LUND UNIVERSITY

Maumaus

An (Auto)Biography of an Organisation

Bock, Jürgen

2025

Link to publication

Citation for published version (APA):
Bock, J. (2025). *Maumaus: An (Auto)Biography of an Organisation* . Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University.

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Download date: 05. Nov. 2025

Os objetos são ambíguos. Os seus estatutos oscilam entre objetos não-artísticos e não-não artísticos. Citam-se os mecanismos expositivos, o mercado da arte, os problemas de estacionamento, os públicos, a altura do teto da galeria Lumiar Cité da Maumaus, produtos de pastelaria portuguesa (metade do diâmetro de um bolo de arroz), sistemas de mobiliário, molduras de faia, os livros de Enver Hoxha na sede das Nações Unidas em Genebra e questões de tradução no filme *Inside Man* de Spike Lee, bibliotecas, cinema e sociedade, *Family Guy*, canais de notícias, conversas entre plataformas de tesoura hidráulicas e fotocopiadoras, museus de futebol, a sindicalista Maria João, os artistas Rafael Bordalo Pinheiro e João Viotti, o etno-poeta Hubert Fichte, a fracassada dança da centopeia de Pina Bausch e os teóricos e cineastas Alexander Kluge e Manthia Diawara.

Enquanto compêndio e meio de documentação, esta publicação reúne ensaios de **Stefanie Baumann**, **Filip De Boeck**, **Sabeth Buchmann**, **Avery F. Gordon**, **Tobi Maier**, **Manuela Ribeiro Sanches**, **Gertrud Sandqvist**, **Alberto Toscano**, **Giovanbattista Tusa** e **Emily Wardill**, juntamente com material visual e textual relativo à exposição *Parting with the Bonus of Youth – Maumaus as Object*, procurando-se assim traduzir as complexidades da noção de pedagogia, visíveis por meio da negociação dos termos da arte, da educação e da exposição enquanto *medium*. Sendo, em parte, uma resposta ao enquadramento conceptual do programa de estudos da Maumaus, em parte um exame público dos gestos autointerpretativos da escola e, em parte, a procura de uma saída de ambas, a exposição e esta publicação expandem cada uma dessas partes num intervalo formal: «Maumaus como Objeto». Uma peça em um ato. Um meta-teatro de autolegitimidade.

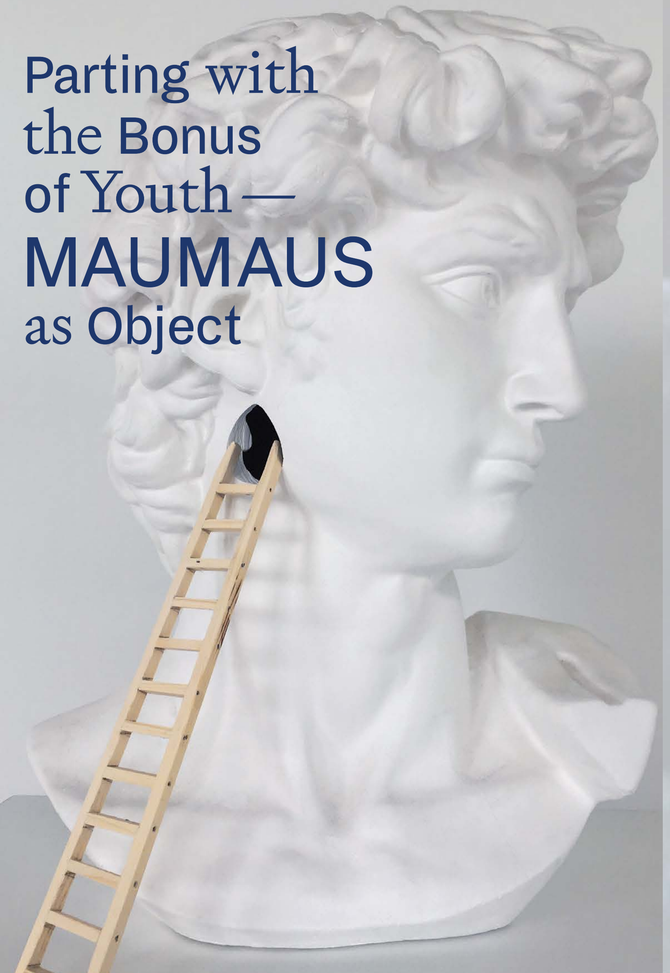
The objects are ambiguous, their status oscillating between non-art and non-non-art objects, referencing the mechanisms of exhibition displays, the art market, parking problems, audiences, the ceiling height of the Maumaus gallery Lumiar Cité, a Portuguese pastry (half the diameter of a rice cake), furniture systems, beech framing, Enver Hoxha's writings at the United Nations Headquarters in Genève and notions of translation in Spike Lee's film *Inside Man*, libraries, film and society, *Family Guy*, news channels, conversations between hydraulic platforms and photocopy machines, football museums, the unionist Maria João, artists Rafael Bordalo Pinheiro and João Viotti, the ethno-poet Hubert Fichte, Pina Bausch's failed millipede dance, and the theorists and film-makers Alexander Kluge and Manthia Diawara.

Functioning as both a primer and a form of documentation, this publication brings together essays by **Stefanie Baumann**, **Filip De Boeck**, **Sabeth Buchmann**, **Avery F. Gordon**, **Tobi Maier**, **Manuela Ribeiro Sanches**, **Gertrud Sandqvist**, **Alberto Toscano**, **Giovanbattista Tusa** and **Emily Wardill**, alongside visual and textual material from the exhibition 'Parting with the Bonus of Youth — Maumaus as Object' in an attempt to render notions of pedagogic complexity visible by negotiating the terms of art, education and the exhibition as medium itself. Partly a response towards the conceptual background of the Maumaus Independent Study Programme, partly a public examination of the school's self-interpretative gestures, and partly a search for a way out of both, the exhibition and publication expand each of these walk-on parts into a formal intermission: 'Maumaus as Object'. A play in one act. A meta-theatre of self-legitimacy.

EGEAC
galerias municipais
MAUMAUS Escola de Artes Visuais
Lumiar Cité

Parting with the Bonus of Youth — MAUMAUS as Object

Parting with the Bonus of Youth — MAUMAUS as Object



Parting with the Bonus of Youth — MAUMAUS as Object

Galerias Municipais de Lisboa / EGEAC
Maumaus / Lumiar Cité
2021

Preferring Not to:
Maumaus as Gesture
Preferir não o Fazer:
a Maumaus enquanto Gesto
Stefanie Baumann

4/5

Positing the Polis: Topography
as a Way to De-centre Urban Thinking
Postulando a Pólis: a Topografia como
Forma de Descentrar o Pensamento Urbano
Filip De Boeck

10/11

Parting with the Bonus of Youth
— Maumaus as Object
Parting with the Bonus of Youth
– Maumaus as Object
Sabeth Buchmann

20/21

Maumaus as Subject
A Maumaus como Sujeito
Avery F. Gordon

28/33

Introduction
Introdução
Tobi Maier

36/37

Mistake! Mistake! Said the Rooster...
and Stepped down from the Duck
Engano! Engano! Disse o Galo...
e Desmontou do Pato
Maumaus

42/43

Maumaus as Object of
Perplexity and Criticism
Maumaus como Objeto de
Perplexidade e Crítica
Manuela Ribeiro Sanches

52/53

Maumaus
Maumaus
Gertrud Sandqvist

56/57

Critique, Pedagogy,
Practice (for Maumaus)
Crítica, Pedagogia,
Prática (para a Maumaus)
Alberto Toscano

70/71

As an Object...
Como um Objeto...
Giovanbattista Tusa

80/81

Learning Outcomes
Objetivos de Aprendizagem
Emily Wardill

84/85

List of Objects
Lista de Objetos

92/93

Authors
Autores

94/95

Colophon
Ficha Técnica

98/99

Preferring Not to: Maumaus as Gesture

Stefanie Baumann

He was more a man of preferences than assumptions.

Herman Melville[1]

When asked about the exhibition concept of 'Parting with the Bonus of Youth — Maumaus as Object', the curators Jürgen Bock and Simon Thompson adopted a peculiar attitude: they eluded the answer. For some reason, they preferred not to explain, not to provide clues to elucidate the rationale of the show. They did not say that their choice was arbitrary, nor, on the contrary, that it was thoroughly premeditated and too complex to be briefly summarised. Nor did they struggle to find the right words. They simply preferred not to respond.

'Preferring not to:' this peculiar expression immediately evokes Herman Melville's remarkable short story, wherein Bartleby the scrivener — described as a decent man without a personal history and particular qualities — consistently responds with these same words to any request addressed to him. By doing so, he not only drives every person around him crazy, he also troubles the workflow in the agency where he works to such an extent that his boss, an attorney working near Wall Street, sees himself constrained to relocate the office in order to be able to resume his business. Noticeably, Bartleby is all but violent. He does not even spurn what he is asked to do. On the contrary, he remains extremely polite throughout the whole narrative. Rather than resolutely refusing an order, rather than actively attempting to change the course of the situation or his own position therein, or even to argue about its meaning, he simply does not enter into this predisposed scheme. Therein lies his disarming force. Despite his unobtrusive appearance and the lack of any sign of overt revolt, Bartleby conducts a 'totally new kind of strike, which wears down his boss like no luddism could.'[2] Gilles Deleuze describes Bartleby's 'preferring not to' as a transformative formula, a manifestation of '[p]ure patient passivity',[3] generating not only the suspension of the concrete hierarchical work relation between a boss and his employee, but also the very ground on which expectations, appeals, words, are logically connected to the world. Rather than intervening, the formula

interrupts: it makes the whole system of meaning implode, by 'open[ing] a zone of indetermination or indiscernibility' all the more difficult to bear.[4] Giorgio Agamben, for whom Bartleby's seemingly inoffensive reply constitutes the 'strongest objection against the principle of sovereignty',[5] describes it as a sphere of pure potentiality beyond the indictments of affirmation or negation, will or reason.[6] Nonchalantly, Bartleby's humble words turn into a powerful gesture, able to overturn not only a specific request, but a whole regime of power.

To be fair, it has to be mentioned that neither of the two curators quoted Bartleby directly, that is, they did not employ the emblematic formula as such. If they would have done that, their (non-)statement would have turned the entire operation into a legible performance, easily recognisable for many, in the tradition of a whole range of artists and curators who followed Bartleby's model and adopted his 'method'. The intellectual reference would have guided the perception of the show, and we could derive, with tongue in cheek, some sort of exhibition concept of it — a kind of materialisation of the gesture of non-violent refusal. Without an explicit reference, however, the distant echo of Bartleby's stance in the curators' preference for not responding only thwarts the expected embedding in a frame.

Preferir não o Fazer: a Maumaus enquanto Gesto

Stefanie Baumann

Era um homem mais de preferências do que de suposições.

Herman Melville[1]

Quando questionados acerca do conceito da exposição *Parting with the Bonus of Youth – Maumaus as Object*, os curadores Jürgen Bock e Simon Thompson assumiram uma posição peculiar: esquivaram-se a responder. Por algum motivo, preferiram não oferecer uma explicação ou pistas que pudessem clarificar a conceção por detrás da exposição. Não disseram que a sua escolha fora arbitrária ou premeditada e demasiado complexa para ser sumarizada. Nem tentaram sequer encontrar as palavras certas. Simplesmente, preferiram não responder.

«Preferir não o fazer»: esta expressão peculiar remete, imediatamente, para o notável conto de Herman Melville em que o escrivão Bartleby – descrito como um homem decente, sem uma biografia e qualidades particulares – responde repetidamente com as palavras «preferia não o fazer» a qualquer pedido que lhe seja dirigido. Com isto, não só exaspera todos os que o rodeiam, como perturba de tal modo a atividade da agência onde trabalha, que o seu patrão, um advogado que trabalha perto de Wall Street, se vê compelido a alterar a localização do escritório de maneira a retomar o seu negócio. Significativamente, Bartleby é tudo menos violento. Tão-pouco desdenha aquilo que lhe é pedido. Pelo contrário, permanece extremamente bem-educado ao longo de toda a narrativa. Ao invés de recusar firmemente uma ordem, de procurar alterar ativamente o curso da situação ou o seu papel nela ou, até, de tentar discutir o seu sentido, o escrivão simplesmente não participa na ordem predeterminada das coisas. É aí que reside o seu poder desarmante. Apesar da sua aparência discreta e da ausência de qualquer sinal óbvio de revolta, Bartleby pratica um «tipo de greve totalmente nova que desgasta mais o patrão do que qualquer forma de luddismo o poderia fazer»[2]. Gilles Deleuze descreve a expressão usada por Bartleby como uma fórmula transformadora, uma manifestação de «pura passividade paciente»[3] que provoca a suspensão não só da relação de trabalho hierárquica concreta entre patrão e empregado, como dos alicerces que sustentam a ligação lógica das expetativas, apelos e palavras ao mundo. Em vez de intervir, a fórmula interrompe: ao «abrir uma zona de indeterminação ou indiscernibilidade»[4] ainda mais difícil de tolerar, ela provoca a implosão de todo um sistema de sentidos. Giorgio Agamben, para quem a resposta aparentemente inofensiva de Bartleby constitui a «mais forte objeção ao princípio da soberania»[5], descreve-a como uma esfera de pura potencialidade para lá de proposições de afirmação ou negação, de vontade ou razão.[6] Na sua displicência, as humildes palavras de Bartleby tornam-se num gesto poderoso, não só capaz de deitar por terra um pedido específico como todo um regime de poder.

Há que reconhecer que nenhum dos dois curadores citou diretamente Bartleby, isto é, não empregaram a fórmula emblemática como tal. Caso o tivessem feito, a sua (não-)afirmação teria tornado qualquer operação numa performance legível, facilmente reconhecível por muitos, à semelhança de um conjunto de artistas e curadores que seguiram o modelo de Bartleby e adotaram o seu «método». A referência intelectual teria orientado a perceção da exposição, e poderíamos, de forma irónica, retirar dela algum conceito expositivo – uma espécie de materialização do gesto de recusa não-violenta. No entanto, sem uma referência explícita, o eco distante da atitude de Bartleby na opção dos curadores de não responderem acaba por impedir o esperado enquadramento.

