreich espelham os desenvolvimentos da teoria e da prática artísticas e artesanais a partir do segundo pós-guerra que as propuseram não enquanto conjuntos de utensílios, mas sim de processos ou experiências. Deste modo, o trabalho das duas criadoras pondera a crescente descorporalização que pautou a manualidade desde o advento do artesanato de ateliê, ao subverter as noções tradicionais de material e objecto, função e habilidade.

No fim de contas, a obra de ambas as artistas concretiza a *techné*, ou seja, a interpenetração entre a arte e a técnica, o intelecto e a mão que iluminou as considerações de John Ruskin, Walter Benjamin, Douglas Davis e Malcolm McCullough. Efectivamente, se para outros autores a mecanização aniquilava a aura, quer dizer, a individualidade, especificidade e autenticidade da obra de arte, os

³¹⁵ Tradução do original: “Relational (art): A set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space.” BORRIAUD, Nicolas, *op. cit.*, 2002 [1998], p. 113.

³¹⁶ Tradução do original: “In our post-industrial societies, the most pressing thing is no longer the emancipation of individuals, but the freeing-up of inter-human communications, the dimensional emancipation of existence.” BORRIAUD, Nicolas, *op. cit.*, 2002 [1998], p. 60.

pensadores mencionados e a arte de Anne Wilson e Kathrin Stumreich corroboram a aplicação de qualidades humanas como a coordenação entre o olho e a mão, a estima do material, a improvisação e a criatividade. Nesta óptica, a recente imersão dos programas computacionais nos ofícios que McCullough previu constitui um novo desafio aos cânones da arte. Já a reprodução computadorizada do objecto artístico transmuta a aura para o momento da sua fruição por parte do espectador, a partir de casa e por meio de uma conexão à Internet, mas também o convida a reinventar o que vê e ouve, a par de participar na materialização do produto, consoante constatou Davis.

Derradeiro caso de estudo da nossa análise, a instalação *Door augmented – Porta Aumentada*, 2011, **Figuras 112 e 113** – de Stumreich é a obra que mais se afasta da acepção convencional das artes aplicadas. Esta compreende uma porta com caixilho, ladeada por um ecrã que exhibe a porta de um celeiro numa aldeia, a qual se situa num ambiente natural e inóspito. Quando o sujeito abre a porta da sala de exposição, a porta virtual também abre, no mesmo ângulo, mas com um ligeiro atraso e de maneira automática. O mesmo acontece quando a porta é fechada. Semelhante sincronização é garantida por uma ligação permanente à Internet que transfere os dados cinéticos da porta real para um dispositivo de abertura mecânica que é colocado na segunda porta³¹⁷.

Neste trabalho da criadora austríaca, o acto quotidiano de abrir uma porta integra um complexo aparato tecnológico que produz uma conexão entre dois locais distantes entre si. Apesar de visível e “presente”, o sítio remoto escapa a uma definição concreta, encerrando um carácter de “não-lugar”. Contudo, esta localização é exposta como acessível e real, em dissonância com o artifício técnico da instalação. Por sua vez, as portas remetem para o acesso a uma dimensão espaço-temporal distinta, enquanto a conduta habitual que envolve a abertura da porta é comprometida e transformada numa *performance*. Com efeito, ao observador é oferecida a hipótese de interagir com a segunda porta e de participar na sua movimentação, mas o retardamento da transmissão audiovisual recorda-o da efectiva distância geográfica e subverte a funcionalidade da entrada. Por outro lado, o arranjo computacional duplica a acção do participante no tempo e no espaço, o que proporciona uma experiência de desvio e de distorção que rompe as condicionantes das rotinas do dia-a-dia na sua consciência.

³¹⁷ LORBER, Michael, “Door augmented”, *op. cit.*, [Em linha], 2013, url: <<http://www.kathrinstumreich.com/door-augmented/>>, [consultado em 10-11-2013]; STUMREICH, Kathrin, “Door augmented”, *op. cit.*, [Em linha], 2013, Viena, 1’10”, url: <<http://www.kathrinstumreich.com/door-augmented/>>, [consultado em 06-12-2013].

Na realidade, a contradição entre os conceitos de presença e de ausência integra uma discussão ancestral acerca do valor das imagens e representações. No capítulo “zero” desta dissertação, abordamos a interrogação das “artes de imitação” (*mimesis*) por parte de Platão e Aristóteles, para quem as mesmas constituíam cópias, cuja ausência se opunha à presença da natureza e das ideias, bem como eram dotadas de uma verdade absoluta. Se Platão, no texto essencial “A Alegoria da Caverna”³¹⁸, denunciara a falsidade das aparências, já Aristóteles defendera o seu teor ilusório, em detrimento de uma entidade pura. De acordo com este último, nenhuma forma era isenta de mediatização e, portanto, não era possível extrair uma essência a partir da representação.

Hoje, a experiência humana é visceralmente intercedida, quer pelos códigos linguísticos e gestuais, quer pelos novos meios de comunicação. Introduzida nos dispositivos informáticos, a “realidade aumentada” (*augmented reality*) obrigou a uma complexificação académica da diferenciação binária entre a ausência e a presença, assim como ao enquadramento da existência no contexto era da informação. Neste sentido, diversos intelectuais³¹⁹ e criadores têm detectado não só “uma certa perda da (pura) presença”³²⁰, mas também uma simbiose entre a ausência e a presença. Tal ambiguidade possibilita uma concepção que, em vez de acautelar para a esmagadora supremacia da tecnologia, celebra o hibridismo, no qual esta, “a natureza humana e o ambiente natural se integram mutuamente até o seu desenvolvimento estar de tal forma interconectado que se torna muito difícil sustentar uma distinção ou mesmo qualquer distinção”³²¹. Consequentemente, a peça *Door augmented* reflecte (sobre) o intenso entretencimento entre a materialidade e a incorporalidade, a par do desdobramento da identidade que o período digital sugere, ao permitir “estar” em vários lugares ao mesmo tempo e comunicar com pessoas que se encontram fisicamente distantes.

³¹⁸ Cf. PLATÃO, *Alegoria da Caverna*, Barreiro: Ésquilo, 2002.

³¹⁹ Cf, por exemplo, DELEUZE, Gilles “I. Plato and the Simulacrum”, *The Logic of Sense*, Constantine V. Boundas (trad.), Londres: Continuum, 2004 [1969], pp. 291-303 e DERRIDA, Jacques, “Signature, Event, Context”, *Glyph 1*, Samuel Weber e Jeffrey Mehlman (trad.), Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977 [1971], pp. 172-197.

³²⁰ Tradução do original: “Interestingly, in ‘today’s technological world’ a certain loss of (pure) presence is being observed by many scholars, filmmakers and artists: they ask for a renewed understanding of absence and presence in their symbiotic existence.” ALPHEN, Victorine van, “Absence-Presence: Grounding and Connecting”, *Art & Research*, [Em linha], posto em linha a 13 de Abril de 2011, url: <http://www.artandresearch.nl/ar_wp2011/?p=241>, [consultado em 18-11-2013].

³²¹ Tradução do original: “We might, preferably, call this world not a technological world, but a hybrid world where technology, human nature and natural environment integrate into each other until their development is so interconnected that it becomes very hard to maintain a distinction or even any distinction.” ALPHEN, Victorine van, “Absence-Presence: Grounding and Connecting”, *op. cit.*, 2011.

Outra ideia sublinhada e subvertida nesta criação de Kathrin Stumreich é a do acto diariamente repetido, o qual é transposto para a sala de exposição e convertido num acto performativo que é protagonizado pelo próprio visitante. Aliás, desde o seu surgimento na década de 1960, a própria *performance* encerra um paradoxo entre a exclusão e a adopção da repetição gestual³²². Por seu lado, os actuais *crafters* têm promovido um equilíbrio interessante entre a participação social e a adopção das redes sociais como via de mobilização de intervenientes oriundos dos quatro cantos do mundo.

Por outro lado, a instalação *Door augmented* concede ao receptor dois tipos de experiência que são fundados em objectos idênticos: um meramente visual, virtual e intelectual; outro integralmente sinestésico, visceral e corpóreo. O que os diferencia é, sobretudo, o carácter tátil da segunda porta que faculta a cognição plena do significado. Contudo, a dessincronia entre a mente e a mão provoca estranheza porque não é natural, em conformidade com o que defende a noção clássica do artista, a qual o descreve como sujeito capaz de reunir competências racionais e práticas, isto é, a *techné*. Pelo contrário, a “idade da Razão” iluminista introduzira a desconfiança nos sentidos enquanto modos de alcançar o saber e beneficiara o pensamento. Mas não será o corpo, através das suas sensações, uma via fundamental de percepção mental³²³? Parece-nos que sim.

