

PASSADO FUTURO

Fredrik Robens

Mestrado em Artes Plásticas

Orientador:

Nuno Faria

Caldas da Rainha 2025

Índice

Resumo.....	3
Abstract.....	4
Agradecimentos.....	5
Introdução.....	7
Tradução de Homecoming.....	8
Definição de Homecoming.....	9
1. Construção do Triângulo Provisório.....	10
2. Os Três Pilares de <i>Homecoming</i>	11
2.1. Alemanha.....	11
2.2. Portugal.....	12
2.3. Angola.....	13
3. A Obsolescência do Triângulo.....	14
4. Colectividades.....	18
5. O Outsider Romântico.....	22
6. A Pintura e a Sua Abertura Enquanto Espaço de Manobra Para Regressar a Casa.....	27
7. A Drum Machine e a Aceleração Social.....	30
8. Black TransAtlantic.....	34
9. Pintura Elétrica.....	37
10. O Real e a Utopia.....	40
11. Fora de tempo.....	43
12. Plantas Do Interior.....	46
13. A Desaparição e a Oralidade da Casa.....	54
14. Ver As Coisas.....	60
15. Espelho Investigativo.....	64
Conclusão.....	68
Bibliografia.....	69
Referências.....	73

Resumo:

Este trabalho explora a complexidade da identidade. É uma reflexão sobre o meu percurso pessoal e criativo, reconhecendo a dificuldade de unir as diversas facetas de conceito da identidade num único ponto. Mediante uma linguagem poética, este trabalho descreve a sensação de transformação e efemeridade, comparando o processo da criação da minha linguagem artística a um Sísifo preso num ciclo de sublimação. A descoberta de uma nova fase de fluidez permite-me conectar-me mais profundamente com o mundo, inspirando-me em pensadores como Achille Mbembe, Grada Kilomba, Giorgio Agamben e muitas e muitos mais. O trabalho destaca a importância dos espaços culturais (da casa) na formação da identidade e a busca por um entendimento mais amplo da condição humana, onde a experiência terrestre se entrelaça com a cósmica. Metáforas visuais, como, por exemplo, a do triângulo, representando a intersecção de diferentes influências culturais e artísticas, são os pilares do meu método de pesquisa relativa à história da arte. É a busca e, ao mesmo tempo, a análise de um *Homecoming* artístico, científico e por fim individual.

Palavras chave: desassossego, construção civil, ritmo,

Abstract:

This thesis explores the complexity of identity. It is a reflection on my personal and creative trajectory, recognizing the difficulty of uniting the different facets of the concept of identity into a single point. Using poetic language, this work describes the sensation of transformation and ephemerality, comparing the process of creating my artistic language to a Sisyphus trapped in a cycle of sublimation. The discovery of a new phase of fluidity allows me to connect more deeply with the world, drawing inspiration from thinkers such as Achille Mbembe, Grada Kilomba, Giorgio Agamben and many more. The work highlights the importance of cultural spaces (a home) in the formation of identity and the search for a broader understanding of the human condition, where the terrestrial experience intertwines with the cosmic one. Visual metaphors, such as the triangle, representing the intersection of different cultural and artistic influences, are the pillars of my research method in the history of art. It is the search and, at the same time, the analysis of an artistic, scientific and ultimately individual Homecoming.

Keywords: unrest, civil engineering, rhythm

Agradecimentos

Nuno Faria

Ana Anacleto

Paulo Brighenti

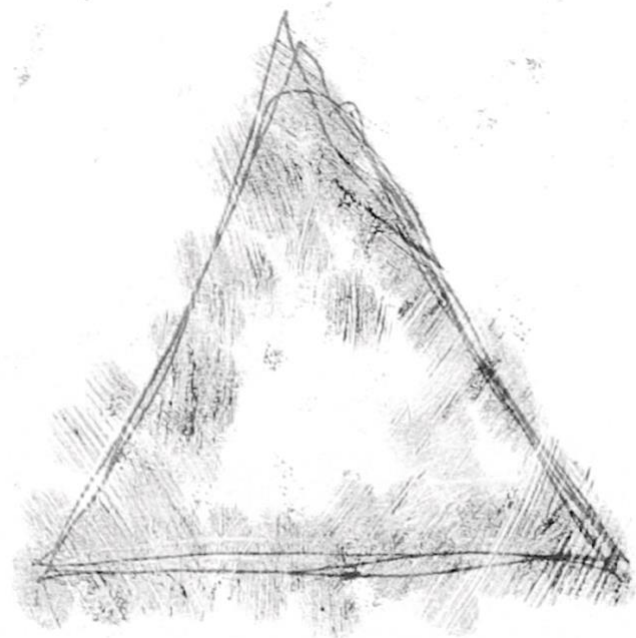
Cyril Reichenbach

Osias André

Safira Robens

mãe & pai

Álvaro Nogueira, Margarida Martins, Rubi Gamallo, Paula Roset, Francisca Menezes,
João Soares, João Calado, Joana Rita, Carolina Reis, Violeta Gregório, Maria Rôlo, Maria
Carnall, Gustavo Calé, Bernardo Grécio, HElena Valsecchi,



Introdução:

Esta é a tentativa de uma reflexão profunda sobre a representação e a identidade, especialmente no que diz respeito à figura do sujeito negro na arte. Ao propor um experimento de pensamento, quero convidar o público a reconsiderar a dinâmica entre sujeito e objeto, desafiando a forma como as identidades são tradicionalmente representadas. A ideia de substituir sujeitos clássicos, que tradicionalmente são imaginados como *brancos* por um sujeito negro é a minha experimentação de iniciar uma poderosa afirmação sobre a necessidade de reequilibrar as narrativas artísticas. Ao fazer isso, reparei que, embora a figura se possa tornar um sujeito no sentido artístico, ela ainda carrega a carga de ser um objeto de desejo, o que reflete a complexidade das identidades racializadas na arte.

Procuro aqui uma mudança de perspectiva, onde o sujeito não é mais visto de forma unilateral, mas sim sob uma nova luz, como um ser completo e autónomo. O dilema sobre a figura ser ao mesmo tempo meio ambiente e figura é igualmente intrigante a meus olhos. A citação de Joseph Beuys sobre o meio ambiente começando no próprio corpo sugere que a identidade e o espaço não são entidades separadas, mas interconectadas. Essa intersecção entre o sublime e a natureza pode abrir novas possibilidades para a representação do sujeito negro, desafiando as noções tradicionais de espaço e identidade na arte. Quero partilhar estas minhas observações, seguindo o fio condutor do meu trabalho artístico. Em suma, este trabalho não apenas busca equalizar o desequilíbrio de poder, mas também convida à reflexão sobre como as representações artísticas podem ser transformadas para refletir uma compreensão mais rica e complexa da identidade. É uma jornada que deseja expandir as fronteiras da arte e da percepção cultural.

Tradução de *Homecoming*

Tradução de homecoming:¹

Inglês	Alemão	Português
homecoming	Heimkehr	voltar para casa
		regresso (a casa)
		repatriamento

Tradução de home:

	Inglês	Alemão	Português
Substantivo	home	Heim	casa
			lar
			pátria
			domicílio
Adjetivo	home	heim	doméstico
			caseiro
			familiar

Tradução de coming:

	Inglês	Alemão	Português
Substantivo	coming	Kommen	chegada
		Ankunft	vinda
Adjetivo	coming	kommend	futuros
			próximo
			proveniente
			vindouro
			oriunda

¹ Dicionário Linguae, 2025

Definição de *Homecoming*

A minha definição da palavra alemã seria:

Heimkehr, *Heim – kehr*, casa – regresso = regresso a casa.

Tudo o que diz respeito a casa (*Heim*) é *heimlich*. Uma palavra ambígua que pode significar:

heimlich = clandestina(mente), em segredo, ocultamente etc.

ou segundo Freud:²

Heimlich/heimelig = caseiro;

zum Hause gehörig = pertencente à casa;

nicht fremd = não estranho/alheio/estrangeiro/externo/desconhecido;

vertraut = familiarizado/ familiar/ confiado/ conhecidos/;

zahn = dócil/domesticado/manso;

Homecoming é a saída de algo que é *unheimlich*, para voltar à algo que é *heim(e)lich*.

Voltar para casa é, voltar de algo que é sinistro e medonho, porque é desconhecido;

para algo, que é caseiro, porque pertence à casa e, por isso nos é familiar e não estranho.

² Freud, 2020, p.9

1. Construção Do Triângulo Provisório

Quando a régua destroçou as terras,
Quem limpou as tuas lágrimas?
Quem segurou as tuas mãos antes de serem obra?

Profil perdu – desdobra!
Muzumbu taciturno,
De dia bebe do Kwanza,
À noite come do Reno,
Se tornou sujeito à distância.³

Eu concebo o meu mundo em forma de um triângulo. Eu sou um tríptico. Por vezes tento tirar as linhas que separam as três pontinhas e deduzir as extremidades do triângulo para um só grande ponto. Sinto as placas continentais a friccionar umas com as outras, mas antes da minha retina poder registar um movimento perceptível, tudo se pulveriza. A construção sólida, mas provisória, gaseificou-se e já não há como voltar para trás. Nunca voltarei a reconstruir a mesma composição, jamais voltarei a casa. Experimentarei com as mudanças dos estados de agregado, sonharei com castelos de nuvens luso-bantu-germânicos, até que a alvorada fluvial me desperte dos meus devaneios. Até agora não tinha encontrado o meio. O meu Sísifo estava preso no círculo vicioso de uma incessante sublimação e ressublimação, sem passar pela fase líquida. Ao descobrir a fase do meio comecei a fluir e a “tornar-me-homem-no-mundo.”⁴

³ Robens, Fredrik. O futuro como aventura. 2024

⁴ Mbembe, 2017, p.247

2. Os Três Pilares De *Homecoming*



Imaginemos um teatro anatómico. O corpo deitado na mesa é uma casa. A mesa, enquanto *tabula rasa*, é “a forma de uma superfície onde as coisas são arranjadas”⁵. A casa é “o nascimento da forma” é por assim dizer “desenho”⁶. Como é que essa casa veio lá ter? O próximo capítulo dedica-se à investigação de proveniência dessa aglomeração lusco-fusco esfarrapada de dissonâncias e contradições. O alicerce da casa é erguido em três pilares. Inauguro a operação com uma primária tricolor. Alemanha – Portugal – Angola. Até agora demoramos numa fase inicial pré-morfogenética antes de tudo se misturar.

Alemanha

A Alemanha coloca-se em evidência através da construção em enxaimel. *Fachwerkhaus* em alemão.

Fach = disciplina, cadeira, matéria, compartimento, ramo de conhecimento.

Werk = obra, fábrica, feitura.

Haus = casa.

⁵ Nancy, 2022, p.14

⁶ Nancy, 2022, p.10

No processo de construção da casa “bric-à-brac” em Meymac, França, descobri em conversa com artistas residentes, que existe outra expressão chamada *poutre apparente*, traduzido à língua portuguesa significa: a trave/ a viga aparente / visível. A trave visível remete-nos para o ato de dissecar, e atribui à casa uma componente humana de ossificada e sangrenta carnalidade. A estrutura de madeira é, de facto, um esqueleto que carrega o próprio peso da casa. Reencontramos a casa de enxaimel em vários países espalhados por todo o mundo. Para não haver enganos, equiparei a casa a uma fotografia analógica dos Alpes da parte alemã e uma Brezel importada e comestível instalada na fachada e outra de faiança no quintal. A palavra Brezel vem do latim para *brachium* – bracinho.

“Sinto que não tenho história, porque a minha história – a história alemã, a história afro-alemã – não é bem recebida. É como se tivesse de cortar isso de mim mesma, de partir a minha personalidade como uma esquizofrénica.”⁷

Para mim a Brezel é a força unificadora que abraça as três histórias de ausência.