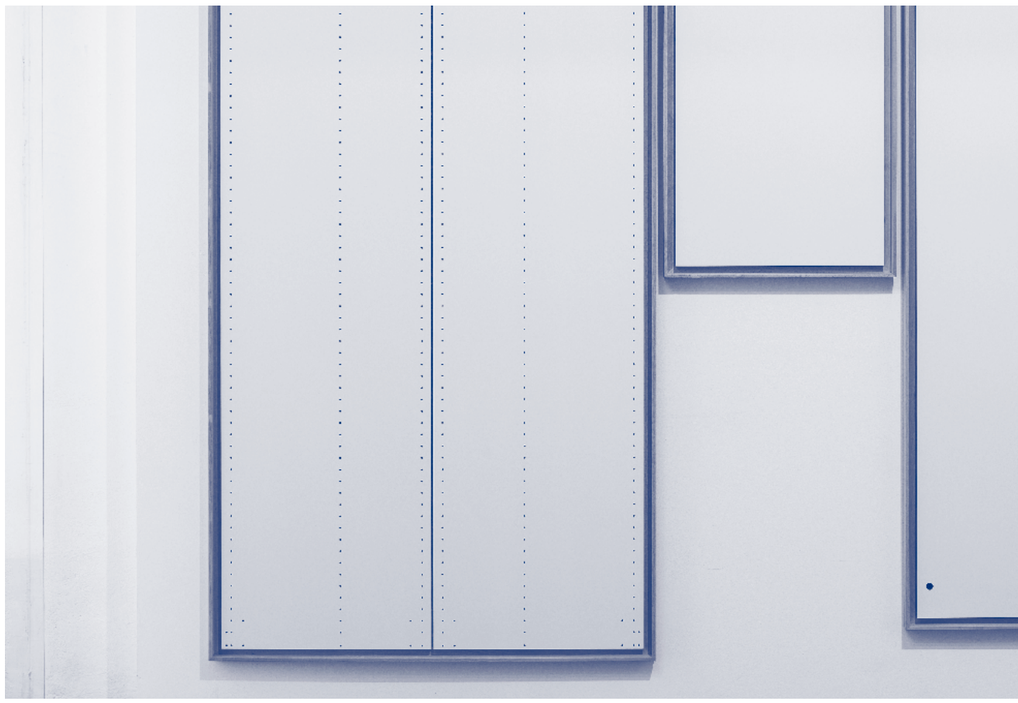
É igualmente importante mencionar que as circunstâncias de Jürgen Bock e Simon Thompson são, claramente, diferentes das de Bartleby, apesar de certas semelhanças na atitude. E ainda bem que assim é, já que o destino daquele é sombrio: o escrivão acaba por morrer na prisão. Os dois curadores não são meros copistas assalariados submetidos à vontade de um superior e, claramente, não renunciaram à sua tarefa, nem pretenderam subverter o contexto da arte contemporânea como um todo. Aquilo que *preferiram não fazer* foi conceber uma

It also has to be said that the case of Jürgen Bock and Simon Thompson is obviously different from Bartleby's, despite certain similarities in the attitude — luckily so, as Bartleby's fate is grim: he ends up dying in a prison. The two curators are not mere salaried copyists subjected to the will of a superior, and visibly, they did not refrain from their task nor undermine the context of contemporary art as a whole. What they preferred not to do is curate an exhibition around the Maumaus Independent Study Programme, that is, as the title goes, transforming Maumaus as an ongoing eclectic and very intense activity into something akin to an object, something that has been disposed by a subject in order to be considered by a public. This ambition is curious enough, and raises various questions. Discernibly, the aim was not to literally document the teaching practice, the interactions between invited professors, artists, and students, the artistic outcome of the programme or the annexed exhibition space Lumiar Cité: they preferred not to be illustrative. But then, what is it that we are confronted with? Is there a link between Alexander Kluge's participation in a famous television discussion — which is undoubtedly well known to every Maumaus student —, the lonely unused socket in the middle of a white wall, the animated neon structure of a drunken clam drinking beer, and the yellow, almost empty Billy bookcase in the middle of the exhibition space? Is Maumaus as a structure, an activity, a programme, somehow enclosed in the disposed elements? Is the whole exhibition a translation of the manifold intellectual and aesthetic experiences gained throughout the existence of Maumaus into material, sounds and images? If so, how? Is Maumaus as a place approached through the (intellectual, material, cultural) devices that make it possible? Is the exhibition the fruit of a collaborative imagination that has its roots in years of working with heterogeneous theories, artworks, projects and international partners? How do the presented objects and references interrelate, dialogue, affect or oppose each other? Does their configuration communicate something? These questions remain open, as the curators preferred not to comment on them.

A glance at the handout is also not very helpful in this regard, at least not for those who are looking for clarifying information. Instead of a thorough explanation, we have an enumeration of the 'objects of interest' displayed in the show, among which more or less abstract concepts and references, measurements, people, seemingly anodyne items, badminton and parking problems. The list reminds us of another literary specimen: Jorge Luis Borges's famous *Celestial*

exposição em torno do programa de estudos da Maumaus, isto é – e como indica o título –, transformar a Maumaus, enquanto atividade permanente, eclética e muito intensa, em algo comparável a um objeto, a algo exposto por um sujeito de modo a ser consumido pelo público. Esta ambição é curiosa e levanta várias questões. É notório que o objetivo não passava por documentar literalmente a prática docente, as interações entre professores convidados, artistas e alunos, o resultado artístico do programa ou o espaço expositivo anexo Lumiar Cité. Os curadores preferiram não ser ilustrativos. Nesse caso, com o que somos, afinal, confrontados? Haverá alguma ligação entre a participação de Alexander Kluge num conhecido debate televisivo – sem dúvida bem conhecido por qualquer estudante da Maumaus –, a tomada elétrica solitária e inutilizada no meio de uma parede branca, a estrutura néon animada de um molusco embriagado a beber cerveja e a estante Billy amarela quase vazia no meio do espaço expositivo? Estará a Maumaus, enquanto estrutura, atividade e programa, contida, de algum modo, nos objetos expostos? Será a totalidade da exposição uma tradução das múltiplas experiências intelectuais e estéticas alcançadas ao longo da existência da Maumaus para materiais, sons e imagens? Se sim, como? Será a Maumaus enquanto lugar abordada através dos dispositivos (intelectuais, materiais, culturais) que a tornam possível? Será a exposição fruto de uma imaginação colaborativa enraizada em anos de trabalho com teorias, obras de arte, projetos e parceiros internacionais heterogéneos? De que modo é que os objetos e referências apresentados se relacionam, dialogam, se afetam mutuamente ou opõem entre si? Será que a sua configuração comunica uma mensagem? Estas questões permanecem em aberto, já que os curadores preferiram não as comentar.

Um relance sobre a folha de sala também não será de grande utilidade, pelo menos para aqueles que procurem informações esclarecedoras. No lugar de uma explicação exaustiva, são enumerados «objetos de interesse» apresentados na exposição, entre os quais referências e conceitos mais ou menos abstratos, medições, pessoas, objetos aparentemente anódinos e problemas de estacionamento. A lista lembra um outro espécime literário: o famoso *Empório Celestial de*



Emporium of Benevolent Knowledge, featuring an odd and most disturbing categorisation of animals, which brings together not only imaginary, really existing, and approximate beings, but also animals characterised by certain features such as 'belonging to the Emperor', past actions ('having just broken the water pitcher') and the category of 'et cetera' or 'included in the present classification'.[7] What is unsettling here is not so much the fact that the whole thing is fictional or absurd — which it is of course to a certain extent, although every category in itself is still conceivable. The problem is rather that the rational form of the enumeration suggests a logic that the content undermines outright. It is simply impossible to think of all these animals in the framework of a consistent classification scheme. Michel Foucault, for whom the *Celestial Emporium of Benevolent Knowledge* is a fortunate opportunity to introduce his concept of heterotopia, sees in the unease it generates a chance to question the hegemonic claim for accuracy of our own episteme, the order of thought on which our understanding is grounded and through which it articulates itself.[8] That which is not conceivable through our logic — the dissimilar logic of an unconceivable other, here an imagined distant China — interrupts the flux of thinking and the idea that our knowledge was anything like naturally given. Thus, it turns the lights back on us. Rather than grasping the underlying scheme, we need to lay ourselves bare and reassess our own way of thinking.

Something similar happens with the expectations with which we approach an exhibition, or with which we request curators to explain their intentions. What the curators prefer not to — neither in the setting, nor in the information sheet or their own discourse — is to embed their exhibition in a conceptual framework, a lens through which the exhibition acquires a comprehensible meaning. This is not to say that there is no meaning to be unfolded, for meaning there is; one could even find an abundance of significations. But those do not add up to a coherent, comprehensive interpretation. This resonates with Maumaus as an activity: rather than building on each other, every individual seminar, every workshop, every discussion, every exhibition remains independent, both in its internal logic, its aims and its contents, yet the ensemble constitutes a complex constellation full of correlations, antagonisms and frictions to be discovered.

Jürgen Bock and Simon Thompson leave us on our own with a curious gathering of heterogeneous material and immaterial elements, a complementary handout that further exacerbates the confusion, and a polite refusal to answer the questions raised by the exhibition. Some of the visitors might associate certain objects and images of the show with experiences they made with or without Maumaus, others might wonder what a famous football club has to do with it, or concentrate on the manifest content of the live news reel displayed in a separate room. Some may try to discover a hidden code in the disposal of elements, or simply feel frustrated by the lack of coherent explanation. Somehow or other, Maumaus as an object reflects back on its subjects.

(1) Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener*, first published in 1853.
(2) Tiqqun, 'Bartleby: Ecstatic Feminist', in *Sonogram of a Potential,* Ill Will Editions, p. 55. Available at https://illwilleditions.noblogs.org/files/2017/04/Sonogram-of-a-Potential-COLOR-READ.pdf (accessed 15 May 2020).
(3) Gilles Deleuze, 'Bartleby; or, The Formula', in *Essays. Critical and Clinical,* translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997) p. 71.
(4) *Ibid.,* p. 76.
(5) Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, translated by Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998) p. 48.
(6) See Giorgio Agamben, 'Bartleby, or On Contingency', in *Potentialities*, translated by Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999) pp. 243-271.
(7) See Jorge Luis Borges, 'The Analytical Language of John Wilkins' [1942], in *Other Inquisitions 1937-1952* (Austin, TX: University of Texas Press, 1993) pp. 101-105.
(8) See Michel Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences* (London and New York, NY: Routledge, 2002 [1966]).

Conhecimentos Benévolos, de Jorge Luis Borges, que inclui uma estranha e perturbante classificação de animais, reunindo não só seres imaginários, reais e aproximados, como também animais caracterizados por particularidades, tais como «pertencentes ao Imperador», as suas ações passadas («que acabam de quebrar o vaso»), a categoria «et cetera» ou «incluídos nesta classificação»[7]. O mais desconcertante não é tanto o facto de toda a situação ser ficcional ou absurda – o que é, até certo ponto, apesar de todas as categorias serem concebíveis. O problema é que a forma racional da enumeração sugere uma lógica que o conteúdo imediatamente contraria. É simplesmente impossível enquadrar todos aqueles animais num esquema de classificação consistente. Michel Foucault, para quem o *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos* se apresenta como uma oportunidade afortunada para introduzir o conceito de heterotopia, vê no desconforto que este gera a oportunidade de questionar a pretensão hegemónica à precisão da nossa própria episteme, a ordem do pensamento em que a nossa compreensão se funda e através da qual se articula.[8] Aquilo que não é concebível através da nossa lógica – a lógica dissimilar de um outro inconcebível, neste caso uma China imaginada e distante – interrompe o fluxo de pensamento e a ideia de que o nosso conhecimento é algo de naturalmente dado. Consequentemente, coloca-nos em xeque. Em vez de compreender a estrutura subjacente, temos de nos expor e reavaliar a nossa forma de pensar.

Algo semelhante acontece às expetativas com que abordamos uma exposição, ou que nos levam a requerer que os curadores esclareçam as suas intenções. O que os curadores *preferem não fazer* – nem na montagem, nem na folha de sala, nem no seu próprio discurso – é enquadrar conceptualmente a exposição, oferecendo uma lente através da qual a exposição possa adquirir um sentido compreensível. Isto não significa que não exista um sentido a desvendar, pois existe. Pelo contrário, poderá até encontrar-se uma abundância de significações. Mas estas não contribuem para uma interpretação coerente e abrangente. Isto remete para a Maumaus enquanto atividade: em vez de construídos como um sistema, cada seminário, cada workshop, cada discussão e cada exposição permanecem independentes, tanto na sua lógica interna como nos objetivos e conteúdos. Porém, o conjunto constitui-se como uma complexa constelação plena de correlações, antagonismos e fricções a descobrir.

Jürgen Bock e Simon Thompson deixam-nos sós diante de um peculiar conjunto heterogéneo de elementos materiais e imateriais, uma folha de sala complementar que acrescenta à confusão e uma recusa cordial em responder às questões levantadas pela exposição. Alguns visitantes poderão associar certos objetos e imagens expostos com experiências que tiveram, com ou sem a Maumaus. Outros poderão questionar-se acerca do que um famoso clube de futebol tem a ver com isso tudo ou concentrar-se no conteúdo patente do noticiário ao vivo projetado numa sala separada. Alguns poderão tentar descobrir um código oculto na disposição dos elementos ou simplesmente sentir-se frustrados pela falta de uma explicação coerente. Em qualquer dos casos, a Maumaus como objeto reflete-se nos seus sujeitos.

(1) Herman Melville, *Bartleby,* tradução de Gil de Carvalho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010 (2.ª edição), p. 56.
(2) Tiqqun, «Bartleby: Ecstatic Feminist», in *Sonogram of a Potential,* Ill Will Editions, p. 55. Disponível em: https://illwilleditions.noblogs.org/files/2017/04/Sonogram-of-a-Potential-COLOR-READ.pdf (consultado em 15 de maio de 2020). Tradução nossa.
(3) Gilles Deleuze, «Bartleby; or, The Formula», in *Essays. Critical and Clinical,* tradução de Daniel W. Smith e Michael A. Greco, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997, p. 71. Tradução nossa.
(4) *Ibidem,* p. 76. Tradução nossa.
(5) Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, tradução de Daniel Heller-Roazen, Stanford, CA: Stanford University Press, 1998, p. 48. Tradução nossa.
(6) Cf. Giorgio Agamben, «Bartleby, or On Contingency», in *Potentialities*, tradução de Daniel Heller-Roazen, Stanford, CA: Stanford University Press, 1999, pp. 243-271. Tradução nossa.
(7) Cf. Jorge Luis Borges, «O Idioma Analítico de John Wilkins», in *Outras Inquisições*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Disponível em: https://2serieintegralpaulinia.files.wordpress.com/2018/02/jorge-luis-borges-o-idioma-analc3adtico-de-john-wilkins.pdf (consultado em 7 de julho de 2020).
(8) Cf. Michel Foucault, *A Arqueologia do Saber*, Coimbra: Edições Almedina, 2005 [1966].

Positing the Polis: Topography as a Way to De-centre Urban Thinking[1]

Filip De Boeck

In the prologue of one of Sony Labou Tansi's earliest theatre texts, entitled *Le trou* (The Hole), a play that was never performed during his lifetime and was only published posthumously, the celebrated novelist and playwright from Congo-Brazzaville writes:

> There is the 'hole': so as not to fall into it, one has to enter it. The hole of life, the hole of the others. The hole of the world. The hole of hopes. The hole of reality — and the hole of dreams. The hole of religions and the hole that your own flesh is making inside yourself. […] And then there is the hole that we call TOMORROW: tomorrow is set up as if it were an explosive. But with its foot, 'today' traces 'tomorrow' in the sand.[2]

In the literary universe of Sony Labou Tansi, the topos of the hole is used as a central trope to meditate on space, temporality, the body and the general human conditions. Similarly, in the megalopolis of Kinshasa, the capital of the Democratic Republic of Congo and one of the quintessential postcolonial cities, the figure of the 'hole' has become a local master trope: a key concept to express the dismal quality of living in a city in today's postcolonial urban context.

In its very design, Kinshasa has often come to resemble a black hole that seems to be more corrosive than the life forms it engenders and hides. In a collaborative research effort, the Congolese artist Sammy Baloji and I have used the topos of the 'hole' to generate an epistemology of the city through topography, in order to reflect upon 'cityness' in this part of the world, and upon the (im)possibility of the city as a place of inhabitation, where people attempt to live, live together and chart out a life in a context that is itself in constant need of stabilisation and predictability.[3] There seems to be something about the city that refuses such inhabitation, something that makes all possibilities of inhabitation suspect, that eludes any attempt to moor the city, tie it down and make it act in a predictable way, as if the city were indeed an explosive device, according to Sony Labou Tansi, set to go off at any moment.

In a way, Sammy Baloji has always been a photographer of postcolonial holes, as his photographs of artisanal mining sites and dilapidated post-industrial landscapes in Katanga illustrate so well.[4] And I too have had a long-standing interest in all kinds of 'holes', ranging from diamond mining sites in Angola,[5] to graves and cemeteries,[6] and to potholes as a basic infrastructural urban form. However, historically speaking, the physical reality and the metaphor of the postcolonial hole is preceded by another topological figure with which it stands in sharp contrast, namely that of the mountain, which is a figure that embodies older historical layers, both colonial and pre-colonial, that have contributed to the formation of the 'geosocial strata' that constitute the physical and mental landscape of Kinshasa today.[7]

On Kinshasa's north flank lies Malebo Pool, the vast inner sea that the Congo River becomes at this point. The city therefore has no alternative but to expand west and south of its old colonial core in the direction of the Lower Congo, and east, where a vast sandy plain stretches from the southern bank of Malebo Pool to the foot of the imposing Mount Mangengenge, the eastern gateway to the city for newcomers arriving from the rural hinterlands.