A filósofa Jenny Slatman afirmou o seguinte: “Sem o corpo não há vida. Ou, para ser mais precisos sem o corpo, não há nada que toca”³²⁴. Da mesma maneira, o artesanato pode ser definido como uma acção humana e física que se exerce sobre determinado material ou produto e origina a transmissão de uma ou mais ideias. Por esse motivo, no sentido de clarificar o significado da decoração, Larry Shiner propôs

³²² Como rebateu o teórico da cultura polaco Tomasz Żalwski, a repetição nas suas várias formas não só é uma condição essencial da *performance*, mas também contém em si um potencial criativo próprio. “Performance art, that is the art of repetition”, *Galeria Labirynt*, [Em linha], posto em linha em 2013, url: <<http://labirynt.com/en/performance-art-czyli-sztuka-powtorzenia-tomasz-zalwski/>>, [consultado em 12-11-2013].

³²³ HARRINGTON, B. A., “«New Materiality» and the sensory power of craft”, *op. cit.*, 2010, pp. 6-7.

³²⁴ Tradução do original: “A living being always implies a bodily being. Without a body there is no life. Or, to be more precise without a body, there is nothing that touches. But of course the body as such, is not a sufficient precondition of life. (...) life can only be understood on the basis of the difference between living and inanimate or lifeless bodily matter. This is a difference that, while inscribed in the body, constitutes the body as living body.” SLATMAN, Jenny, “The Sense of Life: Husserl and Merleau-Ponty on Touching and Being Touched”, *Chiasmi International*, nº 7, Milão: Mimesis, 2005, pp. 305-325.

que a mão fosse compreendida enquanto “corpo”, isto é, como um fazer que envolve fisicalidade (especialmente, no caso do sopro do vidro)³²⁵.

Ora, tal aproxima-nos (perigosamente?) do ímpeto de Richard Sennett que, no seu livro *The Craftsman* (2008), propôs uma qualificação do artesanato enquanto processo aplicável a áreas tão variadas quanto o ensino, a alvenaria, a cirurgia, a culinária e a educação dos filhos, assim como a cerâmica, a tecelagem e o fabrico de móveis³²⁶. Ora, embora a recente teoria da arte popular e não a confine a uma classe singular de objectos, mas sim a uma metodologia³²⁷, forma de conhecimento³²⁸ ou tema³²⁹, esta acepção comporta o risco de descaracterizar totalmente as artes decorativas.

Em particular, a nossa posição distingue-se na medida em que, quer os bons artesãos, quer os bons artistas devem ser diferenciados dos restantes homens pela sua singular capacidade de executar manualmente aquilo que concebem intelectualmente. De um modo idêntico, só a colaboração entre o corpo e a mente, a destreza manual e a consciência artística pode concretizar a obra de arte, consoante reivindicaram John Ruskin, William Morris, Henri Focillon, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Theodor Adorno, Rose Slivka, Richard Sennett e Malcolm McCullough, à semelhança do que propôs o artesanato conceptual da década de 1960.

Após este trajecto deixado em aberto e tendo em conta a infinitude de possibilidades que os recursos digitais têm representado para o artesanato, acreditamos que a chave está na assunção da complexidade destes enredamentos, bem como na procura de um equilíbrio entre os pólos abstractos que aflorámos, a saber, a mão e a mente, a prática e o discurso teórico, o manual e o mecânico, a materialidade e a incorporalidade e, é claro, o artesanato e a arte.

³²⁵ SHINER, Larry, “«Blurred Boundaries»? Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design”, *op. cit.*, 2012, pp. 230-244.

³²⁶ SENNETT, Richard, *op. cit.*, 2008, pp. 101-289.

³²⁷ LEEMAN, Judith e STRATTON, Shannon, “Gestures of Resistance: The Slow Assertions of Craft”, *College Art Association Conference*, Dallas, [Em linha], posto em linha em 2008, url: <<http://www.performingcraft.com/>>, [consultado em 21-10-2013].

³²⁸ PRESS, Mike, “Handmade Futures: The Emerging Role of Craft Knowledge in Our Digital Culture”, *NeoCraft: Modernity and the Crafts*, Sandra Alfoldy (ed.), Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2007, pp. 249-266.

³²⁹ ADAMSON, Glenn (ed.), *op. cit.*, 2007, p. 110.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente estudo, procurámos analisar a relações entre o artesanato e as belas-artes ao longo da época contemporânea e posicionar o primeiro na produção artística da época contemporânea, no sentido de averiguar o seu valor e significado. Chegados ao fim desta dissertação, procuraremos retirar algumas ilações a partir do trabalho desenvolvido e sintetizar os resultados alcançados.

Enquanto prelúdio do período contemporâneo que nos ocupou, o primeiro capítulo permitiu constatar que, para aferir o estatuto actual do artesanato, é necessário ter em conta o enquadramento histórico, teórico e institucional que foi definindo a sua posição na arte e na sociedade.

Neste contexto, comprovámos que, antes da constituição do sistema moderno das belas-artes no século XVIII, não se generalizara o conceito distintivo de “artista”, nem tampouco existiam entidades que defendessem a superioridade das “artes maiores”, em detrimento das “artes menores”. Por outro lado, a recuperação de termos como a *techné* do grego antigo permitiu atestar a crença numa ligação entre as capacidades mentais e físicas que, por sua vez, filósofos como Descartes vieram a distanciar. Ao mesmo tempo, os progressos técnicos foram determinando uma crescente adaptação ao corpo humano, desde o cérebro até à ponta dos dedos. Também tornámos evidente que, previamente aos escritos de Immanuel Kant, não se consolidara a cisão entre a beleza e a utilidade, dado que se atribuía aos objectos o que Walter Benjamin designou como “valor de culto” (*cult value*)³³⁰, quer dizer, uma ligação com determinada(s) divindade(s) que proporcionava a veneração, ou um apreço que advinha da sua funcionalidade. Adicionalmente, inferimos que não se gerara o corte entre o original e a cópia, conforme corroborara a introdução e popularização da encomenda de imitações de arte grega por parte dos Romanos.

Em paralelo, refutámos a ideia do artista como génio solitário e atormentado, a qual representava uma tentação perigosa que o Renascimento, o Romantismo e o Modernismo procuraram alimentar e que, até hoje, obscurece o entendimento das condicionantes da criação e, por conseguinte, a evolução da historiografia e crítica da

³³⁰ BENJAMIN, Walter, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *op. cit.*, 1969 [1935-38], pp. 217-251.

arte. Para além dos exemplos convocados no corpo do texto, não podemos deixar de recordar a figura de Michelangelo da Caravaggio, cujos aspectos biográficos suplantam com frequência a observação atenta da sua obra e suscita interpretações fantasiosas. Neste estado de alerta, propiciámos uma desmistificação da arte no Renascimento, demonstrando a persistência da produção oficial e colectiva, assim como da encomenda artística, a par do carácter minoritário do artista de corte. Com efeito, a História da Arte revela-nos que ser artista envolve a constante experimentação de meios díspares – da tela ao metal, da pedra ao corpo –, seja por necessidade económica, seja por ímpeto criativo.

Todavia, não deixámos de evidenciar a importância histórica de acontecimentos como a ruptura entre as artes liberais e servis nas épocas Helenística e de dominação romana que circunscreveu as primeiras às elites e a uma actividade livre, ao passo que limitou as segundas a um labor, ou seja, a um encargo. Salientámos a relevância dos primeiros passos no coleccionismo e na reutilização criativa, retomando a situação da arte grega durante o Império Romano. Já no século XII, destacámos a substituição do adjectivo pejorativo “servil” pelo de “mecânico”, graças a Hugo de São Vítor. Quanto ao Renascimento, referimos o papel de Giorgio Vasari na promoção da pintura à categoria das artes liberais e na dignificação do pintor, do escultor e do arquitecto como indivíduos, em detrimento dos oficiais que trabalhavam nas guildas, em equipa. Na mesma época, relatámos a restrição da mulher à função de mãe e de dona de casa que resultou na diminuição do número de praticantes femininas das artes mais estimadas e do emprego oficial. Relativamente a Seiscentos, mencionámos o advento da Academia Real Francesa de Pintura e Escultura que ditou a exclusão, por um lado, do ornamento e, por outro, do género feminino.

A partir desta análise, foi possível deslindar a fundação do sistema moderno das belas-artes no século XVIII que concebeu uma separação entre as artes decorativas e as artes plásticas, a qual foi sustentada por filósofos iluministas como Immanuel Kant, a quem seria atribuída a autoria da noção de autonomia artística, se bem que erroneamente. No que se refere a esta última, procurámos abordá-la numa perspectiva menos utópica e mais operativa, no sentido de entender o encadeamento dinâmica entre a criação e a sociedade. De qualquer forma, concluímos com Rosalind Krauss que a hierarquia estabelecida foi consolidada por via da formação dos museus, os quais se empenharam na preservação de mitos como o da originalidade da vanguarda.

Seguidamente, o segundo capítulo foi dedicado ao entrelaçamento das artes decorativas na indústria e nas belas-artes, partindo do pressuposto de que este é parte integrante da identidade das primeiras. Para esse efeito, analisámos e confrontámos contextos históricos, perspectivas teóricas e movimentos criativos que, no decorrer da era contemporânea, elucidaram o debate entre a mão, a máquina e o intelecto.