Portugal

Cheguei em Portugal para matar a saudade.

Segundo Jorge Dias a saudade compõe-se pelo:

“Lírico sonhador – mais aparentado com o temperamento céltico-, o fáustico de tipo germânico e o fatalístico de tipo oriental.”⁸

Eu considero Portugal um lugar de encontro importantíssimo entre as três componentes identitárias, que não existe em nenhum outro lugar de tal forma. Portugal é o lugar onde a casa foi construída.

“Milhares de escravos chegavam a Portugal todos os anos, de tal forma que o seu afluxo chegou a perturbar o equilíbrio demográfico de algumas cidades ibéricas. Por exemplo, em Lisboa, Sevilha e Cádiz, quase 10 por cento da população era constituída por africanos no início do século XVI.”⁹

⁷ Kilomba, 2020, p.244

⁸ Dias, 1986, p.26

⁹ Mbembe, 2021, p.34

Angola

Angola, porque se refere ao musseque:

“Dialético em sua essência, o musseque (caldo cultural efervescente onde tudo acontece e tudo se encontra) pode e deve também ser visto como espaço de resistência. Assim temos, em ambas as situações, a oposição entre o cárcere e a liberdade, tendo de um lado o colonizador e do outro o colonizado.”¹⁰

Força libertadora:

“Queen Nzingha symbolized the quintessence of early Mbundu resistance. She was from 1620 until her death in 1663...the most important personality in Angola. Nzingha failed in her mission to expel the Portuguese and become Queen of Ethiopia, embracing Matamba (eastern Ndongo) and Ndongo. However, her historic importance transcends this failure as she awakened and encouraged the first known stirring of nationalism in West Central Africa by organizing the national and international (the Moni-Kongo) assistance in her total opposition to European domination.”¹¹

“No que respeita à situação linguística, pode-se avançar que Angola é um país plurilingue, porque ele integra línguas estruturalmente muito diferentes umas das outras.”¹²

Empréstimos do Kimbundu:

Dikota – cota – alguém mais velho

Kuxinga – xingar – insultar

Kubaza – bazar – ir se embora, fugir

Museke – musseque – bairro africano, bairro periférico

Mbunda – bunda – traseiro, nádegas¹³

¹⁰ Santos, 2007, p.11

¹¹ Clark, 1990, p.xiii

¹² Mingas, 2000, p.30

¹³ Mingas, 2000

3. A Obsolescência Do Triângulo

“Por isso, meus camaradas de armas, não prestemos homenagem à Europa fundando Estados, instituições e sociedades inspirados nela. A humanidade espera de nós algo mais do que esta imitação carrancuda e obscena. Se queremos transformar a África e a América Latina numa nova Europa, confiemos o destino dos nossos países aos europeus! Eles fá-lo-ão melhor do que os mais dotados de entre nós. Mas se queremos que a humanidade progrida, se queremos elevá-la a outro nível que não o da Europa, então temos de fazer verdadeiras invenções e descobertas (...).”¹⁴

A atemporalidade de *Homecoming* revela-se na forma de uma casa que alberga um antes, um agora e um depois, mostrando o processo da metamorfose em si. Uma casa construída, onde a ostentação do processo é mais importante do que a própria finalização. O processo ostentativo, ou seja a viagem caseira, para essa poder tomar lugar exige “que o olhar e o pensamento, até aqui dirigidos para o passado, ou ainda colados ao presente, possam regressar ao tempo concreto, esse tempo real da vida que é orientado pelo sentido.”¹⁵ (Michel Freitag, *Arquitectura e sociedade*, p.72)”

O antes é a homenagem sarcástica à Europa. Uma África remodelada a partir de um ideal e exemplo europeu. Em alemão exemplo quer dizer *Vor-bild*. O que será um antes da imagem. *Vor* = antes de, *Bild* = imagem. Neste sentido, a minha imagem (*Homecoming*) é composta pela imagem em si e do que estava lá antes dela. Eu destaco o momento da “imitação carrancuda e obscena,” criticando o meu próprio ponto de vista híbrido, o espaço limiar e procuro “fazer verdadeiras invenções e descobertas” as quais eu não finjo ter já encontrado individualmente, mas ao contrário proponho que essa descoberta terá de ser feita em comunhão.

“Esperando pela terra prometida, “esses mundos perdidos das nossas utopias arquitetónicas (...) quando mais não seja no papel onde o sonho do artista os construiu, que os visite uma figura humana; é, então, no *belo corpo* do visitante, homem ou mulher, que o artista procura dizer que ele próprio se situa, e que nos situa a todos, com o nosso desejo de vida e de forma,

¹⁴ Afrotopia, 2022, p.36, cf. Frantz Fanon

¹⁵ Freitag, 2004, p.72

na posição narcísica da última testemunha amorosa de uma beleza humana num mundo tornado inumano.”¹⁶

No fundo, a minha *Weltanschauung* encontra-se num estado desmundanizado, no preciso momento em que “a condição terrestre substituir-se-á assim à condição cósmica.”¹⁷

A fase líquida deu à luz o “homem-líquido, condenado a uma infinita transfiguração.”¹⁸ O recipiente adequado para acolher a minha *Weltanschauung* será doravante o conceito do cosmolocal.

Cosmolocal: “The cosmolocal has the potential to splice through static spatializations and associated positions, approaches, and stereotypes.

The cosmolocal is more about embodied orientation, attitude, and interrelatedness than about a locale, for place itself is constituted in relationship, in on-the-go-conversation between living beings (I include the “living dead” here) and environments, and in ongoing processes that simultaneously tangled up in time and space. Viewing all geographies as situational – that is, deeply embedded and simultaneously contingent, constitutive, and process based. An alter-geopolitics that is collective, interconnected and non-binary is cosmolocal in its orientation.” (On Art History in Africa, S.136/37)

É com esta terminologia que consigo desconstruir o meu triângulo. O problema da *Stofflich-* e *Dinghaftigkeit* parece superado, no momento em que a espacialidade entra em locomoção e se torna relacional assim como situacional.¹⁹

A comunicação entre as minhas identidades é complementar, o que significa que haverá sempre um interlocutor superior e um inferior²⁰, causando conflitos interiores, até encontrar o ponto de embraiagem. Entre elas existem diferenciais de coesão e integração que implicam um diferencial de poder.²¹ Eu uso a energia cinética destes ditos diferenciais como força criadora para o meu trabalho.

¹⁶ Freitag, 2004, p.72

¹⁷ Mbembe, 2017, p.216

¹⁸ Mbembe, 2017, p.216

¹⁹ Simbao, 2018, pp.136-37

²⁰ Watzlawick, (n.d.)

²¹ Elias, 1993, p.16



Ao contemplar os três principais pilares da minha identidade, deteto uma possível dissociação da estrutura social no âmbito dum fascicular hipotético, que resultara em Anomia.²² Embora

²² Elias, 1993, p.273

tal dissociação e anomia decorram somente na imaginação, no meu trabalho físico torna-se real. O atelier passou a ser um laboratório de experimentação indisciplinado onde cada vez mais transborda o balizamento. O trabalho produzido, em tal, entretanto já cosmolocal, parece mover-se em direção do planeamento territorial/ design de espaço onde as variadas disciplinas encontram-se reunidas sob a patronagem dum *Gesamtkunstwerk*.

A impossibilidade de existir em três lugares ao mesmo tempo provocou em mim um “tédio do consentimento emocional perante o meio ambiente seguido por um retrocesso da prontidão comunicadora”²³ cuja única salvação é um desassossego fáustico que me serve de aparelho locomotor. Um instinto de auto-preservação trabalhando contra a fragmentação do Eu.

Homecoming no mesmo momento em que é uma construção, também é uma desconstrução. Através da sua imperfeição e da sua natureza periclitante, procuro analisar de forma crítica a minha masculinidade.

Por um lado, faço o papel de vítima, o ato da construção praticamente em esforço individual, vem da ideia de que “o negro é de facto este ser humano que terá sido forçado a tornar-se coisa e a partilhar o destino do objecto e da ferramenta.”²⁴

Este ato de masculinidade tóxica, de querer mostrar a minha força, vem de mim na mesma medida em que é imposto por outrem. O paternalismo *branco*. É importante admitir que “(...) os homens *negros* não têm beneficiado do patriarcado *branco*.” Mesmo assim eu interiorizei o patriarcado imposto, podendo assim exercer tal violência sobre outra pessoa: a mulher negra. *As mulheres negras têm sido dominadas “patriarcalmente” de diferentes maneiras por homens de “cores” diferentes.*²⁵

Em vias de auto-questionamento, a aspiração fálica de erguer um edifício em direção do céu, recém-construído, prestes a desmoronar, tem de ridicularizar a mim mesmo e ao patriarcado. Permanecendo no estado de *einwärtsende Neubauten* (nova construção desmoronando-se), a incompletude de Homecoming é por assim dizer um ato de não querer ter a última palavra.

²³ Lorenzer, 1971, p.72

²⁴ Mbembe, 2017, p.215

²⁵ Kilomba, 2020, p.109

4. Colectividades



Quando falo de comunhão, que mencionei no capítulo anterior, penso em igualar um dado de equilíbrio de poder. Instrumentalizo o elemento estigmatizante, que afasta os marginalizados do grupo estabelecido, ao torná-lo a força unificadora para que: “produce en el momento una micro-comunidad - los inmigrantes se unen en una risa colectiva que invierte su situación de exiliados - que se forma en relación con la obra y en ella misma.”²⁶

Em torno de uma restituição metafísica, meditei não somente sobre situações, mas também sobre modelos de vida, sejam aqueles quer por vir, quer reactivados. “Não é possível aprofundar a crítica afro-futurista do humanismo sem a associar a uma equivalente crítica do capitalismo.”²⁷ Procuo descobrir o motor das “culturas africanas tradicionais que estão em constante competição com as lógicas utilitárias e individualistas.”²⁸ Reinvenções e redescobertas enquanto projeto anti-capitalista, dentro das quais os nossos corpos combustíveis²⁹ podem florescer de novo. Dentro “de uma economia ao serviço da

²⁶ Bourriaud, 2008, p.17

²⁷ Mbembe, 2017, p.234

²⁸ Afrotopia, 2017, p.77

²⁹ Mbembe, 2017, p.23

comunidade,³⁰ baseada na produção e troca de relações autênticas³¹ o imperativo da generosidade³² garante as condições básicas de vida para todos.”³³

O espectador, mesmo enquanto participante ativo, só vê o que já leva em si. A cifra dirigida ao grupo marginalizado que leva em si “the original African way of life”³⁴ servirá como mudança no equilíbrio de poder. Depois dum *tuning*, a maré virou, e a arma já tem ferrão.