If today the provisional eastern endpoint of Kinshasa's growth is Mount Mangengenge, the actual starting point of the city was another mountain — Mount Khonzo Ikulu. Like Mounts Mangengenge and Khonzo Ikulu, many of the Pool's surrounding mountains underwent profound transfigurations during colonial and postcolonial times. As the geographical emanation of local notions of sovereignty and ancestral authority, they had once been important places in the topography of pre-colonial political and ritual power constellations. They were then transformed into sites that came to symbolise the superiority of the new colonial powers. The colonial intruders colonised the mountains through military might and missionary zeal. They planted their flag or cross on mountain tops, and by renaming the mountains, erased their former connotations and inscribed new meanings on their surface — new notions of sovereignty and governance, new power and knowledge regimes, and the new ideologies of colonialist modernity and Christian faith, which, in turn, are being redefined today by the agendas of neoliberalism and charismatic Christianity.

In colonial times, the topographical framework offered by the mountain provided the conceptual ground that enabled the birth of the colonial city. The mountain not only symbolised the panoptical and authoritarian ambitions of the colonial state, but its

Postulando a Pólis: a Topografia como Forma de Descentrar o Pensamento Urbano[1]

Filip De Boeck

No prólogo de *Le trou*, um dos primeiros textos para teatro de Sony Labou Tansi, o qual não foi levado a palco durante a sua vida e só foi publicado postumamente, o famoso romancista e dramaturgo de Congo-Brazzaville escreve:

> O «buraco» existe: para não cairmos nele, temos de entrar lá dentro. O buraco da vida, o buraco dos outros. O buraco do mundo. O buraco das esperanças. O buraco da realidade – e o buraco dos sonhos. O buraco das religiões e o buraco que a carne faz dentro de nós. […] depois, há o buraco a que chamamos AMANHÃ: o amanhã está regulado como uma bomba. Mas com o seu pé, o «hoje» traça o «amanhã» na areia.[2]

No universo literário de Sony Labou Tansi, o *tópos* do buraco é usado como tropo central para meditar sobre o espaço, a temporalidade, o corpo e as condições humanas em geral. Do mesmo modo, na megalópole de Kinshasa, capital da República Democrática do Congo e uma das cidades pós-coloniais por excelência, a figura do «buraco» tornou-se um tropo dominante local: um conceito-chave para exprimir a qualidade sombria de viver numa cidade no atual contexto urbano pós-colonial.

Pelo seu próprio desenho, Kinshasa tem vindo a assemelhar-se a um buraco negro que parece tornar-se mais corrosivo do que as formas de vida que engendra e esconde. Num esforço de investigação colaborativa, eu e o artista congolês Sammy Baloji usámos o *tópos* do «buraco» para gerar uma epistemologia da cidade através da topografia, de modo a refletir sobre a urbanidade [condição de ser cidade] nesta parte do mundo e sobre a (im)possibilidade da cidade como lugar para habitar, onde as pessoas tentam viver, viver juntas e traçar uma vida num contexto que está, ele próprio, em permanente necessidade de estabilização e previsibilidade.[3] Parece haver algo na cidade que rejeita este habitar, algo que torna todas as possibilidades de habitação suspeitas e que escapa a qualquer tentativa de atracar a cidade, de a amarrar e fazê-la comportar-se de uma forma previsível, como se a cidade fosse, efetivamente, um engenho explosivo – segundo Sony Labou Tansi – armadilhado para explodir a qualquer momento.

De certo modo, Sammy Baloji foi sempre um fotógrafo dos buracos pós-coloniais, como é bem ilustrado pelas suas fotografias de minas artesanais e paisagens pós-industriais em ruínas, no Catanga.[4] Também eu me tenho interessado, desde há muito, por todo o tipo de «buracos», desde as minas de diamantes em Angola,[5] às sepulturas e cemitérios,[6] e buracos na estrada, como forma de infraestrutura urbana básica. Contudo, do ponto de vista histórico, a realidade física e a metáfora do buraco pós-colonial são precedidas por outra figura topológica com a qual contrastam fortemente: a montanha, uma figura que personifica camadas históricas mais antigas, tanto coloniais como pré-coloniais, que contribuíram para a formação dos «estratos geossociais» que constituem a paisagem física e mental da atual Kinshasa.[7]

No lado norte de Kinshasa encontra-se o lago Malebo, um grande mar interior formado pelo rio Congo naquele local. Assim, a cidade não tem alternativa senão expandir-se do seu antigo centro colonial para sul e ocidente, em direção ao Baixo Congo, e para leste, onde uma vasta planície arenosa se estende desde a margem sul do lago Malebo até ao sopé do imponente monte Mangengenge, a porta leste da cidade para quem chega vindo da região rural do interior.

Se, hoje em dia, a temporária extremidade leste do crescimento de Kinshasa é o monte Mangengenge, o ponto de partida real da cidade foi outra montanha – Khonzo Ikulu. Tal como os montes Mangengenge e Khonzo Ikulu, muitas das montanhas em volta do lago sofreram profundas transfigurações durante as eras colonial e pós-colonial. Enquanto pontos de emanação geográfica de noções locais de soberania e autoridade ancestral, foram em tempos lugares importantes na topografia de constelações do poder ritual e político pré-colonial. Posteriormente, foram transformados

vertical dimension also formed the perfect illustration of the ambitious dreams of colonialist modernity. The emerging physical landscape of the post-World-War-II colonial city symbolised these dreams to the full. In the period following World War II, the sky was the limit for Léopoldville, and the colonial image of the mountain was reinforced by and translated into the vertical propositions of tropical modernist architecture. As Tim Ingold recently noted: 'In the contemporary world the skyscraper model […] has come to dominate the way in which mountains, particularly of a more iconic or spectacular kind, have come to figure in the popular imagination.'[8] In 1946, the Forescom Tower, Central Africa's first skyscraper, was built at the centre of Léopoldville, and, epitomising colonialism's triumph, it came to replace the symbolic importance of Leopold Hill. Like the latter, colonialism's vertical architecture was also re-appropriated by the Mobutist state after Independence, when it constructed its own skyscraper alongside the Forescom Tower. This postcolonial skyscraper was the Sozacom Tower, built between 1969 and 1977, a stone's throw away from the Forescom Tower on the city's central Boulevard du 30 Juin. Higher and more imposing than its colonial predecessor, it became the city's new landmark.

However, many of the dreams engendered by these mountains and skyscrapers have become disappointments today. Even though the image of the skyscraper is recycled in the new urban overhaul that is taking place in Kinshasa at this moment, and despite still functioning as a powerful topos that embodies the current regime's aspirations of insertion into a more modern and global world, the raw urgencies of living in the physical and social environments of Congo's capital constantly belie these dreams.[9] There is a large gap between official urban planning projects and management policies and the reality of everyday lives in the shadow of the colonial and post-colonial towers. The political, economic and cultural structures and processes that have caused this gap to form are multiple. They not only have deep historical roots, but are also exacerbated nowadays by the extractive nature of neo-colonial economies at play throughout Congo, as well as by increased global processes of financial speculation, a growing democratic deficit and, quite simply, a profound lack of concern on the part of the state as to whether its citizens live or die.

There seems to be a general lack of genuine interest on the part of politicians and decision makers to know more about what actually constitutes everyday life for the majority of people trying to survive in the often harsh realities of the existing urban environment. In the face of all this, Congo's urban residents have long since stopped thinking that their cities are glorious mountains, for the only mountains that appear on the horizon of their urban worlds are the ones made up of rubbish piles that urban authorities have ceased to collect. Instead, in their attempts to make sense of the life that the city imposes on them, urban denizens have turned to opposite topographical figures: the sinking ground and the hole. In Kinshasa, as in Congo's other cities, the concept of the hole, or *libulu* in Lingala — which is the city's lingua franca —, has come to define the wretched, dreary place that the city has become for many of its inhabitants. The 'hole' has become a local master trope, a conceptual figure, to express the dismal quality of urban life in the post-colonial city. In the minds of many, the city has quite literally become 'hollowed land'.

The concept of holes that urban residents revert to in order to express the quality of their lives in the city refers not only to the tangible physical depressions on its surface, but also to the black hole of urban living, the dark matter of the urban praxis itself. The term 'hole market' (*wenze ya libulu*) is a commonly used metaphor to describe all of the shady deals that urban residents have to make in order to survive in the city's informal economy. Similarly, the notion of the hole describes all the impromptu movements into often uncharted spatial, social and mental territory that the city obliges them to make. As Joshua Walker observes in his anthropological analysis of the Congolese diamond mining city of Mbuji Mayi, holes are both a symptom of and metaphor 'for an experience of loss that is simultaneously material and moral. Erosion itself signifies not only the city's physical decline; it also informs discourses about the corrosion of wealth and values…'[10] Holes, in other words, have become potent local tropes by means of which Congo's urban residents encapsulate their experience of living in what they often describe themselves as a 'multicrisis'.

Indeed, the hole is never just a black hole. The hole, not unlike a shadow, is never merely hollow or emptied of content. Holes also have the capacity to metaphorically elide how life continues through, and despite, decline. And even if living the experience of the hole considerably complicates life and often degrades its quality, the hole itself also offers an aperture, an opening, a possibility, at least for those who know how to read an alternative meaning into its blackness.

In Congo's postcolonial urban worlds, the hole is the city's baseline, its ground zero. And in this sense,

舍弃青春的红利：作为物体的Maumaus

一个Maumaus的思想展览

2019.8.31 — 10.13

展览将展出大师作品一些较为晚的作品一同展出，这两种艺术和数字化杂性的概念视觉呈现出来。展出的艺术作品（连同那些在艺术作品下面的基本基础的投影）各自（发挥作用），同时通过对艺术、教育和展览本质本身的探讨，对纪录片的想法表示赞同和质疑态度，产生的结果可能会出现在节目上。

展品包括说明，它们的意义在艺术品和非艺术品之间摇摆，参考有展览布置，观众，羽毛球，Maumaus画廊Lumiar Cité的社区花园，一个像礼品店（大型超级商场的一部分），有创意的，山毛榉板，恩维尔·霍查（Enver Hoxha）在日内瓦联合国总部的制作（Alberto Toscano所说的"投影中的"），史派克李（Spike Lee）电影《局内人（Inside Man）》里的翻译概念，图书馆，电影的出口（"出口之前"），酒精饮，高度专业化的视觉和影响机之间的空白，足球博物馆，艺术家拉斐尔·博尔达鲁·皮内罗（Rafael Bordalo Pinheiro）和若昂·维克多（João Victt），贝茜·鲍什（Pina Bausch）失败的千足金解决方案，电影工作者亚历山大·克鲁格（Alexander Kluge）和曼蒂亚·迪亚乐（Manthia Diawara）。

em lugares que viriam a simbolizar a superioridade dos novos poderes coloniais. Os intrusos colonialistas colonizaram as montanhas através do poder militar e zelo missionário. Plantaram as suas bandeiras ou cruzes nos topos das montanhas e, mudando o nome das mesmas, apagaram as suas conotações anteriores e inscreveram novos significados na sua superfície – novos conceitos de soberania e governação, novos regimes de poder e conhecimento, e as novas ideologias de modernidade colonialista e fé cristã que, por sua vez, estão agora a ser redefinidas pelas agendas do neoliberalismo e do cristianismo carismático.

Na época colonial, a estrutura topográfica oferecida pela montanha forneceu a base conceptual para o nascimento da cidade colonial. A montanha não só simbolizava as ambições panóticas e autoritárias do estado colonial, como também oferecia, na sua dimensão vertical, a perfeita ilustração dos ambiciosos sonhos de modernidade colonialista. A paisagem física emergente da cidade colonial depois da Segunda Guerra Mundial simbolizava estes sonhos na sua plenitude. No período pós-guerra, o céu era o limite para Léopoldville, e a imagem colonial da montanha foi reforçada por e traduzida em propostas verticais de arquitetura modernista tropical. Tim Ingold comentou, recentemente: «No mundo contemporâneo, o modelo dos arranha-céus [...] veio dominar o modo como as montanhas, especialmente aquelas de tipo mais icónico ou espetacular, passaram a figurar na imaginação popular»[8]. Em 1946, a Torre Forescom (primeiro arranha-céus na África Central) foi construída no centro de Léopoldville e, personificando o triunfo do colonialismo, veio substituir a importância simbólica da colina Leopold Hill. Tal como esta, a arquitetura vertical do colonialismo também foi reapropriada pelo estado mobutista pós-independência, quando este construiu o seu próprio arranha-céus ao lado da Torre Forescom. Este edifício pós-colonial, denominado Torre Sozacom, foi construído entre 1969 e 1977 a poucos metros da Torre Forescom, na avenida central Boulevard du 30 Juin. Mais alto e imponente que o seu antecessor colonial, tornou-se o novo ponto de referência da cidade.

Contudo, muitos dos sonhos engendrados por estas montanhas e arranha-céus transformaram-se em desapontamentos. Apesar de a imagem do arranha-céus ter sido reciclada na nova remodelação urbana que está em curso em Kinshasa, e apesar de ainda funcionar como um poderoso *tópos* que dá corpo às aspirações do regime atual de integração num mundo mais moderno e global, as urgências cruas da vida nos ambientes físicos e sociais da capital do Congo contradizem constantemente esses sonhos.[9] Existe um grande fosso entre os projetos de planeamento urbano e políticas de gestão oficiais e a realidade do quotidiano à sombra das torres coloniais e pós-coloniais. As estruturas e processos políticos, económicos e culturais que escavaram esse fosso são múltiplos, e não só têm profundas raízes históricas, como são atualmente exacerbados pela natureza extrativa das economias neocoloniais ativas em todo o Congo, bem como pelo aumento dos processos globais da especulação financeira, um crescente défice democrático e, no fundo, uma profunda ausência de preocupação por parte do estado em relação à vida e morte dos seus cidadãos.

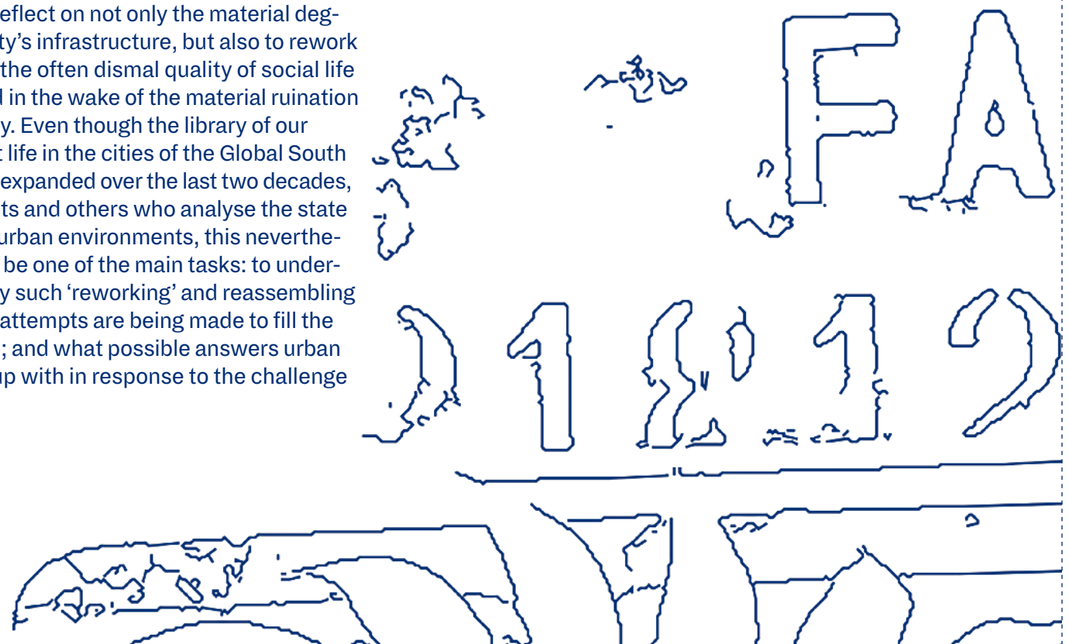
Os políticos e decisores parecem partilhar uma falta de interesse genuíno em conhecer o quotidiano real da maioria das pessoas que tentam sobreviver nas frequentemente duras realidades do ambiente urbano existente. Perante tudo isto, os habitantes citadinos do Congo há muito deixaram de pensar que as suas cidades são gloriosas montanhas, já que as únicas montanhas que surgem no horizonte dos seus mundos urbanos são feitas de pilhas de lixo que as autoridades deixaram de recolher. Em vez disso, quando tentam dar sentido a uma vida que lhes é imposta pela cidade, os residentes urbanos viram-se para figuras topográficas opostas: o abatimento e o buraco. Em Kinshasa, tal como em outras cidades do Congo, o conceito de buraco (ou *libulu* em lingala, a língua franca da cidade) passou a definir o lugar miserável e sombrio em que a cidade se transformou para muitos dos seus habitantes. O buraco tornou-se um tropo dominante local, uma figura conceptual para exprimir a qualidade sombria da vida urbana na cidade pós-colonial. Na mente de muitos, a cidade transformou-se, muito literalmente, num território oco.