Qual ante-estreia da era contemporânea, a Revolução Industrial de Oitocentos provocou a desvalorização profissional do artesão, mas também o desafiou a encontrar alternativas para diferenciar a sua prática no mercado. Em termos teóricos, por um lado, sobressaiu a acção articuladora de John Ruskin e William Morris. Por outro lado, afirmaram-se as doutrinas formalistas que perseguiram a incorporação da produção ornamental nas artes plásticas, embora acabassem por ampliar o fosso entre ambos.

Do ponto de vista criativo, verificou-se um regresso à manualidade, ao campo e à comunidade que haviam imperado no passado, através do movimento *Arts and Crafts*. Desde então, por um lado, a decoração assumiu o seu apego à tradição, à utopia e à “força de trabalho”³³¹ anticapitalista que Marx elogiou, conforme demonstraram a *Werkbund*, a *Bauhaus*, o artesanato de ateliê, bem como o “artesanativismo” feminista e presente. Por outro lado, foi a partir do início de Novecentos que o artesanato sofreu uma divisão interna, entre o *design* total – fundado na função – e o artesanato-enquanto-arte – fundado na significação e na memória da utilidade –, a qual produziu contradições no seio dos organismos citados. De todas as maneiras, procurámos demonstrar que cada uma das manifestações referidas apostou na coligação que designámos por *techné*, a um nível mais significativo que determinadas correntes modernistas.

À tendência totalizante da actividade manual no *fin-de-siècle*, reagiram autores como Adolf Loos, para quem a mesma era o sintoma de uma burguesia decadente e do atraso civilizacional. Na verdade, a “impureza” que Clement Greenberg também detectaria em meados do século não era mais do que o reflexo da progressiva interacção entre as belas-artes e as artes funcionais, lado a lado com o modernismo que era idealizado como uno e distinto. Semelhante diálogo suscitou diferentes pareceres teóricos, sendo que só no decénio de 1930 avaliámos as perspectivas de Henri Focillon que descobriu na mão a expressão singular, livre e inconformada da mente; de Robin G. Collingwood que considerou o trabalho artesanal previsível, irreflectido e apático, em

³³¹ MARX, Karl, *The Capital*, 3 volumes, Londres: Penguin Classics, 2006 [1867].

comparação com o artístico; e de Martin Heidegger que fez equivaler as actividades mental e manual através da recuperação da *techné* clássica. Ao mesmo tempo, a invasão da arte pela técnica e a sua submissão aos desígnios dos totalitarismos políticos fez com que pensadores marxistas como Theodor Adorno e Clement Greenberg insistissem na soberania da cognição, a fim de que a criação artística não se deixasse absorver pelo mundo real.

Ainda assim, não pudemos deixar de colocar lado a lado os princípios e práticas dos movimentos de vanguarda e da neovanguarda do século XX com as principais tendências do artesanato do mesmo período. Marcante até aos nossos dias, o *readymade*, dispositivo fundamental de representação e apresentação artística, teve como intenção primordial desmantelar o sistema moderno das belas-artes e a separação entre a arte e a vida, mas também problematizar a noção contrária, *handmade*. Na senda do objecto pré-fabricado, as vanguardas promoveram uma crítica da arte enquanto instituição, designadamente, em relação à legitimação de determinadas obras ou artistas e, inversamente, à exclusão de outros, entre os quais se encontravam os artesãos.

Quanto ao segundo pós-guerra, verificámos que ocorreu um enquadramento académico e institucional, não apenas da arte moderna, mas também do artesanato de ateliê do princípio do século. À medida que o pós-modernismo revisitava e reinventava o modernismo, o artesanato conceptual meditava sobre os seus próprios pressupostos históricos e convencionais. Concluimos que, apesar da intenção de alcançar a posição privilegiada e irreverente das artes plásticas, a decoração acabou por criar um campo exclusivo que a manteve afastada dos museus de belas-artes.

Em simultâneo, o mundo da arte foi abarcando um crescente número de expressões criativas, tais como as artes ornamentais, quer ocidentais, quer de outras culturas. Com efeito, constatámos que a década de 1970 representou uma viragem rumo à integração do artesanato naquele sistema, por um lado, nos museus e no mercado de arte já consolidados e, por outro, em organismos que foram criados com o intuito de a proteger e comercializar.

Contudo, apenas o ímpeto historiográfico e revisionista da década de 1980 legitimaria o protagonismo das artes aplicadas na prática moderna e contemporânea. Efectivamente, detectámos a conservação de algumas resistências à paridade entre a arte e o artesanato, nomeadamente, da parte de Arthur C. Danto, segundo o qual a primeira deveria permanecer inatingível. Do flanco oposto, manifestaram-se as doutrinas

feministas que se insurgiram contra o falocentrismo da sociedade e arte modernas, reclamando uma rectificação da História (da Arte) que fosse justa e inclusiva, não só para com a mulher e o ornamento, mas também outras alteridades sexuais, raciais e sociais.

Em resultado, descobrimos na arte feminista a reabilitação da associação entre o artesanato, o activismo político e a protecção de sectores sociais desfavorecidos que originara o *Arts and Crafts* e inspiraria o “artesanativismo” da actualidade. Aliás, mostrámos que o protesto feminista foi mais longe do que os românticos utópicos, devolvendo as artes decorativas e femininas ao espaço público, de onde as mesmas haviam sido afastadas. Em oposição ao artista isolado e viril, as feministas promoveram a autoria colectiva e partilhada, a expressão da vivência da mulher e a performatividade, em detrimento do objecto acabado e estático.

Ora, a década de 1980 foi igualmente assinalada pela emergência da era digital que, conforme expusemos, transformou a prática utilitária e acentuou a aliança entre o artesanato, a arte e o *design*. Neste nicho de mercado que ainda perdura, verificámos que as empresas assumiram uma prática colectiva, segmentada, seriada e, portanto, de teor quase oficial. A partir da década seguinte, consolidou-se a conciliação entre o artesanato e a tecnologia que, hoje, se encontra no seu momento áureo, com o “artesanativismo”. Identicamente, a “contaminação” da arte pelo artesanato atingiu níveis que, até aos nossos dias, não enfraqueceram. Face a esta situação, que devem fazer os artesãos? Deixar-se apanhar na imensa teia da produção criativa? Ou insistir na especificidade do seu trabalho?

Em primeiro lugar, entendemos que é necessário subsistir no apuramento do papel do fabrico manual na modernidade, não apenas anglo-saxónica ou europeia, mas sobretudo global, já que as perspectivas unívocas e homogéneas ainda prevalecem, em detrimento das análises multidisciplinares e ecuménicas. Depois, é indispensável alcançar a independência económica. Em seguida, é imprescindível admitir que a crítica do artesanato partilha da grave crise que a crítica da arte enfrenta no tempo presente. No fundo, esta crise é o simples espelho da crise sociocultural que advém do fracasso do capitalismo, do neoliberalismo, da democracia e, de um modo geral, dos sistemas e instituições. Segundo a crítica da arte Martha Schwendener, na pior das hipóteses, o

juízo artístico acarreta um potencial sensibilizador e de influência, sobretudo, no que diz respeito ao respectivo mercado³³².

Em particular, no campo das artes ornamentais, testámos a aplicação prática da taxonomia que Howard Risatti realizou, com base no princípio da “função aplicada”. Com efeito, demonstrámos o interesse analítico desta categorização ao utilizá-la nos casos de estudo e apelamos ao seu emprego, não apenas na interpretação, mas também na estruturação de exposições, em virtude da actual preponderância da arte que questiona a sua própria posição na sociedade. Até que ponto seria relevante e reveladora a organização de núcleos expositivos com base nesta classificação?

Em parte, julgamos que esta pode constituir uma solução para incitar à reflexão o espectador contemporâneo, cuja atenção se torna difícil captar em profundidade, especialmente, quando os objectos não são imediatamente cativantes ao olhar. De qualquer modo, é inegável a capacidade de atracção do artesanato, no âmbito de uma produção maioritariamente “cinzenta” e, por vezes, assumidamente repelente.

Prosseguindo na conexão entre a obra e o receptor, os escritos de Douglas Davis e Malcolm McCullough levaram-nos a reiterar a omnipresença da tecnologia no mundo de hoje e a ponderar a sua aptidão como intermediário entre aqueles dois pólos. Tal acarreta o risco de desvirtuar o objecto da(s) mensagem(s) que o autor e/ou curador lhe adjudicou, mas também permite mantê-lo “de perto” (através do *close-up* da câmara) e “ajustá-lo” (através do *zoom*) ao observador, favorecendo a formulação de novos significados. Já na perspectiva do produtor, detectámos uma fusão entre os processos manuais e digitais, desde a concepção do próprio material até à montagem, passando pelos métodos de fabrico. Consequentemente, quer a criação, quer a fruição são adaptadas ao Homem e convertem-se em extensões do seu corpo.