Perante o grupo estabelecido tal como as estátuas roubadas, a minha espécie de museu animado, em parte, lhe é mudo e tem ferrão porque:

“o espanto não produz entendimento;
o patriotismo cultural alimentado pela apropriação ilícita permanece infrutífero.”³⁵

“Só ele possui as musas,
Que as traz no seu seio quente -
Para o vândalo elas são pedra.”³⁶

³⁰ Sarr, 2022, p.81

³¹ Sarr, 2022, p.84

³² Sarr, 2022, p.77

³³ Sarr, 2022, p.80

³⁴ Fela Kuti, 1971

³⁵ Bahners, 2023, p.34

³⁶ Bahners, 2023, p.34





Worpswede

5. O Outsider Romântico

Carrego em mim um romântico com a crença de que existem momentos cruciais de vivências que não podem ser captadas pela razão e que acredita na importância abrangente do individual e da subjetividade.³⁷ Instrumentalizo a referência ao Eu, a subjetividade romântica que encontra eco no discurso pós-colonial, para justificar o ato de escrever na primeira pessoa singular e para expressar o meu contentamento, sendo sabido que tive a permissão desde o início. Amplifico e aprofundo a última frase convocando Grada Kilomba, “(...) apelo a uma epistemologia que integre o pessoal e o subjetivo no discurso acadêmico, pois todas/os falamos de um tempo e de um lugar específicos, de uma história e de uma realidade específicas – não há discursos neutros”.³⁸

Isto significa dum ponto de vista das *Critical Whiteness Studies*, segundo Astrid Albrecht-Heide que “Escrevo a partir de uma posição extraterrestre, por assim dizer, sobre pessoas brancas e não como pessoas brancas, se não conseguir chegar ao nós ou ao eu. Na minha geração, ensinaram-me a ser modesta e objetiva, o que era a forma habitual de não poder dizer “eu” num contexto acadêmico. Isto significa que me escondo no cartel científico branco. Ao mesmo tempo, desliguei-me de mim própria, não podia cometer os meus próprios erros e era substancialmente incapaz de aprender.”³⁹

Para ativar este processo de aprendizagem no meu trabalho, em primeiro lugar na pintura, vou usar a obra de Caspar David Friedrich para visualizar e exemplificar que “não há discursos neutros.”⁴⁰

Ao contemplar uma obra de Friedrich que mostra uma figura de costas, eu sinto uma barreira. Não me encontro inteiramente imerso em tal paisagem e experiência. “Há (...) um momento temporal para o qual a figura do verso contribui. A experiência de “estar atrasado” é involuntária para o espectador, uma vez que a figura do verso sempre chegou ao quadro antes dele e vê coisas que permanecem ocultas para ele.”⁴¹ Este fenómeno é uma espécie de espelho investigativo que observo de um ponto de vista exterior. Cheguei tarde à cena do crime. O interrogado já não está presente, ou então mudou de forma. O interrogador (monge) contempla

³⁷ Gebhardt, 2016, p. 131

³⁸ Kilomba, 2020, pp.57-58

³⁹ Heide, 2017, p.445

⁴⁰ Kilomba, 2020, pp.57-58

⁴¹ Goebel, 2009, pp.111-112

a natureza. E segundo Hegel os “Outros” <<são natureza, não cultura>>. ⁴² A minha identidade está, ou ausente ou, se o queremos conceber deste modo, representada de forma alienada e indefesa perante uma verdade alheia.

“Nestes casos, nada é mais característico de um equilíbrio de poder extremamente desigual do que a incapacidade dos outsiders de se vingarem do grupo estabelecido com um (...) instrumento de poder igualmente estigmatizante. Mesmo que tenham conceito depreciativo para eles nas suas relações mútuas (...) ele é inútil como arma num duelo de vergonha, porque um grupo de fora não pode envergonhar os membros de um grupo estabelecido: enquanto a diferença de poder entre os dois for muito acentuada, os seus insultos não significam nada para o outro; não têm ferrão. Quando começam a doer, é sinal de uma mudança na relação de forças.” ⁴³



⁴² McEvelley, 2007, p.217

⁴³ Elias, 1993, p.20

Eu considero a maioria do meu trabalho uma tentativa de igualar o desequilíbrio de poder. Para visualizarem esta afirmação, peço-vos para me acompanharem num experimento de pensamento. Imaginemos que a figura universal das minhas pinturas, o sujeito negro, entra em, por exemplo, “Der Mönch am Meer” substituindo o monge. Ao entrar, a minha figura torna-se sujeito, no sentido artístico. Porém, continua a ser objeto de desejo. Para realmente se tornar sujeito o rosto da figura vai ter de sair da posição do *profil perdu* e fazer uma rotação de 180 graus. Agora ainda falta por definir o plano do fundo, anteriormente tinha descrito o sujeito negro como natureza/paisagem. Isto pode ser um dilema, a figura não pode ser meio ambiente e figura ao mesmo tempo. Ou será que sim? Segundo Beuys, o meio ambiente já começa no próprio corpo, e só o pensar pode, possivelmente, constituir um eu.⁴⁴ Considerando a figura, o ser humano, neste caso o foco estará no sujeito negro, e, a paisagem/ natureza pertencem de mesma forma ao meio ambiente e criam uma unidade. Uma unidade em que o rosto se reinventa constantemente. O retrato como balizamento de um laboratório de experimentação de estilos e conceitos.

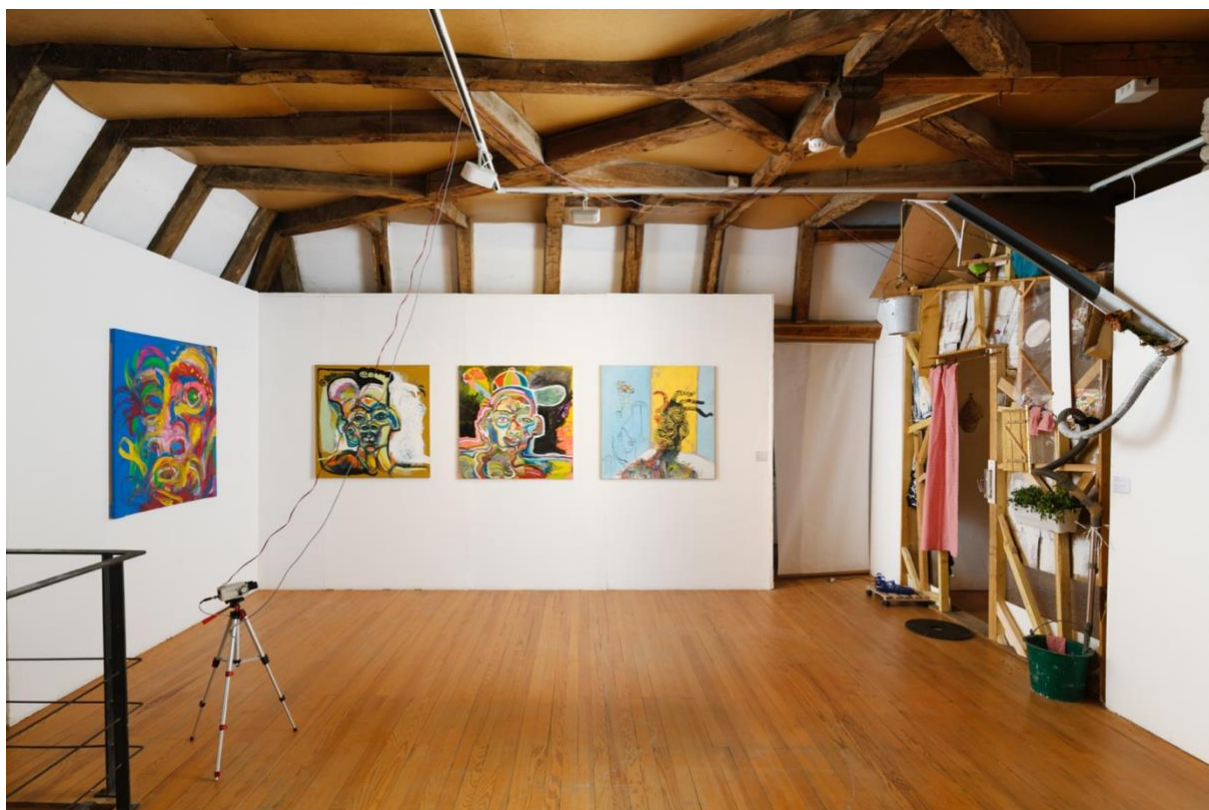
A figura enegreceu e devorou a natureza / paisagem. Se no romantismo a natureza representa o sublime, de que forma renascerá o sublime se a natureza já entrou em outra ligação? A coisa mais impressionante e deslumbrante é o projeto colonial. A sua grandeza aterrorizante e aniquiladora que me deixa com vertigens.

⁴⁴ Beuys, 2021, pp.53-54



PoC

Sinto-me como um David lutando contra Golias, nessa tentativa de falar do meu trabalho em diálogo com o Colonialismo. Encontro-me asfixiado pela minha própria história. Traumas vividos e traumas herdados de dois mundos em inimizade. Este novo sublime foi tão deslumbrante que no dia em que aprendi a falar me tornei gago. As primeiras tentativas de verbalizar o terror da vida negra terminaram num lapso. Agarrei-me ao desenho como consolação em vias de escapatória da violência colonial que acabei de descobrir. Eu não só me dedicava incessantemente a fazer um rascunho atrás de outro, desenhando rostos, e corpos em interação, como fazia entender aos meus pais, de forma não verbal, que cada desenho, sem exceção, precisava de um lugar na parede até que um dia já não havia espaço.



CacMeymac – bric-à-brac. Autoria: Aurelien Mole

6. A Pintura e a Sua Abertura Enquanto Espaço De Manobra Para Regressar a Casa

O retrato para mim é extremamente autobiográfico e pessoal, quase sempre relatando estados de ânimo captando um ponto de situação entre Eu e o Mundo. Até recentemente, o desenho e a pintura, mais a pintura que o desenho, permaneceram num estado de diário gráfico. Uma prática que se intensificou em 2018, em Leipzig, depois da descoberta do trabalho de Arno Rink⁴⁵. Ele foi o único reitor no território da antiga RDA a ser confirmado no cargo após a reunificação. Como tal, foi responsável por todos os processos de reforma da HGB. Teve de se deslocar repetidamente a Dresden para conversações do tipo interrogatório, que considerou traumáticas. A crítica à sua pessoa e à sua pintura é captada na série de autorretratos sóbrios “Protocolo de uma reunião ministerial - 1991” (*Protokoll einer Ministerbesprechung*).⁴⁶

A pintura acontece naturalmente, algo que preciso de fazer. Os retratos, são os meus apontamentos. O rosto humano é a minha estrutura provisória, o meu andaime dentro do qual se abre um campo de batalha de forma triangular. Quando me ensinaram a desenhar “como deve ser”, na escola primária, perdi o interesse. Nesse tempo de ponte, primeiro procurei respostas na natureza — dedicava-me a construir casas com ramos e outros materiais que a natureza e agricultura tinham para oferecer. Passava o dia inteiro a vadiar pelas montanhas das vindimas do Kaiserstuhl, no sul da Alemanha, enchendo a minha pança com uvas, maçãs, cerejas, figos, etc. Procurava objetos interessantes que os vinicultores e latifundiários perdiam pelo caminho ou achados da primeira guerra mundial que a charrua sacava a luz. Mais tarde encontrei interesse em arranjar bicicletas e abrir rádios antigos. Brincava com gás detonante e motores elétricos.

Mais de uma década depois irei retornar ao passado, visitar os lugares da minha infância, para agora incluir em partes - o que eu já era e já fazia – na minha *oeuvre*. A infância revisitada como um lugar seguro (*safe-space*) da minha memória em que a violência pós-pós-colonial ainda não existia ou foi ignorada e escondida no subconsciente com sucesso.

⁴⁵ Alberti, 2018

⁴⁶ Bock, 2018

Vivi muito tempo preso no meu diário gráfico, era o refém das minhas próprias pinturas. Na cabeça era muito perfeccionista, queria aprender a pintar como os velhos mestres, mas a minha técnica e paciência não chegavam lá. Durante uma pequena crise existencial de jovem artista apaixonei-me pelo trabalho de Basquiat. Na altura nunca tinha ouvido falar dele. Um dia, acho que foi em 2013, quando estava folheando um livro na livraria sem prestar muita atenção, passou um relâmpago pelas minhas veias num milésimo de segundo, que a minha retina cariciou uma das pinturas de Basquiat. Houve um momento em que o meu corpo ficou congelado. Como um maluco folhei para trás até achar de novo a tal página.