O conceito de buraco a que os residentes urbanos se apegam para exprimir a qualidade das suas vidas na cidade refere-se não só às depressões físicas

the hole is also a suture. Nancy Rose Hunt has used the concept of suture in order to join together different colonial medical histories in Congo in new ways.[11] Suturing, she argues, suggests closing a wound, making an incision or stitching together parts, locations and points of view; as such it points to new kinds of creativity with sources, evidence and interactivity. In *Suturing the City* (2016), Sammy Baloji and I picked up on this idea and extended the notion of suture as closure, as junction and as a seam, to the way in which, often against all odds, the inhabitants of Congo's urban landscapes read meaning into the black hole of the city; how they use not only material, but also mental and moral holes as suture points to fill the gaps, overcome the hiatus, design realignments and thereby redefine the zero — that is, the impossible circumstances of living in the kind of urban environment that Congo's cities offer — into a possibility, a something else, a surplus.

What is important to capture and understand, it seems to me, is how urban residents do exactly that: how they manage — with varying degrees of success — to turn the zero into a one; how they read potential, promise and prospect into the blackness of the hole; how they throw themselves — their words and their own bodies — into this daily struggle with the city's madness; and how it is the hole itself that propels them to do that. In this sense, tropes of hole and suture tell us something about the changes that have taken place in how urbanity is imagined and lived in the Democratic Republic of Congo today. The hole and its opposite, the mountain/tower, offer topographical meta-concepts that the inhabitants of Kinshasa use to reflect on not only the material degradation of the city's infrastructure, but also to rework the closures and the often dismal quality of social life that has followed in the wake of the material ruination of the colonial city. Even though the library of our knowledge about life in the cities of the Global South has considerably expanded over the last two decades, for anthropologists and others who analyse the state of things in such urban environments, this nevertheless continues to be one of the main tasks: to understand how exactly such 'reworking' and reassembling take place; what attempts are being made to fill the postcolonial hole; and what possible answers urban residents come up with in response to the challenge it poses.

(1) This article is a modified version of the text by Filip De Boeck and Sammy Baloji first published in *Urbanisation*, Vol. 2, No. 2, 2017, pp. 1-13.
(2) Sony Labou Tansi, *Théatre 3. Monologue d'or et noces d'argent/Le trou* [Theater 3; Golden Monologue and Silver Wedding / The Hole] (Carnières-Morlanwelz: Lansman Editions, 1998) pp. 61-62, author's translation.
(3) Congolese photographer Sammy Baloji and Belgian anthropologist Filip De Boeck, University of Leuven, carried out several months of field research in the DR Congo between 2013 and 2015. So far, this collaboration has resulted in a book (2016) and an exhibition, 'Urban Now. City Life in Congo' (2016), which was produced by WIELS Contemporary Art Centre in Brussels, in collaboration with Galerias Municipais/EGEAC, Lisbon and The Power Plant, Toronto.
(4) See Sammy Baloji, *Mémoire/Kolwezi* [Memory/Kolwezi] (Brussels: Africalia, 2014).
(5) Filip De Boeck, 'Domesticating Diamonds and Dollars: Identity, Expenditure and Sharing in Southwestern Zaire (1984-1997)', in *Globalization and Identity: Dialectics of Flow and Closure*, edited by Birgit Meyer and Peter Geschiere (Oxford: Blackwell, 1999) pp. 177-210.
(6) Filip De Boeck, *Cemetery State*, 2010, documentary film (Antwerp/Amsterdam: Filmnatie/Viewpoint) (72 min).
(7) Kathryn Yusoff, 'Geosocial Strata', *Theory, Culture and Society*, Vol. 34, Nos. 2-3, 2017, pp. 105-127.
(8) Tim Ingold, *The Life of Lines* (London and New York, NY: Routledge, 2015) p. 32.
(9) See Filip De Boeck, 'Inhabiting Ocular Ground: Kinshasa's Future in the Light of Congo's Spectral Urban Politics', *Cultural Anthropology*, Vol. 26, No. 2, 2011, pp. 263-286; Filip De Boeck, 'The Tower. A Concrete Utopia. Notes on a Video-installation by Sammy Baloji and Filip De Boeck (2015)', in *Africa: Architecture, Culture, Identity*, edited by Michael Juul Holm and Mette Marie Kallehauge (Copenhagen: Louisiana Museum of Modern Art, 2015) pp. 84-88; Filip De Boeck and Sammy Baloji, *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds* (London: Autograph ABP, 2016).
(10) Joshua Walker, *The Ends of Extraction: Diamonds, Value, and Reproduction in Democratic Republic of Congo*, unpublished doctoral dissertation (Chicago, IL: University of Chicago, 2014) p. 76.
(11) Nancy Rose Hunt, *Suturing New Medical Histories of Africa* (Berlin: Lit Verlag, 2007).



tangíveis à superfície, mas também ao buraco negro da vida urbana, a matéria negra da própria práxis urbana. O termo «mercado do buraco» (*wenze ya libulu*) é uma metáfora habitualmente empregue para descrever os negócios obscuros que os residentes urbanos têm de fazer para sobreviver na economia informal da cidade. Do mesmo modo, a noção de buraco descreve todos os movimentos improvisados a que a cidade obriga num território espacial, social e mental frequentemente desconhecido. Conforme foi observado por Joshua Walker na sua análise antropológica de Mbuji Mayi (cidade congolesa de mineração de diamantes), os buracos são ao mesmo tempo sintoma e metáfora «de uma experiência de perda que é simultaneamente material e moral. A própria erosão não só representa o declínio físico da cidade, como informa discursos sobre a corrosão da riqueza e dos valores»[10]. Por outras palavras, os buracos tornaram-se poderosos tropos locais, por meio dos quais os residentes urbanos do Congo condensam a sua experiência de viver naquilo que os próprios descrevem frequentemente como uma «multicrise».

De facto, o buraco nunca é apenas um buraco negro. O buraco, tal como a sombra, nunca é apenas oco ou esvaziado de conteúdo. Os buracos também têm a capacidade de elidir metaforicamente o modo como a vida continua através, e apesar, do declínio. E mesmo que viver a experiência do buraco complique consideravelmente a vida e frequentemente degrade a sua qualidade, o próprio buraco também oferece uma abertura, uma possibilidade, pelo menos para aqueles capazes de descobrir um significado alternativo na sua escuridão.

Nos mundos urbanos pós-coloniais do Congo, o buraco é a linha de base da cidade, a sua estaca zero. E, neste sentido, o buraco é também uma sutura. Nancy Rose Hunt utilizou o conceito da sutura para realizar uma compilação inovadora de diferentes histórias médicas coloniais no Congo.[11] Argumenta que suturar significa fechar uma ferida, fazer uma incisão ou unir partes, locais ou pontos de vista com agulha e linha. Como tal, aponta para novas formas de criatividade com fontes, evidências e interatividade. Em *Suturing the City* (2016), Sammy Baloji e eu pegámos nesta ideia e alargámos o conceito de sutura enquanto fechamento, junção e costura, de modo a incorporar o modo como, frequentemente contra todas as expectativas, os habitantes das paisagens urbanas do Congo atribuem sentido ao buraco negro que é a cidade e como utilizam não só buracos materiais, mas também mentais e morais, como pontos de sutura para preencher as lacunas, ultrapassar os hiatos, desenhar realinhamentos e, assim, redefinir o zero – ou seja, as circunstâncias impossíveis de viver no tipo de ambiente urbano oferecido pelas cidades do Congo – como uma possibilidade, uma outra coisa, um excedente.

A meu ver, o que importa captar e compreender é o modo como os residentes urbanos fazem isso mesmo: como conseguem – com diferentes níveis de sucesso – transformar o zero em um; como veem potencial, promessa e esperança na escuridão do buraco; como lançam as suas palavras e os seus corpos para esta luta diária com a loucura da cidade; e como é o próprio buraco que os impele a fazê-lo. Neste sentido, os tropos do buraco e da sutura dizem-nos algo acerca das alterações que ocorreram no modo como a urbanidade é imaginada e vivida atualmente na República Democrática do Congo. O buraco e o seu oposto – a montanha/torre – oferecem metaconceitos topográficos que os habitantes de Kinshasa usam, não só para refletir sobre a degradação material da infraestrutura da cidade, mas também para retrabalhar os fechamentos e a qualidade frequentemente deplorável da vida social que emergiu no seguimento da ruína material da cidade colonial. Apesar de a nossa biblioteca de conhecimento sobre a vida nas cidades do Sul Global se ter alargado consideravelmente nas últimas duas décadas, os antropólogos e outros especialistas que analisam o estado das coisas nestes ambientes urbanos continuam a ter como uma das tarefas principais: compreender exatamente como ocorre esta reformulação e remontagem; que tentativas estão a ser feitas para preencher o buraco pós-colonial; e que respostas possíveis os residentes urbanos inventam em resposta ao desafio colocado por aquele.

(1) Este artigo é uma versão modificada do texto de Filip De Boeck e Sammy Baloji originalmente publicado em *Urbanisation*, vol. 2, n.º 2, 2017, pp. 1-13.
(2) Sony Labou Tansi, *Théatre 3. Monologue d'or et noces d'argent/Le trou*, Carnières-Morlanwelz: Lansman Editions, 1998, pp. 61-62, a partir do original.
(3) O fotógrafo congolês Sammy Baloji e o antropólogo belga Filip De Boeck levaram a cabo vários meses de trabalho de campo na República Democrática do Congo entre 2013 e 2015. Até agora, esta colaboração resultou na publicação de um livro (2016) e na exposição «Urban Now. City Life in Congo» (2016), produzida por WIELS - Centre d'art contemporain, em Bruxelas, em colaboração com as Galerias Municipais/EGEAC, de Lisboa, e The Power Plant, em Toronto.
(4) Ver Sammy Baloji, *Mémoire/Kolwezi*, Bruxelas: Africalia, 2014.
(5) Filip De Boeck, «Domesticating Diamonds and Dollars: Identity, Expenditure and Sharing in Southwestern Zaire (1984-1997)», in Birgit Meyer e Peter Geschiere (eds.), *Globalization and Identity: Dialectics of Flow and Closure*, Oxford: Blackwell, 1999, pp. 177-210.
(6) Filip De Boeck, *Cemetery State* [documentário], Antuérpia/Amesterdão: Filmnatie/Viewpoint, 2010 (72 min).
(7) Kathryn Yusoff, «Geosocial Strata», in *Theory, Culture and Society*, vol. 34, n.º 2-3, 2017, pp. 105-127.
(8) Tim Ingold, *The Life of Lines*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2015, p. 32.
(9) Ver Filip De Boeck, «Inhabiting Ocular Ground: Kinshasa's Future in the Light of Congo's Spectral Urban Politics», in *Cultural Anthropology*, vol. 26, n.º 2, 2011, pp. 263-286; Filip De Boeck, «The Tower. A Concrete Utopia. Notes on a Video-installation by Sammy Baloji and Filip De Boeck (2015)», in Michael Juul Holm e Mette Marie Kallehauge (eds.), *Africa: Architecture, Culture, Identity*, Copenhaga: Louisiana Museum of Modern Art, 2015, pp. 84-88; Filip De Boeck e Sammy Baloji, *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds*, Londres: Autograph ABP, 2016.
(10) Joshua Walker, *The Ends of Extraction: Diamonds, Value, and Reproduction in Democratic Republic of Congo*, (tese de doutoramento não publicada), University of Chicago, Chicago, EUA, 2014, p. 76.
(11) Nancy Rose Hunt, *Suturing New Medical Histories of Africa*, Berlim: Lit Verlag, 2007.

Parting with the Bonus of Youth — Maumaus as Object

Sabeth Buchmann

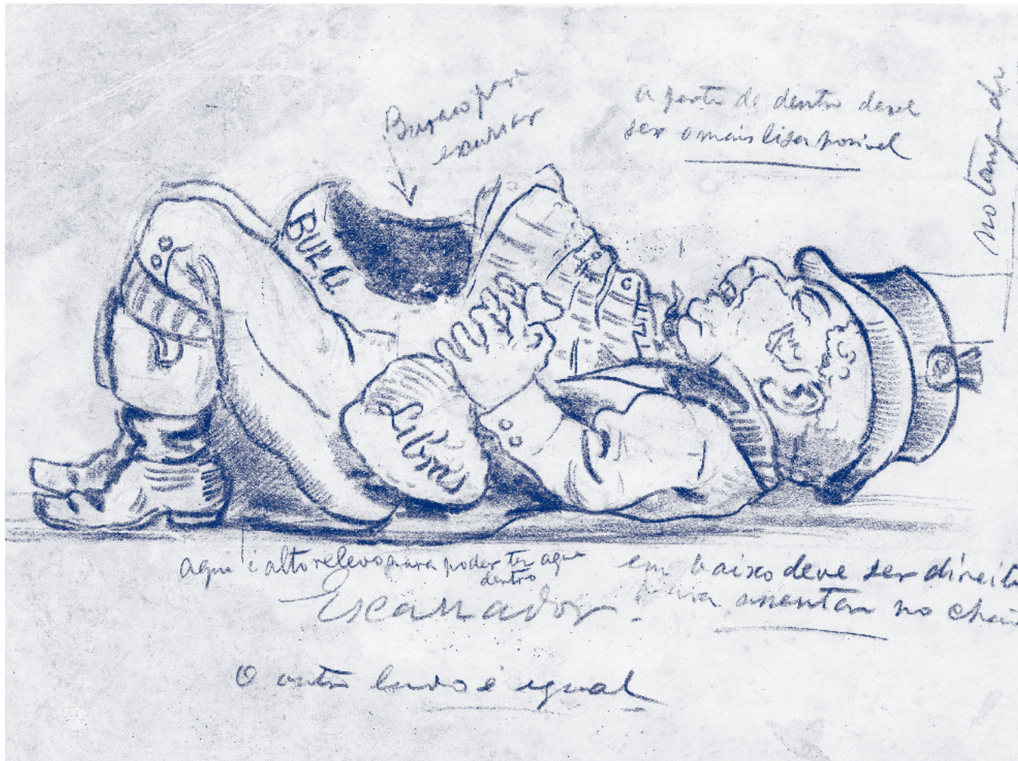
The exhibition information for 'Parting with the Bonus of Youth — Maumaus as Object' described it as bringing together 'objects of interest'; objects which, as indicated by the show's subtitle, were not necessarily to be considered as artworks, but also not necessarily as their opposites. One might think this sounds like conceptual realism, recalling the renowned group show 'Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art'. Considered by some to be the first conceptual art exhibition, it was curated by the American artist Mel Bochner and held at the New York School of Visual Arts in 1966. And so while that earlier exhibition was hosted at an art school, the Maumaus exhibition would later go on to thematise this same setting, with the school itself tellingly acting as both subject and object throughout. In contrast to the didactic office aesthetic of the historical presentation of ring binders mounted on plinths, which in addition to sketches also included architectural plans and mathematical formulae, visitors to the Maumaus exhibition instead encountered tangible objects and classic media such as TV, film and radio. These included the obligatory exhibition text written in Mandarin at the entrance; a used carpet from an art fair; a vitrine containing a porcelain figure depicting a caricature of John Bull presented as a spittoon;[1] behind this an empty wooden wall, painted museum white and containing nothing but an unused plug socket; a hydraulic lifting platform holding a cardboard cut-out like those of *Star Wars* characters found in cinema foyers; and a broken fax machine and dripping IV infusion set. Just like Bochner's ring binders, these objects display an interest in the 'realistic', but their operative mode is one of surreal assemblage of figurated presentation media. Within the scenographic exhibition space, the recycled readymades appeared as down- or upgraded hybrids of autonomous objects and functional displays: the plug socket an unmistakably ironic sideswipe at Institutional Critique's predilection for anaesthetic functional elements such as water coolers, stools for exhibition supervisors and radiators; the lifting platform, repurposed as an oversized plinth, indicating the periods before and after the exhibition's run (and with this too physical and mechanical work); the laconic drip that slowly but surely filled the chamber pot below it (João Viotti, *Flux V*, 2019); the laminated sheets of white particle board framed in beech wood, whose essentially empty material quality allowed them to simultaneously function as both screens for projection and placeholders. The evident pleasure taken in the exhibition's staging of a conceptual (sur-)realism therefore revealed itself as an act of literal *ex*hibition,[2] e.g. of synchronous appropriation of those artefacts that have been made objects of (meta-)aesthetic contemplation by an art school (Maumaus) and an exhibition space (Lumiar Cité).[3] That this view avoided any form of objectivising self-archivisation, preferring instead to thematise the conditions, functions and 'job description' of an institution whose remit falls somewhere between that of a school and one of exhibition practice, only served to foreground this institution's underlying infrastructures. My use of the term 'infrastructure' here is borrowed from Marina Vishmidt's essay 'Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique', which appeared in the 2016 reader *Former West: Art and the Contemporary after 1989*.[4] In it, Vishmidt, herself an art theorist, argues for a shift away from a critique of institutions and towards one of infrastructure, thus affording visibility not only to classical positions (such as those of Michael Asher or Andrea Fraser), but also to the positioning of institutional work in the context of local and global work markets, conditions of ownership, forms of racism and sexism, and last but not least the reckless expansion of art markets.[5] The artists and groups Vishmidt references in her argument include, among others, Tucumán Arde, Lygia Clark, David Hammons, PAD/D, Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.), the Gulf Labor Coalition and the Guerilla Girls.[6] All represent a new way of thinking about artistic and pedagogical institutions that stresses the need for them to operate within longer time frames, and on the basis of repetition and reproduction, instead of exhausting themselves in short-term activist events. According to the author, thinking in infrastructures requires a greater consideration of their technological and social aspects, in order to accurately record our infrastructures of everyday reproduction and their current state of crisis.