Conforme adiantámos, um dos aspectos mais originais do “artesanativismo” vigente é a sua afinidade com os meios e tecnologias móveis, a qual potencia a sua divulgação social que, em conjunto com a incursão do espaço público, gera uma proximidade com os cidadãos que a corrente *Arts and Crafts* nunca poderia ter atingido. No entanto, a “fabricultura” recupera a organização laboral das guildas medievais, quer no que diz respeito à aprendizagem e transmissão de conhecimentos, quer no que se

³³² SCHWENDENER, Martha, “Re: Art Criticism Today”, *The Brooklyn Rail: critical perspectives on arts, politics, and culture*, [Em linha], posto em linha a 10 de Dezembro de 2012, url: <<http://www.brooklynrail.org/2012/12/artseen/re-art-criticism-today-martha>>, [consultado em 07-03-2014].

refere à mobilização do contributo de cada agente no sentido do trabalho em equipa e de um objectivo comum.

Já no terceiro capítulo, traçámos o percurso das artes decorativas no contexto da contradição teórica entre da cultura de elite e a cultura de massas. Ao longo deste trajecto, procurámos atestar que os fundamentos do sistema moderno das belas-artes raramente se concretizaram na prática e que se estabeleceram diálogos claros e estimulantes entre as artes maiores e menores, a alta e a baixa cultura.

Desde logo, a parafernália vocabular em torno da arte popular e das artes plásticas indicia a heterogeneidade e hibridismo das respectivas manifestações. De um modo idêntico, é frequente a definição da primeira como o “outro”, inferior e exótico perante as segundas, o “eu” superior e puro. Todavia, concordámos com Glenn Adamson, para quem este pendor subcultural é precisamente o que torna a manualidade contemporânea, no sentido em que pressupõe uma tensão entre a sua divergência e a convergência com a realidade.

A nível teórico, Theodor Adorno e Clement Greenberg analisaram com apreensão o desenvolvimento da cultura de massas, sobretudo, devido à sua monopolização por parte do fascismo e do comunismo. Neste âmbito, a obrigação de preservar a pureza da arte colocou em segundo plano o estatuto das artes decorativas, cujo afastamento dos museus de belas-artes se prolongou até ao decénio de 1970.

Em contraste, o pós-estruturalismo das décadas de 1960 e 1970 abriu caminho para a aceitação da experimentação criativa, inclusive a que envolvesse objectos e ideias funcionais. Tal ímpeto teve como base a constatação de que o próprio modernismo fora baseado em fantasias que raramente se realizaram, de que são exemplo a originalidade da obra de arte e a conotação feminina da cultura de massas. Corroborada esta tese, deduzimos que a arte pós-moderna explorou todos os elementos que o sistema moderno das belas-artes havia omitido, a saber, a repetição dos gestos da mão e dos movimentos da máquina ou a expressão da identidade feminina e dos grupos sociais ou raças marginalizados. Semelhante abertura deu-se ainda na historiografia da arte desde a década de 1980, sobretudo graças à perspectiva feminista, a qual viria a desembocar nos estudos pós-género, do pós-colonialismo e da homossexualidade (*queer studies*).

No que refere às artes plásticas, destacámos as experiências da *Pop Art*, do *Nouveau Réalisme*, da *Funk Art*, do *Fluxus* e da Internacional Situacionista, em virtude

da sua integração de soluções e produtos do quotidiano, com o intuito de reconciliar a arte e a vida, a *high* e a *low art*. Distintamente, a arte conceptual enfatizou a ideia em detrimento do artefacto, o que poderia ter resultado numa maior ostracização do segundo, mas, consoante comprovámos, evidenciou o princípio de uma total dissolução das fronteiras entre ambos.

Por sua vez, contemplámos o movimento feminista como materialização máxima da “transformação cultural do quotidiano” que, para Andreas Huyssen, era urgente restituir na arte, nomeadamente, através da suplantação do produto final pela ênfase no processo criativo e na colaboração com as comunidades locais, em resposta à progressão da globalização. Com efeito, inferimos que ainda hoje é visível o impacto da *community art* – ela própria assente na noção de “estética relacional” de Nicolas Bourriaud –, quer na produção da contemporaneidade, quer na realidade social.

Quanto à década de 1990, registámos a disseminação do ornamento, por um lado, na arte e no *design* e, por outro, enquanto alvo de um debate teórico que atingiu uma escala mundial. Contudo, esta dissolução teve efeitos negativos sobre a “auto-estima” do artesanato que se tornou um termo interdito, especialmente, no âmbito institucional.

No entanto, compreendemos que as alterações políticas e económicas e a descrença nas instituições que inauguraram o século XXI obrigaram a um novo retorno às raízes. Na actualidade, as artes decorativas representam a recuperação da criatividade individual e do sentido de comunhão, face à crescente alienação e egocentrismo do ser humano; a reconquista da “alegria no trabalho” e a criação do próprio emprego, em reacção à sua gradual escassez, precariedade e desumanização; e o eclectismo e identidade artísticas, em contraste com a insipidez que assola(va?) a arte contemporânea.

Em certa medida, a nova percepção da manualidade foi também causada pela contínua rectificação histórica do seu papel na modernidade e na contemporaneidade que procurámos prosseguir no nosso estudo, apesar da abrangência do tema abordado. Neste sentido e conscientes do sentimento ambivalente de que o artesanato ainda é alvo no nosso país, da manutenção de metodologias como a de José-Augusto França que ainda não foram devida e sistematicamente revistas, bem como das singularidades do contexto nacional, não podemos deixar de sugerir uma futura aproximação das questões abordadas à obra de criadores modernos e contemporâneos como Jorge Barradas, Maria

Helena Vieira da Silva, Guilherme Camarinha, Maria Keil, Ernesto de Sousa, Manuel Cargaleiro, Lourdes Castro, René Bertholo, Alberto Carneiro, Carlos Barroco, Alberto Vieira, Teresa Pavão, Sofia Areal, Pedro Proença, Rui Chafes, João Pedro Vale, Sónia Almeida e Sérgio Carronha³³³.

Em termos gerais, ideias como o “artesanato moderno” (*modern craft*) que Glenn Adamson postula reflectiram-se, a montante, no recuo aos processos de industrialização e de constituição das belas-artes e, a jusante, no apuramento do grau de “modernidade” – ou seja, da articulação entre a “destruição” e a “criação”³³⁴ – da manualidade.

Identicamente contraditório e autoconsciente é o “artesanativismo” presente, dada a sua abrangência do amadorismo e do profissionalismo, da marginalidade e do compromisso político, do *crafter* e do artífice, da mão e do computador. Apesar desta diversidade, o “artesanativismo” funda-se naquilo que o artesanato sempre foi, ou seja, num “trabalho afectivo” e colectivo, baseado no aproveitamento dos recursos disponíveis, através do qual se partilham saberes e se fortalecem comunidades. De qualquer modo, o que distingue a corrente actual é a atenção sobre grupos sociais habitualmente ostracizados e o uso das redes sociais como fonte de divulgação e promoção das suas causas e acções. Tais características tornam-no o eterno adversário da economia capitalista de consumo e, por via da sua irreverência, foi-nos possível identificar a influência dos seus procedimentos sobre artistas que são altamente estimados no mundo da arte.

Contudo, como todas as formas de arte rebeldes, o “artesanativismo” corre o risco de ser submetido à institucionalização museológica e ao poder político. Neste último caso, desvalorizamos a instrumentalização de qualquer tipo de arte(sanato) ao serviço dos Estados, sobretudo quando esta não tem em conta o seu interesse social e cultural, mas apenas tem por intuito canalizar estratégias conservadores. Não obstante, terminamos este estudo como começámos: confiantes na persistência do artesanato enquanto alternativa viável num mundo em que a mudança (para o que éramos antes?) é tão premente quanto indispensável.

³³³ Ainda que não fossem de nacionalidade portuguesa, alertamos igualmente para a inexistência de estudos aprofundados sobre a influência que o alemão Hein Semke e a húngara Hansi Staël exerceram no progresso da cerâmica lusa.

³³⁴ No texto introdutório da exposição *Destruction et création dans l'art du XXe siècle*, Catherine Grenier propõe uma abordagem da arte do século XX com base num impulso antagónico de “destruição” e “criação”. Cf. GRENIER, Catherine, *op. cit.*, 2005, pp. 13-20.

BIBLIOGRAFIA

a) Volumes

ADAMSON, Glenn (ed.), *Thinking Through Craft*, Oxford / Nova Iorque: Berg, 2007.

ADAMSON, Glenn, *The Craft Reader*, Nova Iorque: Berg, 2010.

ADAMSON, Glenn *et. al* (ed.), *Global Design History*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011.

ADORNO, Theodor e HORKEIMER, Max, *Dialectic of Enlightenment*, Londres: Verso, 1979 [1944].

ADORNO, Theodor, “Functionalism Today”, *The Craft Reader*; Glenn Adamson (ed.), 2010, p. 399 *apud* GLÜCK, Franz (ed.), *Adolf Loos: Sämtliche Schriften 1897-1900*, vol. 1, Vienna/Munich: Herold, 1962, pp. 395-403.

ADORNO, Theodor, *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 1988 [1970].

AGAMBEN, Giorgio, “What is the contemporary?”, *What is an apparatus?: And Other Essays*, David Kishik e Stefan Pedatella (trad.), Stanford: Stanford University Press, 2009, pp. 39-54.