Foi assim que fiz o caminho para o meu espaço tridimensional, só nessa altura consegui estabelecer novas tensões entre a tela e o espaço. Passei muito tempo com o nariz colado ao quadro, sem ver a “the bigger Picture”. Quiçá foi Rilke que me motivou:

“Talvez toda a criação não seja mais do que recordar profundamente.”⁴⁷

Eu acredito que nesses últimos dois anos, durante o Mestrado, foi isso que aconteceu. A minha criação foi um lembrar profundo. Não criei nada de novo. Somente me lembrei de coisas. Ocorreram vômitos espontâneos de memórias que se foram extrapolando. Um regresso a infância que agora se revela em renovada *Gestalt*. Uma *Gestalt* que a maioria da pintura só captava perseguindo a silhueta. Permanecendo num estado oco.

Existem artistas capazes de se afirmarem somente como pintores. Eu não sou pintor. Eu sou talvez um cenógrafo. A minha pintura é um pilar entre outros para construir outra coisa qualquer. É um meio para alcançar algum fim, sem finalidade. (*Zweckloses Mittel zum Zweck*) O objeto estático torna-se móvel. Um quase-cinema. Tento com todos os meios disponíveis pôr a pintura em locomoção.

⁴⁷ Rilke, 1988, p.114



7. A Drum Machine e a Aceleração Social

A *drum machine* surgiu dum gesto que pedi emprestado à pintura. Eu tenho a tendência de dar muitas camadas. Gosto de salientar o processo, dou muita relevância à própria procura da forma. Dar espaço ao erro. Errar e errar até encontrar algo de novo. Fazer o esboço e a preparação para a pintura já no suporte que será nos melhores dos casos o resultado final.

Na minha engenharia é a mesma coisa. Eu começo com um circuito simples. Uma fonte de alimentação conectada a um consumidor que pode ser uma lâmpada, um motor ou outra coisa qualquer. Neste caso encontrei a estrutura de uma impressora, o motor que move os tinteiros da esquerda para a direita e vice-versa. A minha ideia era criar ritmos com aquilo. O motor, com duas baquetas montadas nos suportes dos tinteiros, mexe ao longo da correia até à extrema-esquerda e bate no chocalho; o motor vai até a extrema-direita e bate no prato-crash. A ideia inicial era só esta. Depois comecei a mergulhar-me dentro do mundo dos circuitos.

O primeiro circuito só tinha um sentido. Da posição de origem ia à direita e estagnava no fim do trilho. Para criar um movimento bidirecional faltava fazer um segundo circuito encarregado de inverter a polaridade. Remodelei um teclado de computador, para ser o comando da *drum-machine*. Instalei um botão que faz o movimento à direita, e outro que inverte a polaridade para fazer o movimento à esquerda.

Depois de ter montado o circuito fundamental, comecei a inserir mais circuitos. Há um LED vermelho que se acende sempre quando o tinteiro está em movimento. Há LEDs verdes que só se acendem quando o tinteiro vai para a esquerda. Há outros LEDs de cor vermelha que se acendem quando o tinteiro vai para a direita.

Equiparei os dois pontos finais do trilho, com *triggers*/botões, um de cada lado. Quando o tinteiro bate na extrema-esquerda, o *trigger* fecha um circuito com uma câmara analógica, em que ativa o motor que rebobina o rolo. Como a voltagem excede a tensão nominal do motor da câmara, emite um som que nos faz lembrar a visita ao dentista.

Quando o tinteiro bate na extrema-direita, o *trigger* fecha um circuito com uma fita LED, que emite uma luz em cores diferentes a que podem ser aplicados efeitos. No mesmo circuito inseri um regulador que permite ao utente regular a intensidade da luz. Um outro elemento deste circuito é um LED avançado para bicicleta. Através de um condensador, o LED acende somente quando o circuito dele e do fita LED estiver interrupto.

Noutro circuito à parte é possível ativar uma ventoinha conectada a um display LCD que transforma o movimento da ventoinha em desenho digital que se altera várias vezes por

segundo. O circuito da ventoinha consome tanta energia que desacelera extremamente o circuito do tinteiro. Alimentados pela mesma fonte a *Drum Machine* torna-se incapacitada, já não chega a tensão nominal necessitada para o funcionamento normal ao motor do tinteiro.

Camada sobre camada. Circuito sobre circuito. É assim que trabalho. É assim que o mundo funciona — ele não te dá vida em pedacinhos. *Petit à petit*. É sempre tudo e não espera por ti. O mundo é um polirritmo. Por vezes, aqui e ali, vemos erguer uma Torre de Babel. A *Drum Machine* critica a insaciabilidade da nossa sociedade acelerada. Levando a física aos seus limites, aguardo em distância de segurança o “*slow-down as an unintended consequence of acceleration and dynamization. This frequently entails dysfunctional and pathological forms of deceleration; the best known version of the former is the traffic jam.*”⁴⁸

Em princípio, aplico uma observação comportamental das ciências sociais, num objeto anti-social. Segundo Norbert Elias⁴⁹, “uma das funções mais gerais da estrutura social é criar uma base para a previsibilidade e regularidade do comportamento social, quanto mais estes elementos da estrutura social se dissociam, mais a sua eficácia é limitada. No limite, a previsibilidade é reduzida ao mínimo, e surge um estado que pode ser corretamente descrito como anomia ou caos cultural.”

No caso da *drum machine*, podemos observar um caos talvez menos cultural, mas sensorial. De uma forma que se revela como ruído visual e sonoro. Ela chega a um ponto em que perde em previsibilidade e ganha forma de anomia. No momento em que é requerida a sua máxima potência, a maquinaria congela. Já não pode executar comandos, porque carrega em si um “*slow-down*” pré-programado. Ela é uma Torre de Babel, em lugar da polifonia das línguas entra a simultaneidade de circuitos. No auge da sua funcionalidade está a autodestruição. Lâmpadas, motores, cabos que se queimam. Os parafusos soltam-se. As engrenagens voam pelo ar.

⁴⁸ Rosa, 2003, p.15

⁴⁹ Elias, 1993, p.273





Atelié

8. Black TransAtlantic

Caspar David Friedrich colecionava as impressões das suas caminhadas em esboços. Mais tarde ele iria usá-los como modelo para a pintura, reconfigurando e alterando a paisagem a sua medida, atribuindo-lhes significados que transcendem a mera reprodução.⁵⁰

Por assim dizer, Friedrich durante o seu período criador foi completando um acervo de desenhos para um dia eventualmente poderem ser as pedras de construção para a pintura. Eu viso avolumar este acervo. Inspirado pelo Atlas de Aby Warburg e, quiçá, também o de Gerhard Richter, aspiro em aprofundar a natureza do meu Atlas. Friedrich interessava-se principalmente por desenhos seus e de outros artistas, incluindo neste caso a gravura que na altura foi a tecnologia predominante para a divulgação de imagens. Warburg, já num tempo de mais alta proliferação de todo tipo de imagens, todos eles lhe são úteis dentro do seu campo de pesquisa.

O Atlas de Warburg foi o ponto de partida para as minhas cartografias sonhadas. Em torno do arquipélago de imagens ainda havia muita *terra incógnita* para ser colonizada:

“the black of the screens plays the role of memory’s empty intervals and missing links”⁵¹

O meu Atlas afastar-se-á da bidimensionalidade para ganhar plasticidade. O meu Atlas ao longo da sua trajetória acolheu todo tipo de matéria e anti-matéria. O novo Atlas é um registo físico na mesma medida em que é metafísico. Num momento ainda é monumento, em outro momento com uma piscadela espiritualiza-se. Se move numa correia do inverter constante da polaridade entre lugar e não-lugar.

O meu Atlas não é preparação para outra coisa qualquer ou meramente uma investigação científica. Ele em si é a obra. É *Gesamtkunstwerk cosmological*, o que diz respeito à sua qualidade geográfica. É ali que se incorpora tudo e se estabelecem relações. Tudo, não no sentido de incorporar uma *Oeuvre* na sua totalidade, mas no sentido de abordar todas as disciplinas até agora experimentadas num “puzzle that does not seek to reduce complexity but

⁵⁰ Etschmann, 2013, p.304

⁵¹ Wohl, 2012, p.176



A imagem morre no coração – Galeria Municipal de Torres Vedras

to show and expose it by means of fusing random details and recombining them in new visual rhythms.”⁵²

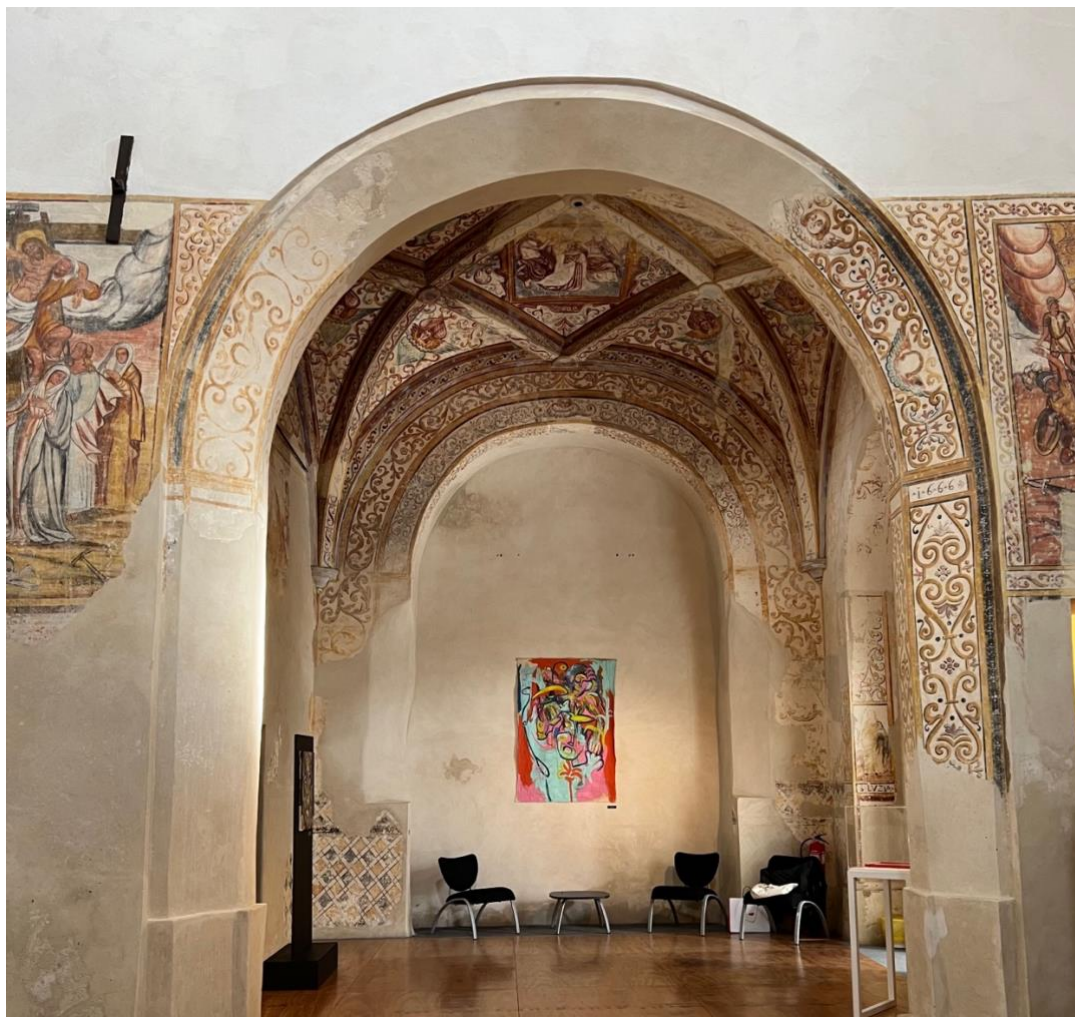
Um resumo do meu trabalho, que se insira dentro do mesmo. Ao longo dos anos fui respigando e albergando qualquer tipo de material, objetos como parafusos, máquinas, plantas, fotografias, e obviamente o meu trabalho que eu considerava, de qualquer forma, arte. Palavras, pensamentos, pó, lixo, memórias, traumas, lã. Além de dar estrutura à minha Oeuvre artística e anti-artística, no momento ambas receberam uma nova vida. Com ambas quero dizer a casa e a Oeuvre certificada. Um respigar intra-laboral e extra-laboral. Além do que já tinha percebido como arte, acrescenta-se um segundo momento em que tudo possa ser arte e os dois juntam-se a uma nova sinfonia, uma nova vida.