> To say that 'infrastructure' repeats means that it works to enable a set of activities, and it works because the preconditions of its effectivity are neither visible nor relevant; these jut out when the infrastructure breaks down or if an element is isolated from the whole. The architecture theorist Martin Reinhold illuminatingly discusses

Parting with the Bonus of Youth – Maumaus as Object

Sabeth Buchmann

Segundo os textos informativos sobre *Parting with the Bonus of Youth – Maumaus as Object*, a exposição reúne «objetos de interesse», objetos que, como o subtítulo indica, não têm necessariamente de ser considerados obras de arte, mas que também não são necessariamente o seu contrário. Pode-se achar que isto soa a realismo conceptual, lembrando a célebre exposição coletiva *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*. Considerada por alguns como a primeira exposição de arte conceptual, teve curadoria do artista norte-americano Mel Bochner e decorreu na New York School of Visual Arts em 1966. Enquanto essa exposição foi mostrada numa escola de artes, a exposição da Maumaus tematizava esse mesmo espaço, com a própria escola a atuar sempre de forma reveladora como sujeito e objeto. Ao contrário da estética de escritório didática usada por Bochner na sua famosa apresentação de dossiês de argolas montados sobre plintos – e que incluía, também, para além de esboços, plantas de arquitetura e fórmulas matemáticas –, os visitantes da exposição da Maumaus deparavam-se com objetos tangíveis e meios de comunicação clássicos como a televisão, o cinema e a rádio. Estes incluíam o texto obrigatório de introdução à exposição, mas escrito em mandarim à entrada; uma alcatifa gasta vinda de uma feira de arte; uma vitrine com uma figura de porcelana representando uma caricatura de John Bull em forma de escarrador;[1] atrás desta peça, uma parede de madeira vazia, pintada a branco-museu, contendo apenas uma tomada sem uso; uma plataforma de elevação hidráulica sobre a qual assentava uma silhueta recortada em cartão, semelhante às das personagens da *Guerra das Estrelas* que encontramos nos átrios dos cinemas; uma máquina de fax avariada e um kit de infusões endovenosas, a pingar. Tal como os dossiês de argolas de Bochner, estes objetos denotam um interesse pelo realismo, mas o seu modo operativo



> infrastructure as a regime of intelligibility in terms that echo Michel Foucault's 'epistemes', but with a more concrete mediation of the social with the technological: 'The dumbwaiter, bound to slave labor, carries bottle after bottle up to Jefferson's dining room. Its systemic properties tend to become visible only when the repetitions cease. If the wine ceases to appear, at some level and only for an instant, the entire apparatus of slavery comes into view. When you turn on the faucet and the water does not flow, the entire water system leaps into the cognitive field.'[7]

In my view, the Maumaus exhibition produced disruptions of exactly the sort Vishmidt describes, insofar as the objects it exposed do not simply celebrate their being as they are, instead becoming sites and media of 'social abstraction' (of daily reproductive labour, of always effective power relations). Correspondingly, 'Parting with the Bonus of Youth' likewise presented itself as making often subcutaneous structures permeable, thereby undermining undeviating attempts to separate art from discourse, practice from theory, production from presentation, use value from exchange value, and aesthetics from politics, as always done in the name of one or the other. A particular impression was left on me in this regard by the bright yellow Billy bookcase, sparsely furnished with books written by the former Albanian president and Marxist politician Enver Hoxha. While this can on the one hand be read as an exaggerated quotation of mass-cultural export hits and the conceptualist office aesthetic, what the *Enver Hoxha library* represents are not the expected classics (from Marx and Arendt to Bourdieu, Badiou, Butler and Rancière), but rather the ideology of the dictator of a country that is generally not perceived, written (from the perspective of the former West) by a somewhat secondary author.

'Parting with the Bonus of Youth' also displayed further openings of the mechanisms and routines of institutional reproduction as described by Vishmidt. These ranged from the portrait of a computer keyboard on the outer façade of the gallery building, and the disruptive and perpetual cycle of breaking stories supplied by a live stream of Sky News, to emblematic examples of West German educational television, namely that of Alexander Kluge, whose *Reformzirkus: Ein Gespräch über Gesellschaft und Film* (Reform Circus: A Conversation about Society and Film, 1970) featured exclusively male participants and seemingly anticipated the talk shows of today. At first glance, the contrast between the level of intellectual debate that was (still) deemed appropriate for TV at that time and today's serially contingent supply of information couldn't be greater. In the middle of it all, a Portuguese translation of a transcription of a 1967 radio documentary by the German author Hubert Fichte, *Caparica, Besuch in einem Portugiesischen Fischerdorf* (Caparica, Visit to a Portuguese Fishing Village), presented on a flat-screen television.[8] This piece underlines the importance of everyday ethnological practice in forming that intercultural sensorium which Jürgen Bock and Simon Thompson succeeded in both exposing and (de-)activating in their respective multiple roles as artists, curators, directors and lecturers of Maumaus, all conducted in a manner that was simultaneously pointed and casual.

Comparable to both Fichte's realisations of places and smells (hotel, harbour, fish market) and his factual-fictive descriptions of his nocturnal *dérives* and conversations with residents, experiences which also speak of the living conditions experienced under the Salazar regime of the day, 'Parting with the Bonus of Youth' saw aesthetic-material phenomena and socio-technological infrastructures flow together in an entirely inextricable manner. It was as if what one was seeing was a montage composed of purely isolated elements that seemed to have broken out of the world they describe; detached from their original context and re-mixed, they appeared both disaffected and alienated. This allowed us, the exhibition's visitors, to detect breaks and gaps in a sense of reality; disruptions that seemingly first had to be translated — from language that is spoken to that which is written, from written to heard, heard to readable — before they could be made permeable for other realities, different to those that were already known about.

The Portuguese translation was displayed on a flat-screen television supported by blue wooden columns; form, colour and material thereby once again all indicating (just as with the yellow bookcase, hydraulic platform, plug socket, fax and IV drip) that same embeddedness within an infrastructurally designed environment that allowed the (non-)non-art objects to always be read in light of both their real and possible artistic, media-related, industrial and social functions. Not least, the inclusion of *Caparica* also served to document Maumaus's own institutional networks, in the form of its participation in the Hubert Fichte exhibition at Berlin's Haus der Kulturen der Welt (2019/2020), curated by Diedrich Diederichsen and Anselm Franke.[9]

Opposite this, suspended from the ceiling, a light box from the *Dock-Cinema* showing screening times for a film by the Malian cultural theorist and director Manthia Diawara, presenting a dialogue between

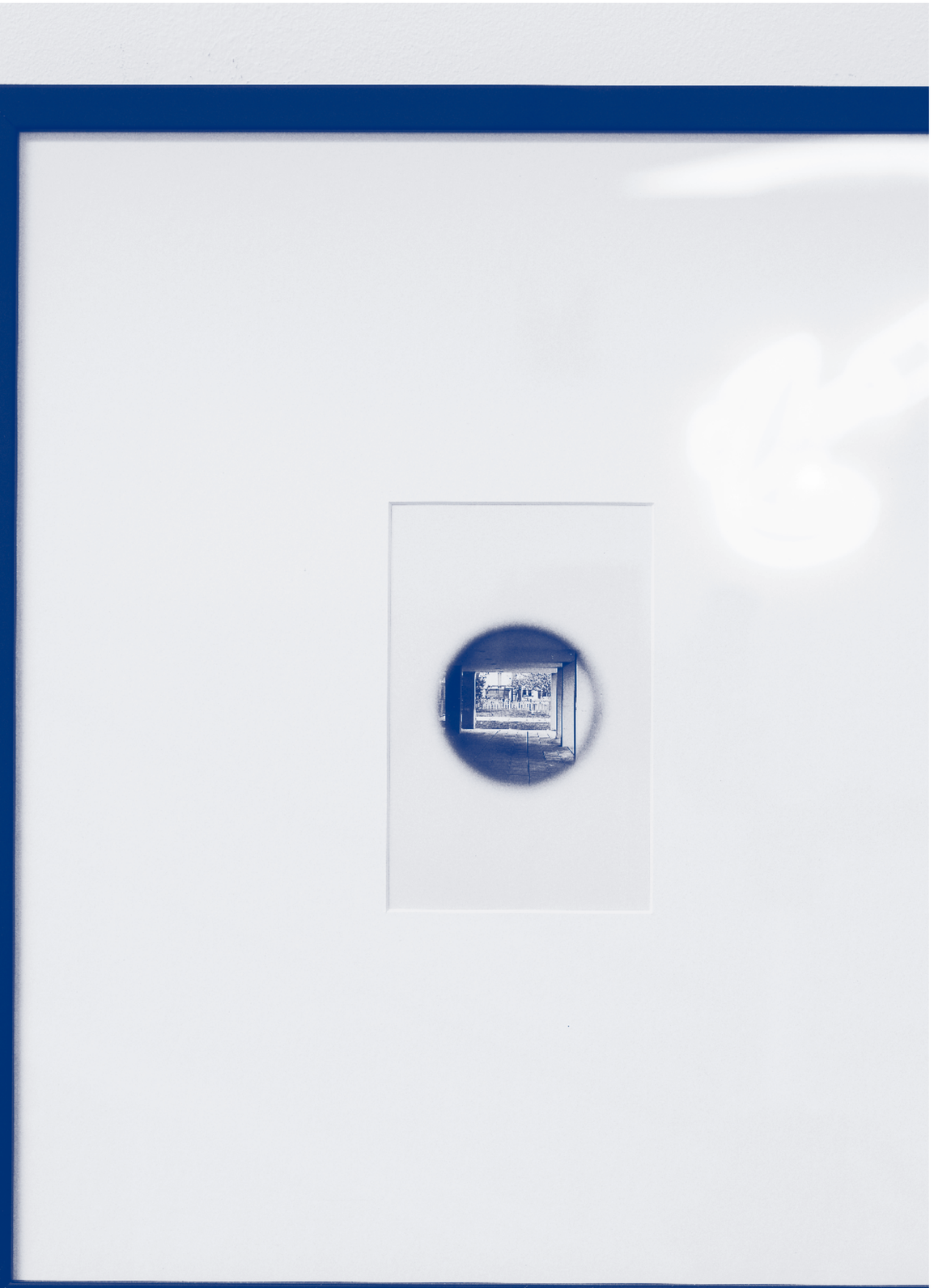
é a combinação surrealista de meios de apresentação figurada.

No espaço cenográfico da exposição, os *ready mades* reciclados apareciam como versões híbridas, empobrecidas ou melhoradas, de objetos autónomos e meios de exposição funcionais: a tomada era uma piscadela de olho irónica à predileção da crítica institucional por elementos funcionais inestéticos, como refrigeradores de água, bancos para vigilantes e radiadores; a plataforma elevatória, transformada num plinto desproporcionado, evocava os períodos anteriores e posteriores à apresentação da exposição (e, com isso, o trabalho físico e mecânico); o gotejar lacónico que, lenta mas inexoravelmente, enchia o bacio pousado debaixo do kit de infusão (João Viotti, *Flux V*, 2019); a materialidade essencialmente vazia das folhas laminadas de aglomerado branco emolduradas em faia permitia que funcionassem simultaneamente como telas de projeção e *placards*. O prazer evidente proporcionado pela encenação de um (sur)realismo conceptual revelava-se, assim, como um ato literal de exposição,[2] o da apropriação sincrónica de artefactos transformados em objetos de contemplação (meta-)estética por uma escola de artes (Maumaus) e um espaço expositivo (Lumiar Cité)[3]. O facto de esta perspetiva evitar qualquer forma de auto-arquivamento objetivante, preferindo tematizar as condições, funções e incumbências profissionais de uma instituição cujo campo de atuação se situa algures entre o de uma escola e o da prática expositiva, apenas servia para evidenciar as infraestruturas subjacentes a esta instituição.

A minha utilização do termo «infraestrutura» é inspirada no ensaio «Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique» de Marina Vishmidt, que foi publicado em 2016 em *Former West: Art and the Contemporary after 1989*.[4] Nele, Vishmidt – ela própria uma teórica de arte – advoga a transição de uma crítica das instituições para uma crítica da infraestrutura, conferindo assim visibilidade não apenas a posições clássicas – como as de Michael Asher ou Andrea Fraser – mas também ao posicionamento do trabalho institucional no contexto dos mercados laborais locais e globais, às condições de propriedade, a formas de racismo e sexismo e – por último, mas não menos importante – à expansão violenta dos mercados de arte.[5] Os artistas e os grupos a que Vishmidt faz referência na sua argumentação incluem, entre outros, Tucumán Arde, Lygia Clark, David Hammons, PAD/D, Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.), Gulf Labor Coalition e Guerilla Girls.[6] Todos eles representam uma nova forma de pensar as instituições artísticas e pedagógicas, que realça a necessidade de operarem segundo prazos mais longos e com base na repetição e na reprodução, em vez de se esgotarem em eventos ativistas de curto prazo. Segundo a autora, pensar em termos de infraestruturas requer uma maior consideração pelos seus aspetos tecnológicos e sociais, de modo a registar com precisão as infraestruturas responsáveis pela reprodução quotidiana e o seu atual estado de crise.