ALLOWAY, Lawrence, “This is Tomorrow: At the Whitechapel Art Gallery, 9 August-9 September 1956” (comunicado de imprensa da exposição) *apud* ALTSHULER, Bruce (ed.), *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History*, vol. 1, 1863- 1959, Nova Iorque/Londres: Phaidon Press, 2008, p. 36.

ANTONELLI, Paola, “Nothing Cooler than Dry”, *Droog Design: Spirit of the Nineties*, Gijs Bakker e Renny Ramakers (ed.), Roterdão: 010 publishers, 1998, pp. 12-15.

ARNOLD, Matthew, *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*, Londres: Smith, Elder and Co., 1869.

BAUDELAIRE, Charles, “The Life and Work of Eugène Delacroix”, *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*, P. E. Charvet (trad.), Cambridge (Massachusetts)/Nova Iorque/Melbourne: Cambridge University Press, 1981, p. 358-89.

- BAUMAN, Zigmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity, 2000.
- BECKER, Howard S., *Artworlds*, Califórnia: University of California Press, 1982.
- BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002 [1960].
- BENJAMIN, Walter, “O Autor como Produtor”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d’Água, 1992 [1934], pp. 137-156.
- BENJAMIN, Walter, “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov”, *Walter Benjamin: Selected Writings*, Michael W. Jennings (ed.), vol. 3, Cambridge (Massachusetts) e Londres: Harvard University Press, 2004 [1936], pp. 143-166.
- BENJAMIN, Walter, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*, Schocken Books: New York, 1969 [1935-38], pp. 217-251.
- BONNEMAISON, Sarah e MACY, Christine (ed.), *Festival Architecture*, E.U.A./Canadá: Routledge, 2007, p. 3 *apud* HVATTUM, Mari, “Essence and Ephemera, Themes in Nineteenth Century Architectural Discourse”, artigo apresentado na conferência Society of Architecture Historians Annual Meeting, Virginia, Abril de 2002.
- BORRIAUD, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Paris: Les Presses du Réel, 2002 [1998].
- BOURDIEU, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1984.
- BOURDIEU, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Nova Iorque: Columbia University Press, 1993.
- BROOKS, Harold A., *The Prairie School: Frank Lloyd Wright and His Midwest Contemporaries*, Nova Iorque: Norton, 1972.
- BURGER, Peter, *A Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega, 1993 [1974].
- BUSZEK, Maria Elena (ed.), *Extra/Ordinary – craft and contemporary art*, Durham: Duke University Press, 2011.

COLLINGWOOD, Robin G., “Art and Craft”, *Principles of Art*, Londres, Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 1938, pp. 15-41.

CROCE, Benedetto, *Estetica come Scienza dell'Espressione e Linguística generale: Teoria e Storia*, Filosofia dello spirito, vol. 1, Bari: Gius-Laterza, 1928 [1902].

CROS, Caroline, *Marcel Duchamp*, Londres: Reaktion Books, 2006, pp. 46-47.

DANTO, Arthur C., *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, São Paulo: Odysseus Editora, 2006 [1997].

DANTO, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge (Massachusetts) / Londres: Harvard University Press, 1981.

DAVIES, Stephen, *The Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing, 2006, pp. 1-25.

DEBORD, Guy, “Introduction to a Critique of Urban Geography”, *Critical Geographies: a Collection of Readings*, Salvatore Mauro (ed.), Kelowna: Praxis ePress, 2008, pp. 23-32.

DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo*, Lisboa: Afrodite, 1972.

DELEUZE, Gilles “I. Plato and the Simulacrum”, *The Logic of Sense*, Constantine V. Boundas (trad.), Londres: Continuum, 2004 [1969], pp. 291-303.

DESCARTES, René, *Discurso do Método*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1977.

DEWEY, John, *Art as Experience*, Nova Iorque: Penguin Group, 2005 [1934], pp. 48-49.

DORFLES, Gillo (dir.), *Kitsch: The world of bad taste*, Nova Iorque: Universe, 1969;
GIESZ, Ludwig, *Phänomenologie des Kitsches*, Heidelberg: Rothe, 1960.

DORMER, Peter, *The Culture of Craft*, Manchester: Manchester University Press, 1997.

DORMER, Peter, *The Meanings of Modern Design: Towards the Twenty-First Century*, Londres: Thames & Hudson, 1991.

DROSTE, Magdalena *et al.*, *The Bauhaus Collection*, Berlim: Bauhaus Archive Berlin, 2010, pp. 184-187.

EAGLETON, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell Publishing, 1990.

ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Lisboa: Difel, 1989.

ELSNER, Jas, *Art and the Roman Viewer: the Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

FARIELLO, M. Anna, “Making and Naming: The Lexicon of Studio Craft”, *Extra/Ordinary – craft and contemporary art*, Maria Elena Buszec (ed.), Durham: Duke University Press, 2011, pp. 23-42.

FEATHERSTONE, Mike, LASH, Scott e ROBERTSON, Roland (ed.), *Global Modernities*, Londres: SAGE, 1995.

FIGUEIREDO, António P. de, *A Bíblia Sagrada contendo o Velho e o Novo Testamento; traduzida em portuguez, segundo a vulgata latina, por Antonio Pereira de Figueiredo*, Londres: W. Clowes e Filhos, 1865.

FOCILLON, Henri, “Elogio da Mão”, *A vida das formas*, Viseu: Edições 70, 1988 [1934], pp. 107-29. FOSTER, Hal, “The Artist as Ethnographer”, *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, pp. 171-204.

FOSTER, Hal, *Design and Crime (and Other Diatribes)*, Londres: Verso, 2002.

FRANÇA, José-Augusto, *O romantismo em Portugal*, Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

FRANÇA, José-Augusto, *Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

FREUD, Sigmund, *Psicopatologia da vida quotidiana*, Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

FUNCKE, Bettina, *Pop or Populus: Art Between High and Low*, Berlim e Nova Iorque: Sternberg Press, 2009.

GEE, Erika *et al.*, *El Anatsui: When I Last Wrote to You about Africa: Educator's Guide*, Nova Iorque: Education Department/Museum for African Art, 2010. (guia de educação para a exposição que esteve patente neste e noutros museus norte-americanos, bem como no Royal Ontario Museum de Toronto, entre 2010 e 2012).

GOLDWAITE, Richard, *The Building of Renaissance Florence*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

GREENBERG, Clement, *Art and Culture – Critical Essays*, 4 volumes, Boston: Beacon Press, 1988-95.

GREENHALGH, Paul (ed.), *The Persistence of Craft: the applied arts today*, New Jersey: Rutgers University Press, 2003.

GREER, Betsy (ed.), *Craftivism: The Art of Craft and Activism*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2014.

GREER, Betsy, *Knitting for Good! A Guide to Creating Personal, Social, and Political Change, Stitch by Stitch*, Massachusetts: Trumpeter Books, 2008.

GRENIER, Catherine, *Big Bang: Destruction et création dans l'art du XXe siècle*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2005.

GROPIUS, Walter, "Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar", *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Ulrich Conrads (ed.), Massachusetts: The MIT Press, 1970 [1919], pp. 49-53.

HANISCHE, Caroline "The Personal Is Political", *Feminist Revolution: Notes From the Second Year*, S. Firestone e A. Koedt (ed.), Nova Iorque: Redstockings, 1969, pp. 204-205.

HARROD, Tanya, "House-Trained Objects: Notes Toward Writing an Alternative History of Modern Art", Colin Painter (ed.), *Contemporary Art and the Home*, Oxford / Nova Iorque: Berg, 2002, pp. 55-74.

HARROD, Tanya, *The Crafts in Britain in the Twentieth Century*, New Haven / Londres: Yale University Press, 1999.

- HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70, 1992 [1936].
- HIGGINS, Dick, “Statement on Intermedia”, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Kristine Stiles e Peter H. Selz (ed.), Califórnia: University of California Press, 1996 [1966], pp. 728-730.
- HOMERO, *Odisseia*, vol. 1. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1944 [séc. VIII a.C.].
- HONNEF, Klaus, *Pop Art*, Köln: Taschen, 2004.
- HUNG, Shu e MAGLIARO, Joseph, *By Hand: The Use of Craft in Contemporary Art*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2007.
- HUYSEN, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Teresa de Lauretis (ed.), Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- JEFFRIES, Janis, “Loving attention: An outburst of craft in contemporary art”, *Extra/Ordinary – craft and contemporary art*, Maria Elena Buszec (ed.), Durham: Duke University Press, 2011, pp. 222–240.
- JESSEN, Peter, *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, Jena: Diederichs, 1912.
- JOHNSON, Garth, “Introduction”, *1000 Ideas for Creative Reuse: Remake, Restyle, Recycle, Renew*, Minneapolis: Quarry Books, 2009.
- JONES, Amelia, “Art history/art criticism: Performing meaning”, *Performing The Body/Performing The text*, Amelia Jones e Andrew Stephenson (eds.), Londres: Routledge, 1999, pp. 36-51.
- LACY, Suzanne (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995.
- LAZZARI, Margaret R., *The Practical Handbook for the Emerging Artist: Enhanced Second Edition*, Wadsworth: Cengage Learning, 2010.
- KANT, Immanuel, “Crítica da Faculdade de Juízo Estética”, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992 [1790], pp. 89-267.