No meu Atlas a “knowledge montage” não meramente a imagem, mas ademais qualquer tipo de objeto e plástica, “is not a closed field of knowledge (but) a whirling centrifugal field, a

⁵² Wohl, 2012, p.183

movement demanding all anthropological aspects of being and time.”⁵³ Além disso, o mesmo é sujeito de uma animação. Ele põe em marcha “A formação de um arquivo (...) não um museu inerte de obras mortas, mas um “arquivo vivo”, cuja construção deve ser encarada como um projeto contínuo, jamais concluído”⁵⁴

Que abre a porta “to bring disparate things together, arranging” qualquer tipo de material “as Warburg arranged the plates of his atlas, mixing personal and collective memory, and drawing the meaning from the reciprocal revelations possible only through montage.”⁵⁵



Passado Futuro - Galeria Espírito Santo - Moura

⁵³ Wohl, 2012, p.176

⁵⁴ Hall, 2001, p.51

⁵⁵ Wohl, 2012, p.176



A imagem morre no coração

Autoria: Anais Vargas

9. Pintura elétrica

O ecrã da televisão é o palco onde se reúnem: texto, vídeo e som. O som pode ou não ser monitorizado, o que importa é que algo normalmente invisível se torna visível. Ele provoca um ruído visual simultaneamente com texto, programado com *Arduino*, que interfere com o vídeo e o som. Um segundo momento visual é desencadeado por uma câmara digital que projeta

vídeo em tempo real ou passa imagens e vídeos gravados anteriormente. Finalmente os três pilares audiovisuais em sintonia causam uma interferência errática e *glitch*, efeitos aleatórios. Babel, 2001, de Cildo Meireles, é uma das referências que deu fruto ao meu trabalho. Criar uma cacofonia audiovisual contínua, resultando em informações inacessíveis.

Um ensaio sobre a aceleração social que alcança um estado de desaceleração devido ao inabilitado crescimento exponencial acaba em distorção da percepção sensorial.

O conto bíblico de Babel trata da incapacidade de comunicar uns com os outros o que fez com que as pessoas se dividissem e se dispersassem por toda a terra e, além disso, se tornassem a fonte de todos os conflitos da humanidade. Mesmo sendo extradito ao estreitamento do mundo, globalização, morrer das línguas, emprobrecimento das línguas estamos incapazes de estabelecer ações recíproco-comunicativas, ou seja, falar um com o outro.

A performance sucedeu-me como uma opção para voltar à expressão oral.

O ecrã da televisão serve como palco para ensaiar o fim de um centro do mundo. A performance na oralidade fugaz pareceu-me perfeita para experimentar o colapso do idioma e da escrita. Imaginemos o falecimento dos servidores que armazenam inúmeros dados sobre a nossa vida. Ensaio o erro e o *malfunctioning* babilónico. A confusão do pensamento começa com um texto em *loop* (mantra, oração). Organizado dentro dum *loop*, o texto está sempre em movimento. Nunca é totalmente visível. Como nas pinturas de Basquiat, onde o texto na maioria dos casos joga com a visibilidade e invisibilidade. A palavra efervescente e a imagem nunca estão sincronizadas. Após cada ciclo de um *loop*, a coalição fluída sofre pequenas deslocções. É uma obra que produz serendipidade, provocando constantemente, através de novas constelações que vão emergindo, um “*unsought finding*”⁵⁶

Uma confusão do pensamento que pensa em voz alta. Um *point don a* escritos, pinturas e monumentos, produzidos para ficar. Samplando texto, som, vídeo e imagem num DJ-Set demiúrgico. Segundo Erwin Wurm⁵⁷ o aumento de peso já é um processo escultórico. Tal como pensar, engordar é escultura. Eu percebo o meu trabalho como um engordar audiovisual. Colhendo as pautas para a minha partitura cacofónica. Engordando a imagem polirrítmica que em seu abuso de penetrações audiovisuais, que interferem uma com a outra com o toque final da exagerada distorção, transborda a pintura. A pintura elétrica.

⁵⁶ Rivoal & Salazar, 2013, p.178

⁵⁷ Brunmeier, 2022

Eu revelo a minha pesquisa num Atlas electrificado, apresentando os resultados do meu *field research*. O que diz respeito a “A sociedade do cansaço.”⁵⁸ Assim a performance exige uma atenção especial. Uma atitude que tem uma biblioteca. Uma biblioteca no centro da cidade sem janelas, para poder respirar o ar dos outros planetas⁵⁹ e ouvir ruído cósmico. Tal como a banda CAN visava criar uma obra musical em que o ruído mundano não pudesse impedir a execução, ou melhor, até era desejado porque ia completando a peça. O bebé que chora, o suspiro, o motor dum carro em aceleração só podem enriquecer a força expressiva da peça. Para que o espectador possa fazer um *unsought finding*⁶⁰, é necessário “durar no olhar”, e ter uma “*vita contemplativa*.”⁶¹ E só depois terá acesso as paisagens bucólicas ocultadas no coração ferrugento dos aparelhos audiovisuais. Em que o meu porta-voz se amplifica catapultado e penetrado através de um tubo de raios catódicos.

⁵⁸ Han, 2021, p.56

⁵⁹ Pfisterer, 1980, p.416

⁶⁰ Rivoal & Salazar, 2013, p.178

⁶¹ Han, 2021, pp.29-30



10. O Real e a Utopia

Um Atlas habitável, para quem pensa em:

“aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica. En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista.”⁶²

É possível misturar o utópico com o real? O que em vida branca é utopia longínqua, porventura em vida negra é vivenciado em *Jetztzeit*. Racismo cotidiano é uma utopia experienciada incessantemente. Enquanto a minha utopia se tornou realidade, para uma comunidade branca permanece só na imaginação. Uma realidade em que fui enfiado: “Occidente, una

⁶² Bourriaud, 2008, p.12

autodenominada vanguardia, había de conducir al resto del mundo, por la fuerza si era necesario, a un hipotético futuro utópico (...).”⁶³ O negro afasta-se do presente, e aguardamos o seu regresso de um futuro.

Durante muito tempo procurei identidades terrestres. Quis ser alemão, angolano e/ou português. Redesenhando constantemente triangularidades interdependentes. Procurando analogias em outras biografias, para encontrar o meu lugar no mundo. A de Frantz Fanon seria uma delas. “Nascido na Martinica, passou por França, e o seu destino estaria ligado ao da Argélia. Foi através da Argélia que ele cumpriu por fim, como se fosse às avessas, a volta do Triângulo.”⁶⁴

Sendo negro, a minha germanidade (*Deutschtum*) constantemente era negada. Na Alemanha sou apátrida, só tenho cor. Meramente tenho pele negra ou sou africano. Perguntam-me com frequência se sei falar a língua africana – quem me dera saber falar 2.138 línguas. Em Portugal, o lugar de onde eu escrevo, de repente já sou alemão no momento em que abro a boca e alguém detecta o meu sotaque. Em outros casos as pessoas assumem que sou oriundo dos PALOP ou do Brasil. Em Angola sou “*le blanc*”. Já uns tempos antes da minha primeira viagem a Angola em 2013, cultivei pensamentos sobre a repatriação. Mergulhei no mundo do Rastafari. Procurando uma promised land. Procurando casa quer com Marcus Garvey, quer com Agostinho Neto:

“To our beautiful Angolan homeland

Our land, our mother

We shall return

We shall return

To liberated Angola

Independent Angola”⁶⁵

⁶³ McEvelley, 2007, p.207

⁶⁴ Mbembe, 2017, p.209

⁶⁵ Sousa, 2018, p.62



11. Fora de tempo

Voltar para casa é um caminho longo e duradouro, quando não sabemos para onde vamos.

“A grande arte é um pedaço do futuro, e quem a tem e cria agora não tem vida para a acompanhar e é um sem-abrigo e um estranho no tempo.”⁶⁶

É quase com o mesmo teor de Agambem, que Rilke aqui prenuncia uma contemporaneidade. É um sem-abrigo e alheio ao tempo, porque a “contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico.”⁶⁷ A Arte é um pedaço do futuro, um “ainda não” em que o dito cujo “reconhece(r) nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós.”⁶⁸

Eu reencontro-me nessas poucas linhas de duas maneiras. A primeira como artista que aspira alcançar uma contemporaneidade, a segunda reflete a minha existência híbrida. A minha pele negra e máscara branca, que me arrancou pela raiz impedindo qualquer plantação em solo sólido. Comecei a fazer mudas, que a nível terrestre nunca serão plantadas. Permaneceram incessantemente numa via de resguardo expostos a uma eterna itinerância (*Umherwandern*). É ali que o meu espírito de arte se tornou nómada. Na minha casa, na minha construção civil improvisada, cristaliza-se esse fenómeno do provisório, do imprevisto e da precariedade.

Quando sou convidado a expor, o construir de uma segunda casa dentro de outro espaço é como dizer não. É vestir uma segunda pele que me proteja do mau-olhado de outrem. Agora em escala subcutânea vejo os primeiros traços dum *safe-space*. É uma forma de rejeitar o espaço oferecido. É não saber lidar com a oferta depois de ter sido expulso e marginalizado. É dizer não. É o medo da hipervisibilidade do meu corpo em contraluz das paredes brancas do *White Cube*, no sentido metafórico ou então o medo de me dissolver, de não ser visto de todo. A ameaça de nem sequer existir. Estar fora do tempo, porque “todos os episódios evidenciam

⁶⁶ Rilke, 1988, p.116

⁶⁷ Agambem, 2009, p.65

⁶⁸ Agambem, 2009, p.66

uma sensação de atemporalidade; somos abordadas/os no presente como se estivéssemos no passado.”⁶⁹

Em princípio, nem eu, nem o meu mundo, serão disponíveis na sua totalidade. Voltando à fase líquida, posteriormente mencionada, proponho *Homecoming* como alternativa ao preexistente espaço-tempo. Inspiro-me na “noção da fluidez dinâmica do tempo” que “está muitas vezes ausente nos espaços museológicos, fixados como estão na singularidade de uma história ou narração espacial.”⁷⁰ Nos transmissores de cultura do Gana, os Afahye, ou festivais, o tempo é um mecanismo fluído. O passado é trazido para o presente através da dança, do gesto, da poesia, da música, da encenação e do ritual.”⁷¹

⁶⁹ Kilomba, 2020, p.246

⁷⁰ Ayim, 2018, p.145

⁷¹ Ayim, 2018, p.145



12. Plantas Do Interior

O verão passado estive na Residência Artística da RAMA. Um dia acordei com o barulho dos jardineiros, que andavam a cortar a relva por volta da antiga escola primária. Saí à rua para falar com os jardineiros. Foi ali que reparei o trator com reboque, o espaço de carga estava coberto por inúmeras opúncias. Perguntei o jardineiro cinco vezes em seguida se eu podia levar alguns dos cactos que tinham cortado, quando percebeu a minha pergunta, só respondeu: “Esses ali não prestam para nada” e que podia levar a quantidade que eu queria.