> Dizer que a «infraestrutura» repete significa que ela trabalha com vista a permitir um conjunto de atividades, e isso funciona porque os pré-requisitos para a sua efetividade não são visíveis nem relevantes. Eles saltam à vista quando a infraestrutura se avaria ou um elemento é isolado do todo. O teórico de arquitetura Martin Reinhold discute, de modo revelador, a infraestrutura enquanto regime de inteligibilidade em termos que evocam os «epistemas» de Michel Foucault, mas com uma mediação mais concreta entre o social e o tecnológico: «o monta-cargas, condenado ao trabalho escravo, transporta as garrafas, uma após outra, até à sala de jantar de Jefferson. As suas propriedades sistémicas só tendem a tornar-se visíveis quando as repetições cessam. Se o vinho deixa de surgir, a qualquer nível e ainda que por um só instante, todo o aparelho da escravidão se torna visível. Quando se liga a torneira e a água não sai, todo o sistema hidráulico salta para dentro do campo cognitivo.»[7]

A meu ver, a exposição da Maumaus produzia disrupções exatamente do mesmo tipo das que Vishmidt descreve, na medida em que os objetos que expunha não celebravam aquilo que são, tornando-se antes locais e meios de «abstração social» – de trabalho reprodutivo diário, de



relações de poder sempre efetivas. Deste modo, *Parting with the Bonus of Youth* também se apresentava como praticando a permeabilização de estruturas que são muitas vezes subcutâneas, minando assim as tentativas permanentes de separar arte e discurso, prática e teoria, produção e apresentação, valor de uso e valor de troca, e estética e política, como sempre foi feito em nome de um ou outro destes elementos. Neste sentido, fiquei especialmente impressionada pela estante de livros *Billy* amarela, esparsamente ocupada por livros escritos pelo político marxista e ex-presidente da Albânia, Enver Hoxha. Embora isto possa ser lido, por um lado, como uma citação exagerada da exportação de sucesso da cultura de massas e da estética conceptualista burocrática, o que a *Biblioteca Enver Hoxha* representa não são os clássicos habituais – de Marx e Arendt a Bourdieu, Badiou, Butler e Rancière –, mas antes a ideologia do ditador de um país que geralmente passa despercebido, escrita – segundo a perspetiva do antigo ocidente – por um autor relativamente secundário.

Parting with the Bonus of Youth também expunha outras aberturas dos mecanismos e rotinas da reprodução institucional descritos por Vishmidt. Estes iam do retrato de um teclado de computador na fachada exterior do edifício da galeria ao ciclo disruptivo e perpétuo das notícias de última hora fornecido em direto pela Sky News, a exemplos emblemáticos de televisão educativa da Alemanha Ocidental, nomeadamente o programa *Reformzirkus: Ein Gespräch über Gesellschaft und Film*, (1970), de Alexander Kluge, que inclui apenas participantes masculinos e parece antecipar os *talk shows* de hoje. À primeira vista, o contraste entre o nível de debate intelectual que (ainda) era considerado apropriado à televisão nessa época e a oferta de informação atual, contingente e serial, não poderia ser maior. No meio de tudo isto, a tradução portuguesa da transcrição de um documentário radiofónico de 1967 do autor alemão Hubert Fichte, *Caparica, Besuch in einem Portugiesischen Fischerdorf* (Caparica, Visita a uma Aldeia Piscatória Portuguesa), era apresentada num ecrã de televisor.[8] Esta peça sublinha a importância das práticas antropológicas quotidianas para a formação do aparato sensorial e intercultural que Jürgen Bock e Simon Thompson lograram ao mesmo tempo expor e (des)ativar nos seus múltiplos papéis enquanto artistas, curadores, professores e diretores da Maumaus, todos desempenhados de um modo ao mesmo tempo contundente e informal.

Comparável à perceção de Fichte dos lugares e dos odores (o hotel, o porto, o mercado do peixe) e às descrições simultaneamente factuais e fictícias das suas deambulações noturnas e das suas conversas com os habitantes – experiências que também são reveladoras das condições de vida sob o regime de Salazar –, *Parting with the Bonus of Youth* apresentava fenómenos estético-materiais e infraestruturas socio-tecnológicas fluindo em conjunto de um modo inteiramente interligado. Era como se aquilo que estávamos a ver fosse uma montagem composta por elementos completamente isolados, que pareciam ter escapado ao mundo que descrevem. Arrancados aos seus contextos originais e remisturados, pareciam ao mesmo tempo desligados e alienados. E isso permitia-nos, a nós, visitantes da exposição, detetar falhas e intervalos no sentido da realidade; disrupções que pareciam primeiro ter sido traduzidas – da linguagem falada para a linguagem escrita, da escrita para a ouvida, da ouvida para a lida – antes de se poderem tornar permeáveis a outras realidades, diferentes daquelas que já eram conhecidas.

A tradução portuguesa era exibida num ecrã de televisor suportado por armações azuladas de madeira; a forma, a cor e o material indicando novamente – tal como a estante amarela, a plataforma elevatória, a tomada, o fax e o kit de infusão – a mesma integração num ambiente concebido de modo infraestrutural, o que permitia que os objetos (não-)não-artísticos fossem lidos sempre à luz das suas funções – as reais e as possíveis – artísticas, enquanto *medium*, industriais e sociais. Além disso, a inclusão de *Caparica* também servia para documentar as redes institucionais da própria Maumaus, sob a forma da sua participação na exposição de Hubert Fichte na Haus der Kulturen der Welt (2019/2020), em Berlim, com curadoria de Diedrich Diederichsen e Anselm Franke.[9]

Do lado oposto, pendurado no teto da sala, um painel retroiluminado, *Dock-Cinema*, mostrava os horários das sessões de um filme do teórico cultural

Wole Soyinka and Léopold Sédar Senghor on the subject of Négritude. This served to link together those European and African (male) perspectives on colonialism (and not only that of Portugal) that once set in motion the global infrastructure of trade in slaves and circulation of goods — an infrastructure which, echoing Vishmidt's argument, was built on the expansion of traffic and transport routes. The stadium-style tribune seating (empty at the time of my visit) in front of the screen that could have displayed Diawara's contribution (but never did; the light box announcing the 2016 film, co-produced by Maumaus, appeared in the exhibition as a reference to two previous exhibitions at Lumiar Cité[10]) I therefore interpret as a conceptual gap: who could have gathered here? The Maumaus students originate from many different countries. From which of these could visitors have travelled here, to this location and at particular times, to find themselves members of a contingent community of cultural tourists, one that has irreversibly changed Lisbon's local infrastructure? Here, in a municipal gallery, which for the duration of the exhibition formed a sort of infrastructural montage of heterogeneous sites and media, these sorts of overarching connections were made perceptible (the keyword being 'share culture', which also includes the destructive transformation of living space into an Airbnb service).

Particularly emblematic in this respect was the reassembled restaurant canopy (perhaps a distant memory of Marcel Duchamp's *Apolinère Enameled*, from 1916/17); like the rubbing of an advert, seemingly taken from the exterior wall of a building, it underlined the significance of dilapidated local infrastructures for an artistic practice that clearly does not limit itself to a hermetic definition of the institution, thematising instead the fundamentally interwoven nature of global and local infrastructures. In order for this to be recognised as such, however, the non-art and non-non-art objects (read in line with Vishmidt) always also served to disrupt notions of self-evident sense, easily accessible meaning and frictionless function. How else should one interpret the exhibition text translated into Mandarin and applied to the wall, or the cardboard clone of a squatting man on the lifting platform, his eyes blacked out, holding a (possibly rescued) bulldog in his arms?

The exhibition's (non-)negative object rhetoric clearly avoided that aesthetic of information and communication that holds transparency and enlightenment as its key tenets, an aesthetic one may have expected from a school of conceptual art (and which was once evoked by Bochner's show). Instead, 'Parting with the Bonus of Youth' took an approach that was simultaneously compressed and open (to meaning) in raising awareness of those visibly invisible infrastructures that feed artistic object and knowledge production, and with this the contents, forms and methods of those current exhibition practices that operate within a framework of post- and neo-colonial economies. Their marks and traces are clearly present in porcelain figures, just as they are on urban walls and not least in photographic reproductions of the football players of Benfica Lisbon, whose presentation in the shape of acrylic boxes simultaneously both invoked the ethno-poetic view of the exhibition's milieu, while also taking it to the level of the absurd.

(1) An 1890 work by Rafael Bordalo Pinheiro, caricaturist and creator of numerous porcelain figures, released in small editions. Pinheiro created a series of John Bull works that took aim at the oldest of Portugal's allies using pointed humour, also referencing the Berlin Conference (Congo Conference) of 1885/86 and the conflict between Portugal and Great Britain over the issue of their respective territories on the continent of Africa (the 'Rose-Coloured Map'). The 'British Ultimatum' of 1890 eventually forced Portugal to back down.
(2) Following Kathrin Busch, Burkhard Meltzer and Tido von Oppeln (eds.) *Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten* (Berlin: diaphanes, 2016).
(3) Lumiar Cité is Maumaus's exhibition space.
(4) Marina Vishmidt, 'Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique', in *The Former West: Art and the Contemporary after 1989*, edited by Maria Hlavajova and Simon Sheikh (Utrecht; London and Cambridge, MA: BAK; The MIT Press, 2017) pp. 265-269.
(5) *Ibid.*, p. 267.
(6) *Ibid.*
(7) *Ibid.,* p. 266.
(8) The radio play was translated by the Maumaus team (Carlos Alberto Carrilho and Inês Gomes) with the help of Manuela Ribeiro Sanches, retired Professor at the University of Lisbon, specialist in Comparative and Cultural Studies and lecturer of Maumaus's study programme.
(9) Maumaus organised the Portuguese leg of 'Hubert Fichte: Love and Ethnology' with the title 'Mistake! Mistake! said the rooster… and stepped down from the duck' (Lumiar Cité, 23.09.-05.11.2017), which was followed by a series of exhibitions in other countries.
(10) Allan Sekula's 'The Dockers' Museum' (08.02.-31.03.2013), for which the American artist produced the *Dock-Cinema* light box as an announcement for his and Noel Burch's film *The Forgotten Space*, and Manthia Diawara's exhibition 'Wole Soyinka and Léopold Senghor – A Dialogue on Negritude' (26.09.-08.11.2015), where the light box made a further appearance.

e realizador maliano Manthia Diawara, que regista um diálogo entre Wole Soyinka e Léopold Sédar Senghor sobre a negritude. Este objeto servia para relacionar as perspetivas (masculinas) europeias com as africanas sobre o colonialismo (e não só o português), perspetivas que, em tempos, puseram em marcha a infraestrutura global do comércio de escravizados e da circulação de bens – uma infraestrutura construída, segundo o argumento de Vishmidt, sobre a expansão das rotas de tráfico e de transporte. Assim, os assentos – semelhantes aos de um estádio (vazios aquando da minha visita) em frente ao ecrã, que poderia ter exibido a contribuição de Diawara (mas que nunca chegou a fazê-lo; o painel anunciando o filme de 2016, coproduzido pela Maumaus, aparecia na exposição apenas para fazer referência a duas exposições anteriores, no espaço Lumiar Cité [10]) – são aqui interpretados como uma lacuna conceptual. Quem poderia ter-se reunido ali? De qual dos muitos países de onde os estudantes da Maumaus são oriundos poderiam os visitantes ter vindo àquele lugar, naquela altura específica, para se tornar membros de uma comunidade contingente de turistas culturais que alterou irreversivelmente a infraestrutura local de Lisboa? Ali, numa galeria de exposições financiada pelo município, que durante a apresentação da exposição formava uma espécie de montagem infraestrutural de lugares e meios heterogéneos, este tipo de ligações abrangentes foram tornadas percetíveis – a palavra-chave sendo «cultura de partilha», o que inclui também a transformação destruidora do espaço habitacional num serviço *Airbnb*.

Particularmente emblemática, neste contexto, era a remontagem de um toldo de restaurante, talvez uma memória distante do *Apolinère Enameled*, de Marcel Duchamp, de 1916/1917. Tal como *Pano de Fundo*, o decalque de um anúncio aparentemente retirado da fachada de um edifício, ela sublinhava a importância das estruturas locais delapidadas para uma prática artística que não se limita, claramente, a uma definição hermética da instituição, antes tematizando a natureza fundamentalmente interligada das infraestruturas globais e locais. Mas, para que isso seja reconhecido, os objetos não-artísticos e não-não-artísticos (numa interpretação inspirada na de Vishmidt) sempre foram usados para questionar noções de sentido óbvio, significado facilmente acessível e função consensual. De que outra forma se poderia interpretar o texto informativo traduzido para mandarim e afixado na parede ou o clone de cartão do homem acocorado sobre a plataforma elevatória, com os olhos cobertos por uma faixa preta, segurando nos braços um buldogue (que talvez tivesse socorrido)?

A retórica (não-)negativa da exposição em relação aos objetos evitava claramente a estética da informação e da comunicação que tem como princípios-chave a transparência e o esclarecimento, uma estética que se poderia esperar de uma escola de arte conceptual – e evocada, em tempos, pela exposição de Bochner. Ao invés, *Parting with the Bonus of Youth* optava por uma abordagem simultaneamente comprimida e aberta (ao significado), ao chamar a atenção para as infraestruturas visivelmente invisíveis que alimentam a produção de objetos artísticos e a produção de conhecimento; e, com isso, para os conteúdos, formas e métodos das atuais práticas expositivas que operam no âmbito das economias pós- e neocoloniais. As suas marcas e vestígios estavam claramente presentes nas figuras de porcelana, bem como nas fachadas urbanas ou, ainda, nas reproduções fotográficas dos jogadores de futebol do Benfica, cuja apresentação sob a forma de caixas de acrílico invocava a visão etnopoética associada ao campo das exposições, ao mesmo tempo que a levava ao absurdo.

(1) Uma obra de 1890 de Rafael Bordalo Pinheiro, caricaturista e criador de numerosas figuras de porcelana, lançadas no mercado em pequenas edições. Pinheiro criou uma série de obras inspiradas em John Bull que, servindo-se de um humor acutilante, visavam o mais antigo aliado de Portugal, fazendo também referência à Conferência de Berlim (a Conferência do Congo) de 1885/86, onde Portugal e a Grã-Bretanha entraram em conflito por causa dos seus territórios no continente africano (e o chamado *Mapa Cor-de-Rosa*). O *Ultimatum* inglês (1890) forçou Portugal a recuar.
(2) Segundo Kathrin Busch, Burkhard Meltzer e Tido von Oppeln (eds.), *Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten*, Berlim: diaphanes, 2016.
(3) Lumiar Cité é o espaço de exposições da Maumaus.
(4) Marina Vishmidt, «Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique», in Maria Hlavajova e Simon Sheikh (eds.), *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, Utrecht; Londres e Cambridge, MA: BAK; The MIT Press, 2017, pp. 265-69.
(5) *Ibidem*, p. 267.
(6) *Ibidem*.
(7) *Ibidem*, p. 266.
(8) A peça radiofónica foi traduzida pela equipa da Maumaus, Carlos Alberto Carrilho e Inês Gomes, com a ajuda de Manuela Ribeiro Sanches, Professora aposentada da Universidade de Lisboa, especialista em estudos culturais e comparatistas, e docente do programa de estudos da Maumaus.
(9) A Maumaus organizou a etapa portuguesa de *Hubert Fichte: Love and Ethnology*, a que se seguiu uma série de exposições noutros países, e que foi apresentada no espaço Lumiar Cité de 23 de setembro a 5 de novembro de 2017 com o título *Mistake! Mistake! said the rooster… and stepped down from the duck*.
(10) Trata-se das exposições *The Dockers' Museum*, de Allan Sekula (8 de fevereiro-31 de março de 2013), para a qual o artista americano produziu o painel retroiluminado *Dock-Cinema*, para anunciar o seu filme *The Forgotten Space*, realizado em colaboração com Noel Burch; e *Wole Soyinka e Léopold Senghor – Um Diálogo sobre a Negritude* de Manthia Diawara (26 de setembro-8 de novembro 2015), onde o painel voltou a aparecer.

Maumaus as Subject

Avery F. Gordon

‘Parting with the Bonus of Youth — Maumaus as Object’ is a classically conceived conceptual exhibition: elegant, proportional, and with just enough wit to lighten the pedagogical weight. It was a pleasure to wander through it in the late afternoon quiet, accompanied by one of its curators providing insightful commentary about this piece and that. The exhibition generously offers a decent seat to pause to skim a book from the *Enver Hoxha library*, created out of a seminar run by the philosopher Alberto Toscano at the Maumaus Independent Study Programme some years ago, or to watch a bit of the two-hour-plus *Reformzirkus*, a 1970 German television programme in which Alexander Kluge is grilled about the relationship between society and film and in which he elaborates and also performs his political aesthetics by, among other things, disrupting the format and decorum of the television show itself.