KIMPEL, Dieter, “La sociogenèse de l’architecture moderne”, *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge*, Xavier Barral i Altet (ed.), Paris: Picard, 1986, pp. 135-162.

KOPLOS, Janet, “What’s Crafts Criticism Anyway?”, *Exploring Contemporary Craft: History, Theory and Critical Writing*, Jean Johnson (ed.), Toronto: Coach House Books, 2002, pp. 81-90.

KOPLOS, Janet e METCALF, Bruce, *Makers: A History of American Studio Craft*, Carolina do Norte: The University of North Carolina Press, 2010.

KRAUSS, Rosalind E., “The Originality of the Avant-Garde”, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1991, pp. 151-70.

KRAUSS, Rosalind E., *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1999, pp. 45-46.

KUSPIT, Donald, “Craft as Art, Art as Craft”, *Redeeming Art: Critical Reveries*. Nova Iorque: Allworth Press, 2000, pp. 158-168.

KWON, Miwon, “From Site to Community in New Genre Public Art: The Case of “Culture in Action”, *One Place After the Other – Site-Specific Art and Locational Identity*, Massachusetts: The MIT Press, 2002, pp. 100-137.

LEVINE, Faythe e HEIMERL, Cortney, *Handmade Nation: The Rise of DIY, Art, Craft, and Design*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2008.

LESLIE, Esther, *Walter Benjamin*, Londres: Reaktion Books, 2008.

LIPPARD, Lucy R., *From the Center: feminist essays on women’s art*, Nova Iorque: A. Dutton, 1976.

LOOS, Adolf, “Ornamento e Crime”, *Ornamento e Crime*, Lisboa: Edições Cotovia, 2004, pp. 223-234.

MÂLE, Émile, *Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Toronto: Courier Dover publications, 2000 [1913].

- MARX, Karl, *The Capital*, 3 volumes, Londres: Penguin Classics, 2006 [1867].
- MASSEY, Anne, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 1995.
- MATTICK, Paul, *Art in its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2003.
- MCCULLOUGH, Malcolm, *Abstracting Craft: The Practiced Digital Hand*, Massachusetts: MIT Press, 1996.
- MELO, Alexandre, “O sistema da arte contemporânea”, *Arte*, Lisboa: Difusão Cultural, 1994, pp. 11-31.
- METCALF, Bruce, “Contemporary Craft: A Brief Overview”, *Exploring Contemporary Craft: History, Theory and Critical Writing*, Jean Johnson (ed.), Toronto: Coach House Books, 2002, pp. 13-24.
- MILIS, Ludo J. R., *Angelic Monks and Earthly Men: Monasticism and Its Meaning to Medieval Society*, Suffolk/Nova Iorque: Boydell & Brewer Ltd, 1992.
- MILLER, Bernie e WARD, Melony (ed.), *Crime and ornament: the arts and popular culture in the shadow of Adolf Loos*, Toronto: YYZ Books, 2001.
- MORRIS, William, “The Revival of Handicraft”, *The Craft Reader*, Glenn Adamson (ed.), 2010 [1888], pp. 146-156.
- NELSON, Alice A., *Political Bodies: Gender, History, and the Struggle for Narrative Power in Recent Chilean Literature*, Nova Jérícia: Bucknell University Press, 2002.
- NOCHLIN, Linda, “Why have there been no great women artists?”, *Art and Sexual Politics*, Elizabeth Baker e Thomas B. Hess (eds.), Londres:, Collier Macmillan, 1973, p. 2.
- OGUIBE, Olu, “Medium, Memory, Image”, *The Culture Game*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2004, pp. 90-120.
- PARKER, Rozsika e POLLOCK, Griselda, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.

PARKER, Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Nova Iorque: I. B. Tauris & Co. Ltd., 2010 [1984].

PETRY, Michael, *The Art of Not Making: The New Artist/Artisan Relationship*, Londres: Thames & Hudson, Ltd., 2012.

PLATÃO, *Alegoria da Caverna*, Barreiro: Ésquilo, 2002.

POGGI, Christine, “Following Acconci/targeting vision”, *Performing the Body/Performing the Text*, Amelia Jones e Andrew Stephenson (eds.), 1999, pp. 237-53.

POLLITT, Jerome J., *The Ancient View of Greek Art*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1974.

POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2003 [1988].

PONTYNEN, Arthur, *For the Love of Beauty: Art History and the Moral Foundations of Aesthetic Judgement*, New Jersey: Transaction Publishers, 2006.

PRESS, Mike, “Handmade Futures: The Emerging Role of Craft Knowledge in Our Digital Culture”, *NeoCraft: Modernity and the Crafts*, Sandra Alfoldy (ed.), Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2007, pp. 249-266.

PREZIOSI, Donald, “Performing modernity: the art of art history”, *Performing the Body/Performing the Text*, Amelia Jones e Andrew Stephenson (eds.), 1999, pp. 27-35.

PRITCHETT, James, *The Music of John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press.

RACZ, Imogen, *Contemporary Crafts*, Oxford / Nova Iorque: Berg, 2009.

RESTANY, Pierre, “Déclaration Constitutive du Nouveau Réalisme”, Abril de 1960, assinada a 27 de Outubro de 1960.

RIEGL, Alois, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, Nova Jérsia: Princeton University Press, 1992 [1893].

RIEGL, Alois, *Late Roman Art Industry*, Rome: Giorgio Bretschneider, 1985 [1901].

RISATTI, Howard, *A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.

ROBERTS, John, *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Londres: Verso, 2007.

ROBERTSON, Roland, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Londres: SAGE, 1992.

ROSENBERG, Harold, *The Tradition of the New*, Nova Iorque: McGraw-Hill Book Co., 1965 [1959].

RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, Cambridge: The Electric Book Company, 2001 [1849].

SENNETT, Richard, *The Craftsman*, New Haven e Londres: Yale University Press, 2008.

SHINER, Larry, *The invention of Art: A Cultural History*, Chicago: University of Chicago Press, 2001.

SIMS, Jade, *Craft Hope*, Asheville: Lark Books NC, 2010.

SLIVKA, Rose, *The Crafts of the Modern World*, Rose Slivka e Aileen O. Webb (eds.), Nova Iorque: Horizon Press, 1968.

SMITH, Matthew W., *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*, Londres / Nova Iorque; Routledge, 2007.

TAPPER, Joan, *Craft Activism*, Nova Iorque: Random House LLC, 2011.

TAYLOR, Alfred E., *Aristotle*, Toronto e Ontário: Courier Dover Publications, 1955.

TAYLOR, Jerome (trad.), “Chapter Twenty: The Division of Sciences into Seven”, *The Didascalicon of Hugh of St. Victor: a medieval guide to the arts*, Londres e Nova Iorque: Columbia University Press, 1961, pp. 74-75 *apud* VÍTOR, Hugo de São, *Didascalicon*, Livro I, capítulo 20, 760A, c. 1136.

VEITBERG, Jorunn, *Craft in Transition*, Bergen: Bergen International Academy of Art, 2005.

VOGEL, Susan, *El Anatsui: Art and Life*, Nova Iorque: Prestel Verlag, 2012.

WASINGER, Susan, *Eco-Craft*, Asheville: Lark Books NC, 2009.

WILDE, Oscar, “Art and The Handicraftsman”, *Essays and Lectures*, Auckland: The Floating Press, 2009 [1882], pp. 162-82.

b) Artigos em periódicos e comunicações de conferências

“Cristina Rodrigues”, *Ruadebaixo.com*, edição nº95, [Em linha], posto em linha a 26 de Setembro de 2013, url: <<http://www.ruadebaixo.com/cristina-rodrigues-entrevista-26-09-2013.html>>, [consultado em 14-10-2013]. Entrevista concedida a Cristina Rodrigues.

“Interiors”, *Design*, nº 312, Londres: Design Council, Dezembro de 1974, pp. 82-3 *apud VADS: the online resource for visual arts*, [Em linha], posto em linha em 2008, url: <<http://vads.ac.uk/diad/article.php?year=1974&title=312&article=d.312.51>>, [consultado em 25-11-2013].

ADAMSON, Glenn, COOKE, Edward S. e HARROD, Tanya (ed.), *The Journal of Modern Craft*, Oxford / Nova Iorque: Berg, 6 volumes, 2008-2013.

ALPHEN, Victorine van, “Absence-Presence: Grounding and Connecting”, *Art & Research*, [Em linha], posto em linha a 13 de Abril de 2011, url: <http://www.artandresearch.nl/ar_wp2011/?p=241>, [consultado em 18-11-2013].

BARBROOK, Richard e SCHULTZ, Pit, “The Digital Artisans Manifesto”, *nettime conference*, Ljubljana, 1997, [Em linha], posto em linha em 2007, url: <<http://www.imaginaryfutures.net/2007/04/16/the-digital-artisans-manifesto-by-richard-barbrook-and-pit-schultz/>>, [consultado em 13-01-2014].