Eu pensei: “Ótimo! Não prestam para nada, é exatamente isso que eu procuro.”

Eu reparei que a “arte ecológica será um regresso à origem... a reabilitação das coisas mais simples no âmbito da comunicação estética... a natureza recriada à minha imagem e semelhança...”⁷²

Na Rama estive “muito dentro da minha própria infância!”⁷³

A paisagem composta por vindimas remetia-me diretamente para a paisagem do Kaiserstuhl, o lugar onde passei o maior tempo da minha infância, como mencionado em capítulo 6.

Em redescoberta comigo mesmo comecei a trabalhar com as plantas, algumas foram plantadas, outras ficaram no estado de estaca. Algumas com as raízes em água outras aparentemente em *standby* transformando-se silenciosamente e sem pressa.

Fiz desenhos em cima das folhas das opúncias. Algumas recortei em forma de rosto. Uma era tão curvada que a usei como recipiente com água para servir como vaso para um outro exemplar. Pouco antes do fim da residência já tinham lançado raízes, a maior opúncia que vinha com figos até deu flor. As plantas que uso no meu trabalho entretanto já sobreviveram um ano.

Na altura tive a sensação de ter recebido uma espécie de aprovação, só não sabia de quê.

Uns tempos depois achei algumas linhas, que me podiam querer dar uma resposta:

“A sua ligação com os espíritos da terra, suporte da autoridade tradicional e da sobrevivência do grupo, impunha ao grupo nómada a obrigação de levar uma raiz de “nsanda”: se esta

⁷² Sousa, 2021, p.146

⁷³ Sousa, 2021, p.145

lançasse raiz no novo local, era sinal de que nova aldeia podia ser formada com a garantia da proteção dos espíritos. “⁷⁴

Quando voltei às Caldas da Rainha reparei que os aloés que estavam em *Homecoming* também tinham lançado raízes. Sabendo que, “segundo uma crença popular, os cactos prosperam se não forem cuidados”⁷⁵, mesmo assim foi como uma confirmação ou uma bênção posterior que me deu luz verde. Cada vez mais sentia uma cumplicidade entre as plantas e mim. Tal como as plantas, encontro-me numa invasão involuntária do ocidente. Na via de resguardo: natureza. Especialmente com o figo-espinhoso. “Os cactos do deserto adaptaram-se a viver sob um sol tórrido durante o dia e a sobreviver a noites geladas e pródigas em orvalho.”⁷⁶ Como é meu costume, estou sempre em busca de tautologias. Através de ali traduzi o sol tórrido em verão alentejano e o Norte de Angola. As noites geladas foram traduzidas em inverno alemão. O meu percurso terrestre é ritmo. O ritmo⁷⁷ é medido com uma batida que se repete regularmente. A batida agora transformou-se em tautologia, eco visual, um leitmotiv que ilumina o meu caminho, o ritmo de vida compõe-se por momentos de tensão e relaxamento. Diferentes misturas dos dois vão alterando o ritmo. Tensão e relaxamento, de vista macro-cósmica, podem ser equivalente a sedentário / nómada, silêncio / som, calar / falar, etc. De vista microscópica, agora já em forma de políritmo, vários ritmos que decorrem em paralelo, cada ritmo é atribuído a um objeto. E ao contrário do objeto, captado pela retina, consoante aos intervalos em que reaparece tal objeto ou semelhante, é desencadeado um ritmo. O meu trabalho, o contemplar do ritmo da vida de tal forma, transforma-se em partitura, a partir da qual podem surgir novas sinfonias na vida real. No próprio ato de criar e de expor, eu torno-me dirigente em missão de fazer a mistura certa e decidir quais são os instrumentos incorporados, a sua extensão e qual é o *screen-time* de cada. Nos altos-fornos da criação trata-se de sinfonias. Nem sempre os objetos são orquestrados de tal maneira, as vezes são só pequenas melodias. Meditações sobre pormenores rudimentares como o tocar de instrumentos percussivos. Tenho uma grande admiração pela simplicidade de tocar bateria. De só houver ritmo, aparentemente desvinculado de tudo, na sua mais alta forma de abstração. De não querer representar nada. Porque o ritmo não tem melodia, mas “todas as melodias têm um ritmo.” E os instrumentos melódicos apropriam-se do ritmo como meio para um fim, o de transportar a melodia.

⁷⁴ Gonçalves, 2005, p.159

⁷⁵ Guerra, 1992, p.89

⁷⁶ Guerra, 1992, p.90

⁷⁷ Holst, 2012, p.32

Assim chego a conclusão de que se o intervalo do reaparecimento de objetos é o ritmo, o seu processamento em produto artístico é a melodia.

No fundo é procurar o caminho pela resistência mais pequena, porque “qualquer movimento contínuo - como andar, escalar, correr, nadar ou remar - é mais fácil quando tem este ritmo de dar e receber.”

Detetamos determinados ritmos analisando a forma como as batidas se repetem. Mas o que acontece se não houver repetições exatas? Se o ritmo meramente entra na função de recipiente onde haverá lugar para “uma indústria morfogénica que não conhece interrupção.”⁷⁸ O ritmo já não vai à procura de objetos e vice-versa, em busca de formas fechadas como o círculo ou o triângulo. Agora o ritmo transforma-se numa espiral infinita. Na medida em que ela cresce e entra no espaço, o espaço também entra nela. A sua abertura é a prontidão de encontrar algo que não teve a espera de encontrar⁷⁹.

Algo que vem “from Outer Space, from unknown regions. Humanity life depends on the unknown knowledge. ... Music is a universal language. / They say that history repeats itself. But history is only His-Story. You haven't heard my story yet. My story is not part of his-story. Because history repeats itself, but my story is endless. It never repeats itself. Why should it? The sunset does not repeat itself, neither does the sunrise. Nature never repeats itself. Why should I repeat myself?”⁸⁰

Na tentativa de perceber Sun Ra:

Assumo, convocando Jaki Liebezeit, que a minha interpretação de ritmo, com a sua repetida batida audiovisual, o que parece ser uma tautologia, não é, (...), porque “sempre que repito algo, é garantido que há uma pequena alteração, seja ela intencional ou não. Nem mesmo uma máquina consegue repetir algo exatamente - mesmo as diferenças de temperatura na sala podem resultar em alterações subtis no som.”⁸¹

E a “agriculture, which we consider to be the most terrestrial of human activities, is something extraterrestrial. Light, which allows us to see ourselves and the rest of the world, has a nature that has nothing to do with our planet. It has stellar nature... and all life has an astral basis.”⁸²

⁷⁸Coccia, 2019, p.30

⁷⁹ Rivoal & Salazar, 2013, p.178

⁸⁰ ProjectDystopia, 2011, 0:43-12:06, cf. Sun Ra

⁸¹ Waechter, 2011

⁸² Coccia, 2020, p.10



Karingana wa karingana

Observando as plantas reparei, por um lado, na aspiração ao sol, a algo que está além do nosso planeta (um futuro). Por outro lado, na aspiração às profundidades da terra (as remanescências dum passado) em busca da água. A planta contemporânea é um passado futuro. O reencontro com as plantas, por assim dizer iniciou uma transição.

Eu olho a luz que deu e da vida a toda a existência terrestre, mas de nenhuma forma depende dela; como um „sortir de la grande nuit.”⁸³

Contradizendo a Hegel, convocando a Coccia:

“<<¿Cómo explicamos la ignorância total sobre los logros de los artistas no-europeos en Occidente? ¿Por qué son invisibles?>>, pregunta Rasheed Araeen. Una respuesta teórica basada em Hegel podría ser: <<Porque son naturaleza, no cultura>>.”⁸⁴

Não se trata meramente dos não-europeus, mas todos nós somos, ou seja, “o nosso mundo é um facto vegetal antes de ser um facto animal.”⁸⁵

O facto de serem feitas tal discriminações racistas de uma supremacia branca: “São questões constituintes, ainda que, quanto ao negro, figura absolutamente de fora, o Novo Mundo não reconheça totalmente aquilo que lhe é <<próprio>>.”⁸⁶

“A Terra por si só não poderá ser o único local de habitação para esta forma vindoura do vivente, de que o negro é o prenúncio. No fundo, a Terra na sua configuração histórica terá sido apenas uma vasta prisão para este homem-metal, este homem-dinheiro, este homem-madeira e este homem-líquido, condenado a uma infinita transfiguração. Vaso simultaneamente metamórfico e plástico, a sua CASA só pode, em última instância, ser todo o universo. À condição terrestre substituir-se-á assim a condição cósmica, a cena de reconciliação entre o humano, o animal, o vegetal, o orgânico, o mineral e todas as outras forças do vivente, quer sejam solares, nocturnas ou astrais.”⁸⁷

⁸³ Mbembe, Achille. *Sortir de la grande nuit*, cf. capa

⁸⁴ McEvelley, 2007, p.217

⁸⁵ Coccia, 2019, p.25

⁸⁶ Mbembe, 2017, p.211

⁸⁷ Mbembe, 2017, p.216



Muzumbu

*Eu sou o espírito que nega sempre!
E com razão, porque tudo o que vem a ser,
É digno de perecer;
Então, seria melhor que nada viesse a existir.⁸⁸*

⁸⁸ Goethe, 2013, p.46, v.1338-1341



Homecoming

13. A Desaparição e a Oralidade da Casa

Homecoming é uma obra passageira que tem uma data de validade e tem mesmo de desaparecer depois do tempo definido. A sua desapareição é crucial e quiçá mais importante que a edificação. O aumento do nível do mar coloca-nos ante o desafio de desaprender o nosso desvairamento da nova construção. Ainda há pessoas e empresas a construir novas casas em Amsterdão e Hamburgo. O mercado de peixe em Hamburgo é inundado frequentemente, ainda bem que a infraestrutura está sempre preparada para cheias. Mas o que vai acontecer se a água ultrapassar um limite? Vimos em Valência a extensão sobredimensionada de poluição ambiental. As nossas sociedades perderam a sua espontaneidade de reagir de forma certa aos sinais da natureza. Uma cidade com casas feitas de lama e palha não traz nenhuns problemas ambientais caso for inundada. Do ponto de vista ecológico tal cidade me parece muito mais avançada que um *Moloch* erguido em arranha-céus.

Não tenciono ser um reacionário, mas acredito na importância de reaprender a viver em sintonia com o mundo e de habitá-lo de forma responsável. A emergência climática, num futuro próximo, vai obrigar povos sedentários a repensar o seu estilo de vida.

Por assim dizer, o desaparecimento de *Homecoming* torna-se a lição de um desarmamento que experimenta novas formas de co-habitar o nosso planeta no decorrer de uma desconstrução urbana. *Homecoming* bebe do pensamento da transitoriedade performativa:

“Sin embargo, el arte contemporáneo es a menudo no-disponible, se muestra en un momento determinado. El ejemplo de la performance es el más clásico: una vez que sucedió sólo queda su documentación, que no se puede confundir con la obra misma. “⁸⁹

Atribui então um valor performativo à casa. No que diz respeito à documentação, pode ser útil mas não é minha primeira preocupação. Interessa-me envergar pelo caminho do mistério e trabalhar contra a informação supérflua. “Traditional esthetic of black art, often considered pragmatic, uncluttered and direct, really hinges on secrecy and disguise”⁹⁰

Será que o mesmo é válido para a arquitetura e urbanização numa ceda África Sub-Saariana?