The Kluge film draws my attention. Maumaus is a Portuguese institution connected to Germany as well as to other countries in crucial ways. Early on in the discussion, Kluge is asked how to make films that ‘touch, reach and or change society’. He answers that the ‘means we’ve been using for producing for an anonymous audience won’t get us far’. ‘Our notion’, he says, ‘is that the film exists in the heads of the audience. The audience is the film’s producer and authors only create films through this dialogue with the audience.’ His interlocutors are not satisfied, they push. Do you want to change society or not? Kluge tilts his head as if to say no, displacing the question as posed. ‘First one has to clarify the political perquisites.’ Again, his interlocutors don’t quite understand what he means by the term political perquisites, succinctly described by C. Wright Mills in his last book *The Causes of World War Three* (1958): ‘Our struggle for peace must be a political struggle over the very means of power required for that struggle.’ Or, they just don’t like what Kluge is getting at. They interrupt and query him about aesthetics. Kluge is impressively confident, patient, and to the point. First, he says, I must be free and independent of ‘markets and distributors’ so as to autonomously ‘manage my material’ and be ‘in dialogue with the audience’.

This is the point in the television programme when the debate intensifies and soon it will exceed the bounds of the format, Kluge thereby beginning to answer more defiantly the question of what comes second. It’s interesting, but matters less to me here than the political perquisites Kluge outlines. For these constitute elements of a practice of intellectual and creative work that define Maumaus as well, but define it not so much as an object, but as a place of organised study. The elements of this practice of organised study are independent from capitalist markets, traders and purveyors, self-organised thought and artistic practice, and dialogue between the community of teachers, students, artists, intellectuals, writers, curators, office managers, carpenters, significant others, imagined audiences, superegos and so on that produce Maumaus and its various ‘objects of interest’.

The Kluge film stands like a flickering sentinel over the whole space. Through free association and a certain kind of assembly, both provoked in the exhibition as a whole and rendered architectural in the stepped seating in front of its projection, the film keeps watch and also brings into the exhibition what is less visible within the space: Maumaus as a living subject. This is the Maumaus, ordinary and remarkable, I know best after several years of teaching there. The finding of the right dates each year, the decision about what the four-day teaching schedule should cover, the advance description of what each year’s cohort is like, including their strengths and weaknesses, the little classroom that was at 100 Campo dos Mártires da Pátria for years and years and could get so, so hot in summer, the long days of teaching and talking and looking and watching together begun and finished so quickly, my feeling as if I never get to see enough of Lisbon spending all my days with the students, the up and down the stairs to what used to be the wonderful and spacious teacher’s lodging, the external door key I could never get to work right, the pleasure of seeing Carlos again and his, Andreia’s and Inês’s helpfulness, the ongoing conversations with Jürgen and our many meals together. While each member of the ongoing and changing Maumaus audience, in Kluge’s sense of that term, will have their own experiences, the accumulation of them over almost 30 years constitute a living culture, which, in its own way, clarifies and instantiates some of the political perquisites necessary for doing the hard work of building, maintaining, and making flourish independent uncompromising projects of art education, publication and exhibition.

I’m not only here keeping secret the proper name — and the work they do — which the authorial phrase ‘a solo show by Maumaus’ disguises, I’m also

Afinal há, de facto, uma classe média infinita.

Na transmissão das memórias dos corvos, existem, sobretudo, algumas duas crassas. Os pescadores da aldeia da pedra, que falam em dialeto, chamam à miranda, socam os tomates e não sabem escrever as ordenações como deve ser. E elas mesmas, as memórias do corvo, a nata da sociedade, as ideias mais importantes, dos duzentos indivíduos mais elevados na Capanca.

Usam meias de nylon e blusas brancas. Pintam as unhas todos os dias. Não esperam junto ao muro do mercado de peixe. Frequentam regularmente a piscina. Fazem todos os exames. Trabalham com a sua espessa. E permanecem a ultrapassar as pias. É certo que fazem tudo mal, trocam as cartas trocas, mandam as verdes para o remetente, colocam nos envelopes, apagam, escrevem errado com o lápis vermelho.

A Maumaus como Sujeito

Avery F. Gordon

Parting with the Bonus of Youth – Maumaus as Object é uma exposição conceptual de composição clássica: elegante, proporcional e com a dose certa de sagacidade para aliviar o peso pedagógico. Foi um prazer passear pela exposição naquele calmo fim de tarde, acompanhada de um dos curadores que ia fornecendo perspicazes comentários sobre uma ou outra peça. De forma generosa, a exposição oferece um sítio confortável para nos sentarmos e fazermos uma pausa enquanto folheamos um livro da *Biblioteca Enver Hoxha*, criada a partir de um seminário orientado há alguns anos pelo filósofo Alberto Toscano no âmbito do Programa Independente de Estudos da Maumaus; ou para vermos um excerto das mais de duas horas do programa televisivo alemão *Reformzirkus*, de 1970, no qual Alexander Kluge é persistentemente questionado acerca da relação entre a sociedade e o cinema, e no qual o realizador elabora e executa a sua estética política através da perturbação do formato e do decoro do próprio programa televisivo, entre outros mecanismos.

O filme de Kluge chama-me a atenção. A Maumaus é uma instituição portuguesa ligada à Alemanha e a outros países de forma determinante. No início do debate, Kluge é questionado sobre como fazer filmes que «toquem, alcancem ou mudem a sociedade». O realizador responde que os «meios que temos usado na produção para um público anónimo não nos vão levar longe». «Nós temos a noção», continua, «de que o filme existe na mente do público. O público é o produtor do filme, e os autores só criam filmes através do diálogo com o público». Os interlocutores não ficam satisfeitos e continuam. Quer mudar a sociedade ou não? Kluge inclina a cabeça, como que a negar, evitando a pergunta assim formulada. «Primeiro temos de clarificar os pré-requisitos políticos». Uma vez mais, os interlocutores não entendem bem o que ele quer dizer com a expressão «pré-requisitos políticos», sucintamente descrita por C. Wright Mills no seu último livro *The Causes of World War Three* (1958) [editado em português em 1961 por Jorge Zahar com o título *As Causas da Próxima Guerra Mundial*]:«A nossa luta pela paz [...] deve ser uma luta política pelos meios de poder necessários para essa luta». Ou então simplesmente não gostam de aonde Kluge quer chegar. Interrompem-no e fazem perguntas sobre estética. Kluge demonstra uma confiança, paciência e pertinência impressionantes. Primeiro – diz – é preciso ser livre e independente dos «mercados e distribuidores», de modo a «gerir o meu material» de forma autónoma e estar «em diálogo com o público».

É aqui que o debate se intensifica, rapidamente excedendo os limites do formato do programa televisivo quando Kluge começa a responder mais provocadoramente à pergunta sobre o que fica em segundo plano. É uma discussão interessante, mas neste caso não me interessa tanto quanto os pré-requisitos políticos delineados por Kluge, pois estes constituem elementos de uma prática de trabalho intelectual e criativo que também define a Maumaus, não tanto como objeto, mas como um lugar de estudo organizado. Os elementos desta prática de estudo organizado são a independência dos mercados capitalistas, comerciantes e fornecedores, a prática artística e o pensamento auto-organizados, e o diálogo entre a comunidade de professores, alunos, artistas, intelectuais, escritores, curadores, diretores de departamentos, carpinteiros, entes queridos, públicos imaginados, superegos e outros mais que produzem a Maumaus e os seus diversos «objetos de interesse».

O filme de Kluge vela sobre todo o espaço como uma sentinela tremeluzente. Através da livre associação e de um certo tipo de montagem, ambos evocados na exposição como um todo e traduzidos na arquitetura através dos bancos em escada à frente da projeção, o filme vigia e traz para a exposição aquilo que é menos visível no espaço expositivo: a Maumaus enquanto sujeito vivo. Esta é a Maumaus, simples e surpreendente, que conheço melhor após vários anos a ensinar lá. A procura das datas certas todos os anos e a decisão acerca dos assuntos a abordar ao longo do programa de estudo de quatro dias;

making it all sound more orderly and even more banal than it is. The 'it' being Maumaus itself and the struggle over the means of struggle, that is, the instantiation of the political perquisites. As Fredric Jameson noted about Kluge's 'qualitative leaps into incommensurable dimensions', he wanted to convey a 'way of doing things' in a 'disordered reality' that required 'one learn in the middle of errors'.[1] This desire, rooted in knowing the importance of a mode of production to what is produced, while at the same time knowing how difficult it is to convey that mode of production in any real relational sense, remains, I think, an appropriate one to watch over both Maumaus as object and Maumaus as subject.

(1) Fredric Jameson, 'Fredric Jameson on Oskar Negt and Alexander Kluge', 25 February 2016, available at https://www.versobooks.com/blogs/2516-fredric-jameson-on-oskar-negt-and-alexander-kluge (accessed 26 April 2020).

a descrição prévia da turma de cada ano, incluindo os seus pontos fortes e fracos; a pequena sala de aulas situada no número 100 do Campo dos Mártires da Pátria durante tantos anos e que ficava insuportavelmente quente no verão; os longos dias a ensinar, conversar, observar e ver em conjunto, que começavam e terminavam tão depressa; a minha sensação de nunca ver o suficiente de Lisboa por passar todos os dias com os alunos; o subir e descer de escadas para o que costumava ser o maravilhoso e espaçoso alojamento dos professores; a chave da porta da rua que nunca consegui que funcionasse bem; o prazer de voltar a ver o Carlos e a solicitude dele, da Andreia e da Inês; as conversas permanentes com o Jürgen e tantas refeições partilhadas. Enquanto cada elemento do contínuo e dinâmico público da Maumaus, no sentido que lhe é dado por Kluge, terá as suas próprias experiências, a acumulação destas ao longo de quase 30 anos constitui uma cultura viva que, à sua própria maneira, clarifica e instancia alguns dos pré-requisitos políticos necessários para o trabalho árduo que é construir, manter e fazer florescer projetos editoriais, expositivos e de educação artística simultaneamente independentes e intransigentes.

Não estou só a manter secreto o nome adequado – e o trabalho feito – que se esconde por detrás da expressão autoral «uma exposição individual da Maumaus», mas também a tornar tudo mais ordeiro e até mais banal do que é. O «tudo» refere-se à própria Maumaus e à luta pelos meios de luta, ou seja, a instanciação dos pré-requisitos políticos. Tal como referiu Fredric Jameson acerca dos «saltos qualitativos [de Kluge] para dimensões incomensuráveis», este queria transmitir «uma forma de fazer as coisas» numa «realidade desordenada» que exigia «aprender no meio de erros»[1]. Este desejo, enraizado no conhecimento da importância de um modo de produção para o que é produzido, ao mesmo tempo que se entende quão difícil é transmitir esse modo de produção de uma qualquer forma relacional real, permanece, a meu ver, um modo apropriado de olhar a Maumaus como objeto e a Maumaus como sujeito.

(1) Fredric Jameson, «Fredric Jameson on Oskar Negt and Alexander Kluge», 25 de fevereiro de 2016, disponível em https://www.versobooks.com/blogs/2516-fredric-jameson-on-oskar-negt-and-alexander-kluge (consultado em 26 de abril de 2020).

Introduction

Tobi Maier

During my first meeting with Simon Thompson and Jürgen Bock I made a note of the idea that the exhibition they planned with the Municipal Galleries in Lisbon, and which was eventually titled 'Parting with the Bonus of Youth — Maumaus as Object', could open on the first day of install. Yet, work went underway at Galeria Avenida da Índia, Santo António festival passed and we, the organisers performing different roles within this undertaking, unconsciously fell into the trap of habits, eventually opening with a completed show.

Nevertheless, the exhibition 'Parting with the Bonus of Youth — Maumaus as Object' is unlike most exhibitions presented by Lisbon's Municipal Galleries. It can be imagined — as Simon Thompson called it during our gallery talk on 23 July 2019 — as a 'scene play in a single act'. Think of a visual adventure that unfolds as the presentation of a meta-narrative of an art school, founded with the principal remit to teach photography in 1992. Active ever since, and attracting an international student body as well as faculty, Maumaus has made a name for itself as one of the leading artist study programmes in Europe. Its particular post-Marxist and decolonising agenda of thinking stems from the initiative of its director Jürgen Bock, performing here as Thompson's partner in the conception of 'Parting with the Bonus of Youth — Maumaus as Object'. If this was a solo show of the school and not a group show of its students' work, the challenge was how to solidify postulations, beliefs, assumptions, abstractions or anticipations that characterise the spectrum of its art school philosophy.

The first part of the exhibitions title — 'Parting with the Bonus of Youth' — can be considered a mantra for the 'not so young anymore' organisers, as well as the participants of the art school programme, many of whom are aspiring to a future as professional artists. Another ironic subtext could be that being young today means also being faced with an ecological apocalypse of our planet. Finally the title also refers to a capitalist democracy that has left behind sentiments for its seafaring past, and turned instead to international investment with Lisbon being described by the BBC as 'Europe's best work and play capital'.[1] The years of the Troika and International Monetary

Fund interventions in Portugal have changed the country and its major cities. With the influx of international capital and the attribution of Golden Visas and tax breaks, Lisbon has been turned into a major investment and tourist destination. Served by budget airlines and Silicon Valley tech applications on the one hand, as well as public legislators on the other, the city has proven attractive for holidays as well as real estate investment. While some have profited from selling their homes, many have been displaced, or cannot find an affordable one. While state finances have recovered on the back of a general sell-out, the flow of tourists is unsustainable — a plane touches down at the local airport every two minutes, a second airfield is slated to open in 2022 — and the focus on visitors' well-being often seems a priority over caring for the locals.

Introdução

Tobi Maier

Na minha primeira reunião de trabalho com Simon Thompson e Jürgen Bock, anotei a ideia de que a exposição planeada com as Galerias Municipais em Lisboa e que se veio a chamar *Parting with the Bonus of Youth – Maumaus as Object* poderia abrir no primeiro dia da montagem. Contudo, os trabalhos iniciaram-se na Galeria Avenida da Índia, as festas de Santo António passaram e nós, os organizadores, assumindo diversos papéis neste empreendimento, caímos inconscientemente na armadilha dos hábitos e acabámos por inaugurar uma exposição completamente montada.

Ainda assim, *Parting with the Bonus of Youth – Maumaus as Object* é diferente da maioria das exposições apresentadas até à data nas Galerias Municipais de Lisboa. Pode ser imaginada como uma «peça de teatro num só ato» – palavras de Simon Thompson na conversa com o público que realizámos na galeria em 23 de julho. Pense-se numa aventura visual que se desenrola como apresentação de uma metanarrativa de uma escola de arte, fundada em 1992, com o objetivo principal de ensinar fotografia. Ativa desde então, e tendo atraído um corpo docente e de alunos internacional, a Maumaus ganhou fama por oferecer um dos melhores programas de estudo para artistas na Europa. A sua agenda específica focada em ideias pós-marxistas e descolonizantes provém da iniciativa do seu diretor, Jürgen Bock, que neste caso funcionou como parceiro de Thompson na conceção de *Parting with the Bonus of Youth – Maumaus as Object*. Sendo esta uma exposição individual da escola, e não uma exposição coletiva de trabalhos dos seus alunos, o desafio tinha como base a questão de como dar consistência aos postulados, crenças, pressupostos, abstrações ou antecipações que caracterizam o espetro da filosofia desta escola de arte.

A primeira parte do título da exposição – *Parting with the Bonus of Youth* – pode ser considerada um mantra dos organizadores «não assim tão novos», bem como dos frequentadores do programa da escola de arte, muitos dos quais aspiram a um futuro como artistas profissionais. Outro subtexto irónico poderia ser que ser jovem hoje significa ter de enfrentar o apocalipse ecológico do nosso planeta. Por fim, o título refere ainda uma democracia capitalista que esqueceu a relação com o seu passado de navegadores e, em vez disso, se virou para o investimento internacional, em que Lisboa é descrita pela BBC como «a melhor capital europeia para trabalho e lazer»[1]. Os anos da intervenção do FMI e da Troika em Portugal mudaram o país e as suas principais cidades. Com a entrada de capital internacional e a atribuição de vistos gold e benefícios fiscais, Lisboa tornou-se num dos principais destinos turísticos e de investimento. Com várias companhias aéreas *low-cost* a operar em Portugal e com a cidade a ser gerida por aplicações tecnológicas de Silicon Valley, por um lado, e a desregulamentação legislativa generalizada, por outro, Lisboa provou ser atraente tanto para as férias quanto para o investimento imobiliário. Mas enquanto alguns beneficiaram com a venda das suas casas, muitos foram deslocados ou não conseguem encontrar uma casa a um preço acessível. Apesar de as finanças públicas terem recuperado também graças a vendas ao desbarato do património público, o fluxo de turistas tornou-se insustentável (aterra um avião a cada dois minutos no aeroporto local, e prevê-se a abertura de um segundo aeroporto em 2022) e o bem-estar do visitante parece frequentemente sobrepor-se ao dos habitantes locais.