BARLOW, Paul, “Review of Shiner, The Invention of Art and MacDonald, Exploring Media Discourse”, *Journal of Visual Culture in Britain*, vol. 5, nº 1, Verão de 2003, pp. 105-115.

BECKER, Howard S., “Arts and Crafts”, *American Journal of Sociology*, vol. 83, nº 4, Janeiro de 1978, pp. 862-889.

BELL, Clive, *Art*, Montana: Kessinger Publishing, 2010 [1913].

BONANNI, Leonardo e PARKES, Amanda, “Virtual Guilds: Collective Intelligence and the Future of Craft”, *op. cit.*, Glenn Adamson (ed.), vol. 3, nº 2, Julho de 2010, pp. 179-190.

BRATICH, Jack e BRUSH, Heidi, “Craftivity Narratives: Fabriculture, Affective Labor, and the New Domesticity”, *International Communication Association*, São Francisco, [Em linha] posto em linha a 8 de Maio de 2013 [24 de Maio de 2007], url: <http://www.allacademic.com/meta/p170989_index.html>, [consultado em 04-10-2013].

BRUSH, Heidi M., “Fabricating Activism: Craft-Work, Popular Culture, Gender”, *Utopian Studies*, vol. 22, nº 2, 2011, pp. 233-260.

BRYAN-WILSON, Julia, “Eleven Propositions in Response to the Question: «What Is Contemporary about Craft?»”, *The Journal of Modern Craft*, Glenn Adamson, Edward S. Cooke e Tanya Harrod (ed.), vol. 6, nº 1, Londres: Bloomsbury Publishing Plc., Março de 2013, pp. 7-10.

CARDWELL, Ellen C., “Museum Admission: Monumental Consumption with El Anatsui”, *New American Paintings*, [Em linha], posto em linha a 29 de Março de 2013, url: <<http://newamericanpaintings.wordpress.com/2013/03/29/museum-admission-monumental-consumption-with-el-anatsui/> Pepperdine University>, [consultado em 21-11-2013].

CHANDLER, John e LIPPARD, Lucy, “The Dematerialization of Art”, *Art International*, vol. 12, nº 2, Lugano: James Fitzsimmons, Fevereiro de 1968, pp. 31-36.

CLOWNEY, David, “A Third System of the Arts? An Exploration of Some Ideas from Larry Shiner's «The Invention of Art: A Cultural History»”, *Contemporary Aesthetics*, [Em linha], posto em linha a 21 de Dezembro de 2008, url: <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=519#FN9link>>, [consultado em 12-02-2014].

COLE, JOHN Y., “New Book Shares Library's Visual Treasures”, *The Library of Congress*, vol. 56, nº 17, Washington, D.C., Dezembro de 1997 [Em linha], posto em linha em 1997, url: < <http://www.loc.gov/loc/lcib/9712/aabook.html> > [consultado em 21-01-2014].

CONTRERAS, Juan Carlos, “The adaptative capacity of rural crafts in the face of global changes”, *Craft Research*, vol. 1, Bristol e Wilmington: Intellect Limited, Agosto de 2010, pp. 101-112.

DANTO, Arthur C., “Artworld”, *The Journal of Philosophy*, vol. 61, nº 9, Nova Iorque: American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, 15 de Outubro de 1964, pp. 571-584.

DAVIS, Douglas, “The work of art in the age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)”, *Leonardo*, vol. 28, nº 5, Massachusetts: The MIT Press, 1995, pp. 381-386.

DERRIDA, Jacques, “Signature, Event, Context”, *Glyph 1*, Samuel Weber e Jeffrey Mehlman (trad.), Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977 [1971], pp. 172-197.

FERREIRA, Ângela Sá, NEVES, Manuela e RODRIGUES, Cristina, “Design e Artesanato: um projecto sustentável”, *REDIGE*, v. 3, n. 1, Rio de Janeiro: SENAI/CETIQT, Abril de 2012, pp. 32-55.

GARBER, Elizabeth, “Craft as Activism”, *The Journal of Social Theory in Art Education*, nº 33, Kryssi Staikidis (ed.), 2013, pp. 53-66.

GROYS, Boris, “The Weak Universalism”, *e-flux journal* [Em linha], nº 15, Nova Iorque, Abril de 2010 [consultado em 08-05-2013], posto em linha a 15 de Abril de 2010, url: <<http://www.e-flux.com/journal/the-weak-universalism/>>.

HAIG, David, “The Inexorable Rise of Gender and the Decline of Sex: Social Change in Academic Titles, 1945–2001”, *Archives of Sexual Behavior*, vol. 33, nº 2, Abril de 2004, pp. 87–96.

HARROD, Tanya e WAAL, Edmund de (ed.), *Think Tank Edition 2, Languages*, Gmunden: Think Tank, 2005, pp. 31-35.

KRISTELLER, Paul O., “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, n° 4, Outubro de 1951, pp. 496-527.

LARSEN, Lars B., “Social Aesthetics: 11 Examples to begin with, in the light of parallel history”, *Afterall*, n° 1, Central Saint Martins School of Art and Design, 1999, pp. 77-97.

LEEMAN, Judith e STRATTON, Shannon, “Gestures of Resistance: The Slow Assertions of Craft”, *College Art Association Conference*, Dallas, [Em linha], posto em linha em 2008, url: <<http://www.performingcraft.com/>>, [consultado em 21-10-2013].

LEES-MAFFEI, Grace e SANDINO, Linda, “Dangerous Liaisons: Relationships between Design, Craft and Art”, *Journal of Design History*, vol. 17, n° 3, Oxford: Oxford University Press, Setembro de 2004, pp. 207-220.

LESLIE, Esther, “Walter Benjamin: Traces of Craft”, *Journal of Design History*, Vol. 11, n° 1, Special Issue: Craft, Modernism and Modernity, Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 5-13.

LIPPARD, Lucy, “Making Something from Nothing (Toward a Definition of Women’s ‘Hobby Art’”, *Heresies: Women’s Traditional Arts – The Politics of Aesthetics*, vol. 1, n° 4, 1978, pp. 63-66.

MARGETTS, Martina, “Out of the Ordinary: Spectacular Craft”, *The Journal of Modern Craft*, Glenn Adamson, Edward S. Cooke e Tanya Harrod (ed.), vol. 1, n° 2, Oxford / Nova Iorque: Berg, Julho de 2008, pp. 299-302.

MUTHESIUS, Stefan, “Handwerk/Kunsth Handwerk”, *Journal of Design History – Special Issue: Craft, Modernism and Modernity*, vol. 11, n° 1, 1998, pp. 85-91.

NEGRIN, Llewellyn, “On the museum’s ruins: a critical appraisal”, *Theory, Culture and Society*, vol. 10, n° 1, 1993, pp. 97-125.

PEACH, Andrea, “What goes around comes around? Craft revival, the 1970s and today”, *Craft Research*, Bristol e Wilmington: Intellect Limited, vol. 4, n° 2, 2013, pp. 161-179.

ROBERTSON, Jean, “Feminism and Fiber: A History of Art Criticism”, *Surface Design Journal*, 26, nº 1, Outono de 2001, pp. 39-46.

ROSAS, LÚCIA Maria C., “Joaquim de Vasconcelos e a valorização das artes industriais”, *Actas do Colóquio Rodrigues de Freitas: a obra e os contextos*, Porto: C.L.C.-F.L.U.P., 1996, pp. 229-238.

RUSKIN, John, *The Stones of Venice*, 3 volumes, Nova Iorque: Cosimo Inc., 2007 [1886].

SCHWENDENER, Martha, “Re: Art Criticism Today”, *The Brooklyn Rail: critical perspectives on arts, politics, and culture*, [Em linha], posto em linha a 10 de Dezembro de 2012, url: <<http://www.brooklynrail.org/2012/12/artseen/re-art-criticism-today-martha>>, [consultado em 07-03-2014].

SHAPIRO, Meyer, “The Romanesque Sculpture of Moissac”, Parte 1, *The Art Bulletin*, 13, 1931, pp. 464-531.

SHINER, Larry, “«Blurred Boundaries»? Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design”, *Philosophy Compass* [Em linha], Volume 7, Nº 4, Abril de 2012, [consultado em 16-04-2013], posto em linha a 19 de Março de 2012, url: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1747-9991.2012.00479.x/full>>, pp. 230-244.

SLATMAN, Jenny, “The Sense of Life: Husserl and Merleau-Ponty on Touching and Being Touched”, *Chiasmi International*, nº 7, Milão: Mimesis, 2005, pp. 305-325.

UDRY, J. Richard, “The Nature of Gender”, *Demography*, vol. 31, nº 4, Michigan: Population Association of America, Novembro de 1994, pp. 561-573.

ULLRICH, Polly, “Anne Wilson: New Labor”, *Sculpture*, vol. 27, nº 4, Nova Jérsea: International Sculpture Center, Maio de 2008, pp. 38-43.

VOGEL, Susan, “A Fateful Journey: Africa in the Works of El Anatsui”, *Nka: Journal of Contemporary African Art*, vol. 28, Durham: Duke University Press, 20 de Março de 2011, pp. 146-148 (crítica à exposição individual realizada no Museu Nacional de Etnologia de Osaka, entre 16 de Setembro e 7 de Dezembro de 2010).