⁸⁹ Bourriaud, 2021, p.32

⁹⁰ Herbert, 2016, p.69

No exemplo de Timbuktu, a primeira mesquita principal, Jingerebir – provavelmente construída por iniciativa do soberano de Mali, Mansa Musa, depois de ter retornado da peregrinação a Mekka em 1324/5. Hoje, porém, não temos uma ideia precisa da construção ou do aspecto destas primeiras mesquitas, uma vez que não foram construídas com materiais duráveis e, portanto, não deixaram quaisquer vestígios.⁹¹

No meu trabalho tento incorporar uma substância de construção (*Bausubstanz*) pouco duradoura. Mas em verdade a qualidade do material, mesmo sendo mais efêmero que outros, não importa porque até agora nenhuma das minhas construções ficaram montadas para mais de três meses. O passar do tempo no Mali que levou as mesquitas a não deixarem quaisquer vestígios, é revisitado no âmbito do meu trabalho numa temporalidade comprimida. A corrosão devido ao tempo no meu trabalho é acelerada através do uso de materiais ainda mais fugazes. Uma natureza morta no espaço tridimensional, que por não ser pintura mas composto por objetos como frutas, plantas, luz, música ao vivo, etc., convoca um *momento mori e carpe diem* imediato. Em cima de tudo toma lugar, obviamente, “numa altura em que a consciência da finitude do sistema Terra nunca foi tão forte.”⁹²

A minha casa é pensada na oralidade. *Homecoming* põe em questão a supremacia branca. Tudo aspira a uma perda de peso, perder a obesidade colonial, tutela.

Acompanho o trabalho de Erwin Wurm até ao ponto de a sua ideia se consolidar e se tornar monumento, ou seja, o seu trabalho é feito para durar. A obra chamada *school* tem algumas congruências com o meu trabalho, até chegar à bifurcação da durabilidade.

Ele representa conceitos antiquados de conteúdos educativos normatizados assim como o ensino enquanto disciplinação restritiva. No meu trabalho em vez de reproduzir o mau-exemplo tento encontrar aprendizagens alternativas. Estabelecer situações de educação lúdica, onde a brincadeira se torna lição. A minha casa também tem referências autobiográficas. A planta e a armação representam sempre um *melting pot* cru, os meus ingredientes principais são Angola, Alemanha e Portugal primeiro identificável, ao acender o lume se derretem e criam algo novo. Entram em novos estados de agregado e experimentando novas junções moleculares. Mas antes disso tenho uma ideia clara e evoco flashbacks da infância voltando no tempo até encontrar a casa de einxamel com os amores-perfeitos no parapeito, onde cresci na Alemanha. Faço escala

⁹¹ Krammer, 2020, p.62

⁹² Mbembe, 2017, p.239

em Portugal para visitar Angola, onde encontrarei a minha avô Luzia sentada na sombra da chapa ondulada no coração dum musseque. As casas de Wurm parecem ser fundidas em uma única colada, parecem casas pré-fabricadas, são impecáveis. A *narrow house* refere-se à casa dos pais. A estreiteza é uma visualização metafórica da estreiteza social e do pensamento burguês.⁹³

Ele faz uma crítica ao sistema educativo, mas continua preso dentro dum círculo vicioso monumentalista e museológico, e é de ali que eu me quero libertar. Convocando Dubuffet, chego à conclusão que Wurm, em cooperação com um “punhado de letrados” e “pessoas da cultura, pertencentes a uma minúscula camada”⁹⁴, continua a “designar como obras de um país aquelas que formam o nosso material escolar, escritos, pinturas e monumentos produzidos por uma camada bastante restrita, a camada senhorial.”⁹⁵

Volto então ao exemplo de Timbuktu, o que à primeira vista nos possa parecer um pormenor insignificante, mais tarde poderá ser de alta importância. Existiam mesquitas, e agora já não estão lá. Há quem possa dizer: “pois eles não sabiam construir casas de jeito”.

Mas ao contrário acho que: “A ideia do ser humano ocidental em pensar que a cultura é um assunto de livros, de pinturas e de monumentos revela-se infantil; e é provável que as nações que conheceram os mais elevados índices de intelectualidade sejam aquelas que não legaram nenhum traço dessa natureza – nem traço de nada, talvez – e para as quais o pensamento apenas conhecia uma forma de expressão, a oral.”⁹⁶

Existem muitas oralidades no continente africano, mas ele não é só oral.

Em paralelo às oralidades pré-existentes, também outras são oralizadas e falsificadas por outrem. O apossamento de terras também teve lugar em terreno metafísico. Porque “o negro é quem (ou o que) se vê quando não se vê nada, quando não se compreende nada e, sobretudo, quando não se quer compreender nada.”⁹⁷

“Bwemba, na mesma senda de Cheikh Anta Diop, sustenta que a civilização primeira conhecida da humanidade teve como berço o vale do Nilo, e que foi através de uma

⁹³ Albertina Modern, 2024

⁹⁴ Dubuffet, 2022, p.17

⁹⁵ Dubuffet, 2022, p.18

⁹⁶ Dubuffet, 2022, p.17

⁹⁷ Mbembe, 2021, pp.12-13

falsificação histórica que os ocidentais classificaram o Egipto no Oriente. O Egipto não é o Oriente, o Egipto é a África.⁹⁸”

Qual é o local de atuação do negro?

⁹⁸ Jamba, 2015, p.2



Esqui Alpino - The established and the outsiders

*The world had prepared no place for you, and if the world had its way, no place would ever exist.*⁹⁹

Em certa altura então tentei afastar-me de tais conceitos mundanos. Ocorreu uma estagnação do meu processo de individuação terrestre. Entrei em processos de libertação que se localizam aquém deste planeta. A minha casa, por assim dizer, é uma base espacial terrestre, que serve como meio de comunicação entre o planeta terra e a vida astral.

Homecoming é um “vaso simultaneamente metamórfico e plástico, a sua CASA só pode, em última instância, ser todo o universo.”¹⁰⁰ É a figuração do impossível. A casa é o lugar do pensamento de algo que não pode ser pensado¹⁰¹. Uma construção improvisada e provisória em “infinita transfiguração.”¹⁰²

Um *Gesamtkunstwerk* cuja *Gestalt* a nossa retina capta com a informação de casa. Um edifício que corporiza o grito de primeiro querer pousar o pé na terra e logo pulverizar-se em pó de estrela.

Embora a casa seja um mato multicultural, a feição negróide continuará a mais destacada. O valor cultural para os negros que Hammons encontrou na arte abstrata de Melvin Edwards, eu por sua vez encontrei em Hammons: “The encounter prompted him to forge his own object production that could also evoke blackness through material assemblage rather than pictorial representation.”¹⁰³ Além disso, tenciono, a nível plástico, provocar uma ação recíproca comunicativa entre a negritude evocada e o grupo estabelecido.

⁹⁹ Filipovic, 2017, p.34 cf. James Baldwin

¹⁰⁰ Mbembe, 2017, p.216

¹⁰¹ Nancy, 2022, p.10

¹⁰² Mbembe, 2017, p.216

¹⁰³ Filipovic, 2017, pp.39-40

14. Ver as coisas



Palmeiras no sudoeste de marrocos¹⁰⁴ Aatoria: Spiegel



Tornar se sujeito

¹⁰⁴ <https://www.spiegel.de/wissenschaft/marokko-ueberschwemmungen-in-der-sahara-wenn-es-in-der-wueste-regnet-a-f11c3479-cc0e-4944-a3ad-5954851e92d4>

Acredito que a arte pode ter algo de profético. Pintei este quadro no mês do setembro de 2024 durante a minha residência na Rama. Normalmente não planeio as minhas obras, não faço desenhos à parte, nem como estrutura na tela para organizar a pintura. Desta vez fi-lo, queria ter duas figuras em interação. Logo reparei que precisava de algo que ocupava o espaço vazio no fundo, foi uma das poucas vezes que integrei uma paisagem. Montanhas ou dunas. Muito amarelo. E água. Apontamentos de água. Ou até apontamentos de espaços vazios que possam conter água num futuro imaginado.

No mês seguinte, em Outubro, estou num Bar em Lisboa a tomar um café no balcão, para poder usar a casa de banho, olhando para a televisão e, aparece nas notícias que houve inundações na Saara.

Fiquei com a pele arrepiada.



A pantera

(No *Jardin des Plantes*, Paris)

O seu olhar, do repassar das barras,
cansou-se tanto que já nada retém.
É como se houvesse um milhar de barras
e para lá das barras nenhum mundo.

O brando andar de passo forte e dúctil
que se move no mais estreito círculo
é dança de força à volta de um centro
em que está aturdido um grande querer.

De onde a onde abre a cortina das pupilas
silenciosa -, então entra uma imagem,
passa pela calma tensa dos membros
e cessa de existir no coração.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Loures, 2012 cf. Rilke, R. M., *Der Panther*

15. Espelho Investigativo



A imagem morre no coração

Autoria: Anaís Vargas

Em “espelho investigativo”¹⁰⁶ oponho-me à pedagogia europeia moderna, uma ciência do controlo e da dominação do homem branco, burguês, heterossexual e saudável.

Segundo Foucault¹⁰⁷, na situação inabalável de dominação, a pessoa que está a minha frente é observada, sem ela me poder ver a mim; é objeto de uma informação e nunca sujeito numa comunicação. Eu procuro no meu trabalho adiantar a corrosão do espelho. O espelho investigativo agora é de perspectiva bidireccional e o olhar de domínio pode ser devolvido. O interrogado torna-se sujeito, em busca de uma “forma de contar a história que é tão musical como literária.”¹⁰⁸ A palavra se fez música. A linguagem universal da música se apropria do poder da ciência da educação (*Bildungswissenschaft*) em que a mesma não é percebida no sentido comum da educação, mas retorna à qualidade original do lexema *Bildung*, que designa um conceito muito mais plástico. O processo infinito da aprendizagem criativa (*Bildung*) que nunca chega à um resultado final, apesar de tudo, uma vez ou outra nos afortuna com um fruto

¹⁰⁶ Heide, 2017, p.444

¹⁰⁷ Heide, 2017, p.445

¹⁰⁸ Ayim, 2018, p.145

proibido. “O negro seria o prenúncio desse futuro, na medida em que ele remete, pela sua história, para a ideia de um potencial de transformação e de plasticidade quase infinito.”¹⁰⁹

A plasticidade segundo Beuys¹¹⁰ é absorvida da melhor forma através do ouvido. O apalpar do olho é abstrato demais, meramente capta a forma.

Além disso a música tem o poder de ser “algo que não podes filtrar; atravessa o tempo e o espaço físico, mas não podes deixar de ouvir a música que essa pessoa toca lá fora. As pessoas da Diáspora Africana ocuparam muitos espaços através da música. Eu vejo a música como uma forma de resistência política e queria incluí-la como tal.”¹¹¹

Agora que o interrogador se tornou interrogado a base de música, o seu saber fictício e arbitrário, ficou inútil. O corpo negro que ele inventou a partir de uma *tabula rasa* que foi completada aleatoriamente à medida do olho, já não é só *Gestalt* de fantasias brancas, o que diz respeito ao mundo visível.

Adiciona-se o segundo momento acústico que decorra numa espacialidade da reconciliação, em que o novo interrogado consome e interioriza uma criação plástica.

A música passa a ser uma espécie de sonda sonora, um sismógrafo. Na medida em que estremece o objeto a investigar, o mesmo também é registado de forma audi-plástica. O espelho investigativo unidireccional ficou transparente, ficamos com a ilusão de que o espaço aumentou. O som é uma escultura expansiva (*raumgreifend*), porque “serve como um espaço no qual o conhecimento e as memórias são arquivados e divulgados. (...) O som é espaço.”¹¹² O som dá espaço”.¹¹³

¹⁰⁹ Mbembe, 2017, pp.215-216

¹¹⁰ Beuys, 2021, pp.54-55

¹¹¹ Kilomba, 2017, p.91

¹¹² Sun Ra, 1973

¹¹³ Ndikung, 2018, p.132



se há futuro a ser cogitado,

esse futuro é ancestral,

porque já estava aqui.¹¹⁴

¹¹⁴ Krenak, 2022, p.11

Conclusão

A presente pesquisa artística, propõe uma reflexão profunda sobre a intersecção entre o utópico e o real, especialmente na experiência da diáspora negra. Ao longo deste trabalho, exploramos como as narrativas de identidade e pertencimento são moldadas por contextos históricos e sociais, revelando que o que pode ser considerado uma utopia para alguns, como a comunidade branca, é uma realidade vivida e muitas vezes dolorosa para outros, como os negros.

Através da análise das obras e pensamentos de figuras como Frantz Fanon, e muitas outras e muitos outros, percebemos que a busca por uma identidade que transcenda as limitações impostas pelo racismo cotidiano é uma jornada complexa e multifacetada. A experiência de ser negro em diferentes contextos geográficos, como Alemanha, Portugal e Angola, ilustra a constante luta por reconhecimento e a busca por um espaço que permita habitar o mundo de forma plena e autêntica.

A ideia de que o negro se afasta do presente, aguardando um retorno de um futuro que ainda não se concretizou, nos leva a questionar as estruturas de poder que perpetuam a exclusão e a marginalização. A utopia, portanto, não deve ser vista apenas como um ideal distante, mas como uma possibilidade de transformação do real, onde a arte e a ação social podem servir como ferramentas para a construção de modos de existência mais justos e inclusivos.

Assim, ao final desta jornada acadêmica, reafirmamos a importância de aprender a habitar o mundo de maneira crítica e consciente, reconhecendo as interdependências e as complexidades das identidades que nos constituem. Através da valorização das experiências negras e da promoção de diálogos interculturais, podemos vislumbrar um futuro onde a utopia não seja apenas um sonho distante, mas uma realidade compartilhada, onde todos possam encontrar seu lugar e sua voz - O sonho de um Passado Futuro, que possa ser um terreno mais fértil do que aquele em que até hoje ainda se constroem as nossas realidades.

Bibliografia

Albertina Modern. (2024, n.d.). *Erwin Wurm: Die Retrospektive zum 70. Geburtstag*.
<https://www.albertina.at/albertina-modern/ausstellungen/erwin-wurm/>

Alberti, S. (2018, Maio 1). *Ausstellung in Leipzig: Aus der Vorhölle: Eine erste Retrospektive widmet sich dem Werk von Arno Rink. Ein Arte-Film ergänzt das Bild des Wegbereiters der Neuen Leipziger Schule*. Taz.de.
<https://taz.de/Ausstellung-in-Leipzig/!5499045/>

Agambem, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (V. N. Honesko, Trad.). Argos editora da Unochapecó.

Bahners, P. (2023). *Kampagne in Deutschland: Bénédicte Savoy und der Streit um die Raubkunst*. Zu Klampen.

Beuys, J. (2021). *Hiermit trete ich aus der Kunst aus: Vorträge, Aufzeichnungen, Gespräche*. Edition Nautilus.

Bock, S. (2018, Maio 25). *Neue Leipziger Schule: Arno Rink – Ich male! Kultura-extra.de*.
https://www.kultura-extra.de/kunst/spezial/ausstellung_ArnoRink_MdbKLeipzig.php

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* (2nd ed.). Adriana Hidalgo editora.

Brunnmeister, Q. (2022, Março 7). *Edle Einfalt, stille Größe Erwin Wurm über Lächerlichkeit und antike Skulpturen*. Gallerytalk.net.
<https://www.gallerytalk.net/erwin-wurm-interview-koenig/>

Caevel, E. B. D., Biro, Y., Bocoum, H., Gagliardi, S. E., Giorgis, E. W., Goodwin, P., Koide, E., Kouoh, K., Layiwola, P., Malaquais, D., Mbaye, M., Ndiaye, M., Ndikung, B. S. B., Nzewi, U. S. C., Ayim, N. O., Onwuegbucha, I., O'Toole, S., Pereira, M. H., Simbao, R., ... Vincent, C. (2018). *Condition Report: On Art History in Africa*. RAW Material Company; Motto Books.

Coccia, E. (2019). *A Vida das Plantas: Uma Metafísica da Mistura* (J. L. Rosa, Trad.). Sistema Solar (chancela Documenta).

Coccia, E. (2020). *The Sower: On Contemporary Nature*. Fondation Vincent van Gogh Arles.

Dias, J. (1986). *O Essencial Sobre: Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa* (2nd ed.). Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

- Diop, C. A. (1990). New Introduction. In J. H. Clark (Ed.), *The Cultural Unity of Black Africa: The Domains of Patriarchy and of Matriarchy in Classical Antiquity* (3rd ed., pp. i-xv). Third World Press.
- Dubuffet, J. (2022). *Asfixiante Cultura* (S. Ferreira, Trad.). Orfeu Negro.
- Elias, N., & Scotson, J. L. (1993). *Etablierte und Außenseiter*. Suhrkamp.
- Etschmann, W., Hahne, R. & Tlustý, V. (Eds.). (2013). *Kammerlohr: Kunst im Überblick: Stile – Künstler – Werke* (10th ed.). Oldenbourg.
- Fela Kuti. (1971). Ikoyi Mentality vs. Mushin Mentality [Song]. On Why Black Man Dey Suffer. Kulakata Sunrise.
- Filipovic, E. (2017). *David Hammons: Bliz-aard Ball Sale*. Afterall Books.
- Freitag, M. (2004). *Arquitectura e sociedade* (M. S. Pereira, Trad.). Publicações Dom Quixote.
- Freud, S. (2020). *Das Unheimliche*. Reclam.
- Gebhardt, V. (2016). *Kleine Geschichte der Malerei: Ein Überblick vom Mittelalter zur Moderne*. Dumont.
- Goebel, I. (2009). *David Salle: Entwicklung einer Bildsprache: Malerei zwischen visueller Zeichenmontage und cineastischer* [Doctoral dissertation, Ludwig-Maximilian-Universität München]. Verbunddaten SWB Lizenzfreie Online-Ressourcen.
https://edoc.ub.uni-muenchen.de/10209/1/Goebel_Isabella.pdf
- Goethe, J. W. v. (2013). *Faust: Der Tragödie erster Teil*. Schöningh.
- Gonçalves, A. C. (2005). *A história revisitada do Kongo e de Angola*. Editorial Estampa.
- Guerra, A. J., Garcia, L., & Vicente, A. (1992). Algo diferente: Cultivando cactos. *Plantas de interior: Terraços e varandas*. 5(12), 89-144
- Han, B. C. (2021). *Müdigkeitsgesellschaft* (12th ed.). Matthes & Seitz Berlin.
- Hall, S. (2001). Constituting an archive. *Third Text*, 15(54), 89-92.
<https://doi.org/10.1080/09528820108576903>
- Heide, A. A. (2017). Weißsein und Erziehungswissenschaft. In M.M. Eggers, G. Kilomba, P. Piesche, & S. Arndt (Eds.), *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinforschung in Deutschland* (3rd ed., pp. 444-459). Unrast.

Herbert, M. (2016). *Tell them I said no*. Sternberg Press.

Holst, I. (2012). *Das ABC der Musik: Grundbegriffe, Harmonik, Formen, Instrumente (7th ed., M. Saremba, Trad.)*. Reclam.

Jamba, A. J. (2015). Cheikh Anta Diop revisitado. *Mulemba*, 5(9), 1-9.
<https://doi.org/10.4000/mulemba.433>

Kilomba, G. (2017). *Secrets to tell*. Fundação EDP.

Kilomba, G. (2020). *Memórias da Plantação: Episódios de racismo quotidiano (2nd ed., N. Quintas, Trad.)*. Orfeu Negro.

Krammer, A. (1998). *Über die Verstädterung im tropischen Afrika und ihre kulturellen Grundlagen: Eine soziologische, kultur- und ideengeschichtliche Untersuchung vor dem Hintergrund des Kolonialismus (Vol. 207)*. Social Science Studies on International Problems.

Krenak, A. (2022). *Futuro Ancestral*. Companhia Das Letras.

Lorenzer, A. (1971). Städtebau: Funktionalismus und Sozialmontage? Zur sozialpsychologischen Funktion der Architektur. In G. Busch (Ed.), *Architektur als Ideologie (4th ed., pp. 51-104)*. Edition Suhrkamp.

Loures, C. (2012, Janeiro 17). A Grande Poesia – “A Pantera” – Rainer Maria Rilke. *A Viagem dos Argonautas*.
<https://aviagemdosargonautas.net/2012/01/17/a-grande-poesia-a-pantera-rainer-maria-rilke/>

Mbembe, A. (2010). *Sortir De La Grande Nuit*. La Decouverte.

Mbembe, A. (2017). *Políticas Da Inimizade*. Antígona.

Mbembe, A. (2021). *Kritik der schwarzen Vernunft (5th ed., M. Bischoff, Trad.)*. Suhrkamp.

McEvelley, T. (2007). *De La Ruptura Al Cul De Sac. Arte en la segunda mitad del siglo XX (A. B. Muñoz, Trad.)*. Akal.

Mingas, A. A. (2000). *Interferência do Kimbundu no Português Falado em Lwanda*. Campo Das Letras.

Nancy, J. L. (2022). *O Prazer no Desenho (J. L. Rosa, Trad.)*. Sistema Solar (chancela Documenta).

Rilke, R. M. (1988). *Lektüre für Minuten: Gedanken aus seinen Büchern und Briefen*. Insel Verlag.

Rivoal, I., & Salazar, N. B. (2013). Contemporary ethnographic practice and the value of serendipity. *Young Scholars Forum*, 21(2), 178-185.
<https://doi.org/10.1111/1469-8676.12026>

Rosa, H. (2003). Social Acceleration: Ethical and Political Consequences of a Desynchronized High-Speed Society. *Constellations*, 10(1), 3-33.
<https://doi.org/10.1111/1467-8675.00309>

Santos, O. A. D. (2007). Musseques e favelas: devaneios da esperança. *Revista Crioula*, (2), 1-14. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2007.53584>

Sarr, F. (2022). *Afrotopia* (M. Henninger, Trad.). Matthes & Seitz Berlin.

Sousa, E. de (2021). *Ser Moderno...Em Portugal* (2nd ed.). Edições do Saguão.

Sun Ra. (1973). Space Is the Place [Song]. On Space Is the Place. Verve.

Pfisterer, M. (1980). *Ich fühle luft von anderem planeten - ein George-Vers kommentiert den Beginn der Neuen Musik. Analyse eines Themas von Arnold Schönberg*. Bärenreiter Verlag.

ProjectDystopia. (2011, Março 9). *Sun Ra Documentary* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=7Esmjx8eVcE&t=2687s>

Watzlawick, P. (n.d.). *Paul Watzlawick: Paul Watzlawick über menschliche Kommunikation...* Paulwatzlawick.de. <https://www.paulwatzlawick.de/axiome.html>

Waechter, J. (2011, Dezembro 22). *Ich bin beim Spielen oft in eine Art Trance geraten*. Süddeutsche Zeitung Magazin.
<https://sz-magazin.sueddeutsche.de/sz-diskotheek/jaki-liebezeit-interview-can-free-jazz-rhythmus-87065>

Wohl, H. (2012). Non verbis sed rebus. In A. Mendes, I. M. Dias, J. M. Justo, & P. Hanenberg (Eds.), *Qual o tempo e movimento de uma eclipse? Estudos sobre Aby M. Warburg* (pp. 171-188). Universidade Católica Editora.

Referências