WALLACE, Jacqueline, “Yarn Bombing, Knit Graffiti and Underground Brigades: A Study of Craftivism and Mobility”, *Wi: Journal of Mobile Media* vol. 6, nº 3, [Em linha], posto em linha no Outono de 2012, url: <<http://wi.mobilities.ca/yarn-bombing-knit-graffiti-and-underground-brigades-a-study-of-craftivism-and-mobility>>, [consultado em 07-09-2013].

WILDE, Oscar, “The Close of the Arts and Crafts”, *Pall Mall Gazette*, William T. Stead (ed.), vol. 48, nº 7397, Londres: H. Thompson, 30 de Novembro, 1888, p. 3.

c) Dicionários e Enciclopédias

Academia das Ciências de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian (ed.), *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa: Editorial Verbo, 2 volumes, 2001.

D’ALEMBERT, Jean Le R., *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*, Richard N. Schwab (trad.), Chicago: University of Chicago Press, 1995 [1751].

KELLERMAN, Dana F., *The New Grolier Webster International Dictionary of the English Language*, 2 volumes, Nova Iorque: Grolier Inc., 1971.

RANDEL, Don Michael (ed.), *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge (Massachusetts) e Londres: Harvard University Press, 2003.

SILVA, Jorge H. Pais da e CALADO, Margarida, *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, Barcarena: Editorial Presença, 2005.

SUMMERS, Della (ed.), *Longman Dictionary of Contemporary English – New Edition*, Essex: Longman Group Ltd., 1995.

WARD, Gerard W. R. (ed.), *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, Nova Iorque: Oxford University Press, 2008.

d) Catálogos

ALLOWAY, Lawrence, BANHAM, Reyner e LEWIS, David, *This is Tomorrow*, Londres: Whitechapel Art Gallery, 1956, s/p.

DANTO, Arthur C., “Artifact and Art”, *ART/ARTIFACT: African Art in Anthropology Collections*, Nova Iorque: Center for African Art and Prestel Verlag, 1988, pp. 18-32 (catálogo da exposição realizada no antigo C.A.A.).

HARRINGTON, B. A., “«New Materiality» and the sensory power of craft”, *Furniture Matters*, Matthew Hebet (ed.), Carolina do Norte: The Furniture Society, Setembro de 2010, pp. 6-7 *apud* WILSON, Fo, *The New Materiality: Digital Dialogues at the Boundaries of Contemporary Craft*, Massachusetts: Fuller Craft Museum, 2010 (catálogo da exposição patente entre 29 de Maio de 2010 e 6 de Fevereiro de 2011 naquela instituição).

e) Dissertações académicas

ALVES, Ana Margarida D. Brito, *O espaço na criação artística do século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*, Lisboa: Edições Colibri, 2011, p. 29 (tese de Doutoramento apresentada em Abril de 2011, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).

BURISCH, Nicole, *The Dematerialization of the Craft Object: Performance Art and Contemporary Craft*, Montreal: Concordia University, 2011, pp. 42-3 (dissertação de Mestrado apresentada em Setembro de 2011, no departamento de História da Arte da Universidade de Concordia, Montreal).

ECO, Umberto, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1988.

f) Sítios da Internet

“About us”, *Craftivist Collective*, [Em linha], posto em linha em 2013, url: <<http://craftivist-collective.com/about/>>, [consultado em 01-11-2013].

“Centro de Estudos Ataíde de Oliveira”, *Arquivo Português de Lendas*, [Em linha], posto em linha em 2006, url: <www.lendarium.org> [consultado em 18-10-2013].

“Performance art, that is the art of repetition”, *Galeria Labirynt*, [Em linha], posto em linha em 2013, url: <<http://labirynt.com/en/performance-art-czyli-sztuka-powtorzenia-tomasz-zaluski/>>, [consultado em 12-11-2013].

Anti-Factory (www.stephaniesyjuco.com/antifactory/)

BARBIERI, José, *Memoriamedia: e-Museu do Património Cultural Imaterial*, [Em linha], posto em linha em 2012, url: <<http://www.memoriamedia.net/>> [consultado em 18-10-2013].

Body count mittens (www.craftsanity.com/pdf/mittenpattern.pdf)

“Brimstones & Treacle”, *Wordpress*, [Em linha], c. 2010, url: <<http://brimstonesandtreacle.wordpress.com/>> , [consultado em 27-09-2013].

CEIA, Carlos (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, [Em linha], posto em linha em 2010, url: <<http://www.edtl.com.pt/>>, [consultado em 08-09-2013].

Church of Craft (churchofcraft.org/)

Craftster (craftster.org)

Craft Hope (www.crafthope.com/)

Crafts for Critters (craftsforcritters.org/)

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, [Em linha], 2008-2013, url: <<http://www.priberam.pt/dlpo/trama>> [consultado em 12-12-2013].

Extreme Craft (www.extremecraft.com)

Gang da Malha (<https://www.facebook.com/gangdamalha>)

GREER, Betsy, *craft + activism = craftivism*, posto em linha em 2003, [Em linha], url: <<http://craftivism.com/>>, [consultado em 16-08-2013].

GUSTAFSSON, Mats e FALB, Hans, *Konfrontationen Nickelsdorf 2010*, [Em linha], posto em linha em 2010, url: <<http://www.konfrontationen.at/ko10/sound.html>>, [consultado em 11-11-2013].

Handmade Nation (indiecraftdocumentary.blogspot.pt/

Knitta Please (knittaporfavor.wordpress.com/).

Microrevolt (microrevolt.org).

neoFOFO (https://www.facebook.com/neoFOFO?fref=ts).

TutoK Art Core, Inc., *Tutok FoE*, [Em linha], 2014, url: <<http://tutok.org/>>, [consultado em 06-10-2013].

SNYDER, Nina, “El Anatsui Photos”, *About.com Denver*, [Em linha], posto em linha em 2012, url: <http://denver.about.com/od/photogalleries/ss/El-Anatsui-Photos_2.htm> [consultado em 21-11-2013].

SOUSA, Cristina, “Cristina Rodrigues”, *21st Century Rural Museum*, [Em linha], posto em linha em 2013, url: <<http://www.21stcenturyruralmuseum.com/cristina-rodrigues/>>, [consultado em 11-10-2013].

Stitch 'n Bitch (stitchnbitch.org/).

STUMREICH, Kathrin, *Kathrin Stumreich*, [Em linha], posto em linha em 2013, url: <<http://www.kathrinstumreich.com/der-faden/>>, [consultado em 10-11-2013].

Subversive Cross Stitch (www.subversivecrossstitch.com/).

WILSON, Anne, *Anne Wilson*, [Em linha], posto em linha em 2013, url: <<http://www.annewilsonartist.com/home.html>>, [consultado em 18-10-2013].

World Health Organization, [Em linha], 2014, url: <<http://www.who.int/>>, [consultado em 15-09-2013].

g) Filmes, Emissões de rádio, etc.

DUTTON, Denis, “The Difference Between Art and Craft”, *Borderlands of Art*, Radio New Zealand, 11 de Julho de 1990, emissão radiofónica.

FORSTER, Ian (prod.), “El Anatsui: Studio Process”, *Series Art21: Exclusive*, [Em linha], Ian Forster (prod.), episódio nº 161, 2012, 4’24”, documentário, url: <<http://www.artbabble.org/video/art21/el-anatsui-studio-process>>, [consultado em 21-11-2013].

JOHNSON, Garth, *Recycling Sucks! The History of Creative Reuse: Garth Johnson at TEDxEureka*, posto em linha a 1 de Janeiro de 2013, [Em linha], url: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ez4pMe8M4hM>>, [consultado em 05-11-2013].

LEVINE, Faythe (dir.), *Handmade Nation*, Milwaukee/Wisconsin: Milwaukee DIY, 29 de Janeiro de 2009, 90 min., documentário.

STUMREICH, Kathrin, “Fabricmachine”, *Kathrin Stumreich*, [Em linha], posto em linha em 2013, url: <<http://www.kathrinstumreich.com/stofftonband/>>, [consultado em 10-11-2013].

STUMREICH, Kathrin, “Door augmented”, *Kathrin Stumreich*, [Em linha], 2013, Viena, 1’10”, url: <<http://www.kathrinstumreich.com/door-augmented/>>, [consultado em 06-12-2013].

VOGEL, Susan (dir.), *Fold Crumple Crush: The Art of El Anatsui*, Prince Street Pictures e Isaac Kpelle (prod.), Veneza/Nsukka/E.U.A.: Icarus Films, 2011, 53 min., documentário.

WILSON, Anne, “Errant Behaviours”, *Vimeo*, [Em linha], posto em linha a 31 de Maio de 2010 [2004], Chicago, 8’32”, url: <<http://vimeo.com/12185840>>, [consultado em 23-11-2013].

WILSON, Anne, “Wind-Up: Walking the Warp”, *Youtube*, [Em linha], posto em linha a 23 de Junho de 2010, url: <<https://www.youtube.com/watch?v=MpkEgo-ucvo&hd=1>>, [consultado em 18-10-2013].