Como o leitor pode ter reparado, a reflexão sobre o lugar e a especificidade de contexto são parâmetros fundamentais para a leitura desta exposição. A segunda parte deste título, nomeadamente *Maumaus as Object*, é um pouco mais complicada de analisar. Aceitar o convite de uma instituição pública (Galerias Municipais) e, ao mesmo tempo, resistir à tentação de se limitar a celebrar os êxitos alcançados pelos seus alunos, abriu um leque de possibilidades à Maumaus e às suas filosofias de ensino, que veriam o seu reflexo na exposição. Contudo, a objetificação do discurso crítico é uma corrente desde o surgimento da crítica institucional, um antecedente que veio complexificar ainda mais o alcance imaginário desta aventura.

As the reader might have gleaned by now, site reflexivity or context specificity are crucial parameters to employ when considering the exercise of this exhibition. The second part of its title, 'Maumaus as Object', is somewhat more complicated to analyse. Accepting the open invitation by a public institution — Galerias Municipais | Municipal Galleries — and resisting the temptation to merely celebrate the achievements by its school's alumni at the same time, opened a number of possibilities for Maumaus and its teaching philosophies that would essentially be reflected in the exhibition. Yet, objectifying critical discourse has been a current ever since the rise of Institutional Critique, an antecedent that further complicated the imaginary scope for this venture.

Thus, upon entering the Galeria Avenida da Índia visitors were confronted with a number of remarkable negations. The white monochrome IKEA panels framed in beech wood triggered associations with the reductive painting techniques of artists such as Robert Ryman on the one hand and the mood of furnished (holiday rental) apartments on the other. A large wall text was kept in Mandarin, addressing the international appetite for investment in this country as well as refusing to deliver any direct explanation of the unfolding exhibit to non-Mandarin speakers.

A muted projection transmits Rupert Murdoch's television channel Sky News continuously, live. A broken photocopier sits on a plinth and triggers associations of early Xerox art led by artists such as São Paulo's Hudinilson Jr., who in the early 1980s stepped onto the photocopier and scanned his body, or the discourse-heavy exhibitions of the 1990s and 2000s, which offered visitors the chance to take away some inspiring piece of writing offered in a 'reading area'. In between is a set of four dull Benfica football light boxes, copied from the club's Cosme Damião museum and featuring photographs of cheering male football aces. An oversized plinth hosts João Viotti's *Flux V* (2019), water drips from medical tool bags into a red chamber pot, its sound amplified by a foetal echo scanner — another hint to the aforementioned *bonus of youth*? Up, on a hydraulic platform, the scene is presided over by an advertising mock-up featuring a photograph of UK-based artist Enrico David — his eyes covered by a black censor bar — who in turn presents a dog that displays its penis. The amused visitor starts to wonder how all these elements can possibly make sense. But perhaps they do not have to. In keeping with Édouard Glissant and his advocacy for the right to opacity — quoted by several (German) curators working in the Portuguese context such as Ulrich Loock[2] and Jürgen Bock[3] — perhaps to accept what we don't understand would be one way forward here.

A slide show on a flat-screen television relays a black text on a yellow background. It is a translation and transcription of ethno-poetic writer Hubert Fichte's radio play *Caparica, Besuch in einem Portugiesischen Fischerdorf* (Caparica, Visit to a Portuguese Fishing Village), broadcast in 1967 by the Hessischer

Assim, ao entrarem na Galeria Avenida da Índia, os visitantes são confrontados com um conjunto de claras contradições. Os painéis monocromáticos brancos da IKEA emoldurados em madeira de faia ativam associações às técnicas de pintura redutivistas de artistas como Robert Ryman, por um lado, e, por outro, ao ambiente dos apartamentos mobilados (alojamento local). Um texto de parede em mandarim entra em diálogo com o apetite internacional de investimento neste país, recusando-se, no entanto, a dar qualquer explicação direta sobre a exposição para os que não compreendem a língua.

Uma projeção sem som transmite em contínuo e ao vivo o canal televisivo de Rupert Murdoch, a Sky News. Uma fotocopiadora avariada sobre um plinto cria associações aos primeiros trabalhos de arte xerox de artistas como Hudinilson Jr., de São Paulo, que no início da década de 1980 fotocopiou o seu corpo, ou às exposições fortemente discursivas das décadas de 1990 e 2000, que ofereciam aos visitantes a possibilidade de levarem consigo um escrito inspirador disponibilizado na «zona de leitura». Pelo meio, encontramos um conjunto de quatro caixas de luz baças alusivas ao futebol do Benfica, copiadas a partir do museu do clube, Cosme Damião, que mostram fotografias de ases do futebol a festejar. Um plinto demasiado grande serve de base para *Flux V* (2019), de João Viotti: água pinga de sacos médicos para dentro de um bacio, o som do gotejar amplificado por um equipamento de ecografia fetal (outra sugestão do já mencionado *bónus da juventude*?). No alto de uma grua hidráulica, a cena é presidida por um modelo de anúncio que mostra uma fotografia do artista Enrico David (os olhos tapados por uma barra negra de censura) com um cão a exibir o seu pénis. O visitante começa a questionar-se, divertido, como é que todos estes elementos podem fazer algum sentido. Mas talvez não tenham de fazer sentido. Em linha com Édouard Glissant e a sua defesa do direito à opacidade (citado por curadores – alemães – a trabalhar no contexto português, como é o caso de Ulrich Loock[2] e Jürgen Bock[3]), talvez um dos caminhos possíveis seja aceitar o que não compreendemos.

Um diaporama numa televisão de ecrã plano mostra um texto preto sobre um fundo amarelo. Trata-se de uma transcrição e tradução da peça para rádio *Caparica, Besuch in einem Portugiesischen Fischerdorf*, do escritor etno-poético Hubert Fichte, emitida em 1967 pela Hessischer Rundfunk, Alemanha.[4] Sobre uma prateleira igualmente amarela encontra-se a obra completa de Enver Halil Hoxha, o antigo chefe de estado comunista da Albânia e crítico feroz de todos os movimentos comunistas revisionistas. Ao lado, e completando o triângulo, podemos assistir a uma projeção de um debate televisivo de 1970 moderado por Hans-Geert Falkenberg com o realizador Alexander Kluge e também com Dieter Schmidt, Siegfried Schober e Georg Alexander, sobre a relação entre a sociedade e o cinema.

Sim, muitos homens, talvez demasiados homens. Fichte está agora a ser descoberto a uma escala mais global através de diversas exposições que culminaram com a exposição *Love and Ethnology – The Colonial Dialectic of Sensitivity (after Hubert Fichte)* na Haus der Kulturen der Welt em Berlim, no outono de 2019. Porém, esta peça em particular oferece-nos um olhar inestimável sobre Portugal em meados da década de 1960, altura em que Fichte e a sua parceira, Leonore Mau, passaram vários meses em Sesimbra, acompanhando e retratando a vida da comunidade piscatória local. Instalada ao lado de uma réplica de uma pintura de parede desbotada que publicita os serviços de um parque de estacionamento próximo da escola Maumaus (que mais cedo ou mais tarde será ocupado por um condomínio), bem como de

Rundfunk, Germany.[4] Placed onto an equally yellow shelf are the collected writings of Enver Halil Hoxha, the communist former head of state of Albania and a fierce critic of all revisionist communist movements. Adjacent to and completing the triangle, one can view a projection of a television discussion on the relation between society and film, moderated by Hans-Geert Falkenberg, with film director Alexander Kluge as well as Dieter Schmidt, Siegfried Schober, and Georg Alexander in 1970.

Yes, a lot of men, maybe too many. Now, Fichte is being discovered on a more global scale with different exhibitions that culminated in 'Love and Ethnology — The Colonial Dialectic of Sensitivity (after Hubert Fichte)' at Berlin's Haus der Kulturen der Welt in autumn 2019. Yet this particular piece provides invaluable insights into the Portugal of the mid-1960s, which is when Fichte and his wife, Leonore Mau, spent several months in Sesimbra, accompanying and portraying the life of the local fishing community. Installed next to a remake of a washed-out wall painting advertising the services of a parking lot (sooner or later occupied by a condominium) as well as a canopy (borrowed from a restaurant entrance on Salitre Street nearby the Maumaus art school) Fichte's *Caparica* would 'fare well in any — yet to be found — Portuguese history museum' according to Bock. The inimitable Alexander Kluge can be heard dialoguing in German with his peers, and the viewer — if they are so inclined — is catapulted back and forth between the changing television culture landscape from 1970s West Germany (WDR) and the global now of Britain's Sky News.

Also on the opposite spectrum of Murdoch's media empire vision sat Enver Hoxha, famed for his attempt to modernise Albania, yet feared for his methods of repression. Should he perhaps be considered as an ambiguous metaphor or analogy to Salazar in this context? What agency has the figure Hoxha, and his writing, today, or have his publications and ideas simply been 'shelved'? The otherwise empty bookshelf that hosts his writing here, together with the broken photocopier machine at the front, alludes to the multiplicity of references that hover around in this space, derived from the manifold conversations at the art school, that we, the viewers of this exhibition, can only imagine, as we cannot testify, unable to sample them here in the exhibition due to the fact that they remain veiled and continue to take place behind closed doors, just like in most other schools.

The articulation of the objects of interest has been arranged on a carpet recycled from the local art fair (ARCO Lisboa, 2019) as if to further evidence the notion of a stage. The viewer-cum-actor meanders on this stage between the works that seem to have been selected by their playwrights' (Thompson and Bock) intuition. The assemblage is reminiscent of Martin Kippenberger's *The Happy End of Franz Kafka's America* (1994), an installation consisting of a series of ready-made and artist-produced tables, chairs and raised hides on green carpet that resemble a populated football pitch. Intended as a continuation of Kafka's unfinished novel, in which he describes a series of interviews faced by immigrants in the US, Kippenberger was illustrating 'the idea of a novelesque utopia of employment for everyone', as the Tate catalogue put it on the occasion of the 2005 London retrospective. A utopia that was not realised by either Hoxha during his tenure in Albania, or Maumaus with its hundreds of graduates. Nevertheless, the art school's 'graduation certificate' has become a label for professionalisation (and market recognition) and by now features in the imaginary *Educational Complex* (appropriating the concept and title of Mike Kelley's sculpture from 1995).

Yet, 'Parting with the Bonus of Youth — Maumaus as Object' battles with this expectation of easy recognition. Deliberately labelled as a solo show of Maumaus, it refuses to reveal a survey of its graduates or manifest its legacy through archival material. Instead the 'assemblage' promotes the risk to fail in a context that at times feels contaminated by the urge to perform, hence ultimately succumbs to a consistency catastrophe.

It is the unfortunate cliché of exhibition-making that it deliberately promotes values, ideas, concepts and aesthetics. In a moment of retrospective immediacy, the heterogeneity of the choice to exhibit artworks as well as works without 'author' culminates in a 'single act' (Thompson) or 'unfinished novel' (Kafka), which hopefully stimulates many others to engage in its continuation.

(1) Lennox Morris, 'Why this is Europe's best work-and-play capital', BBC, 20 April 2016, available at https://www.bbc.com/worklife/article/20160419-europes-best-work-and-play-city (accessed 11 June 2020).
(2) Ulrich Loock, 'Opacity', *frieze*, 2 November 2012, available at https://www. frieze.com/article/opazität (accessed 8 December 2020).
(3) Carolina Machado, 'Living in: Jürgen Bock', *Umbigo*, 66, 2018, available at http://umbigo-magazine.com/en/jurgen-bock/ (accessed 28 July 2019).
(4) The work was initially translated for and presented at the exhibition 'Mistake! Mistake! said the rooster... and stepped down from the duck' at Lumiar Cité, Lisbon, in 2017.

um toldo (tomado de empréstimo da entrada de um restaurante abandonado na rua do Salitre), a peça de Fichte, *Caparica*, «ficaria bem em qualquer museu de história português – ainda por fundar» (Bock). O inimitável Alexander Kluge pode ser escutado a falar em alemão com os seus pares. O espetador é catapultado de um lado para o outro, entre a paisagem televisiva da Alemanha Ocidental da década de 1970 (RFA) e a atualidade global da Sky News britânica. Também no espetro oposto da visão imperial dos *media* de Murdoch encontra-se Enver Hoxha, famoso pela sua tentativa de modernizar a Albânia e temido pelos seus métodos repressivos. Será que, neste contexto, Hoxha deveria ser considerado uma metáfora ambígua ou uma analogia a Salazar? Que agenciamento possuem atualmente a figura de Hoxha e os seus escritos? Ou terão as suas publicações e ideias simplesmente sido «postas na prateleira»? A prateleira, de resto vazia, que sustenta os seus escritos, juntamente com a fotocopiadora avariada na entrada do espaço, sugerem a multiplicidade de referências que pairam neste espaço, derivando das múltiplas conversas que ocorrem na escola de arte, que nós, público desta exposição, só podemos imaginar, dado que não as podemos testemunhar, que não podem ser mostradas nesta exposição por se manterem veladas e continuarem a ocorrer por detrás de portas fechadas, tal como na maioria das outras escolas.

A articulação dos objetos de interesse foi disposta sobre uma carpete reciclada da feira de arte local (ARCO Lisboa, 2019), como que a realçar ainda mais a ideia de palco. O espetador-ator passeia-se por este palco, por entre peças que parecem ter sido selecionadas pela intuição dos dramaturgos (Bock e Thompson). A montagem é reminiscente da instalação *The Happy End of Franz Kafka's Amerika* (1994), de Martin Kippenberger, composta por uma série de *ready-mades*, de mesas, cadeiras e postos/esconderijos de caça elevados, também produzidos pelo artista, sobre uma carpete verde semelhante a um campo de futebol. Pensada como a continuação do romance inacabado de Kafka, no qual este descreve uma série de entrevistas feitas a imigrantes nos EUA, Kippenberger ilustra – conforme referido no catálogo da Tate por ocasião da sua retrospetiva em Londres, em 2005 – «a ideia de uma utopia romanesca de emprego para todos». Uma utopia que nem Hoxha concretizou durante o seu mandato na Albânia nem a Maumaus conseguiu para centenas de estudantes graduados. No entanto, o «certificado de graduação» da escola de arte tornou-se num rótulo de profissionalização (e reconhecimento do mercado) e já faz parte do imaginário *Complexo Educacional* (numa apropriação do conceito e do título da escultura de Mike Kelley de 1995, *Educational Complex*).

Contudo, *Parting with the Bonus of Youth – Maumaus as Object* confronta esta expetativa de reconhecimento fácil. Rotulada deliberadamente de exposição individual da Maumaus, recusa apresentar uma mostra dos seus alunos graduados ou manifestar o seu legado através de material de arquivo. Em vez disso, a «assemblagem» promove o risco de falhar num contexto que, por vezes, parece contaminado pela necessidade do desempenho, e que, em última instância, acaba por sucumbir a uma catástrofe de consistência.

É o infeliz cliché da criação de exposições que promove deliberadamente valores, ideias, conceitos e estéticas. Num momento de urgência retrospetiva, a heterogeneidade da opção de expor peças de arte juntamente com trabalhos «sem autor» culmina num «ato único» (Thompson) ou «romance inacabado» (Kafka), que esperamos venha a estimular muitos outros a participar na sua continuação.

(1) Lennox Morris, «Why this is Europe's best work-and-play capital», BBC, 20 de abril de 2016, disponível em https://www.bbc.com/worklife/article/20160419-europes-best-work-and-play-city (consultado em 11 de junho de 2020).
(2) Ulrich Loock, «Opacity», *frieze*, 2 de novembro de 2012, disponível em https://www.frieze.com/article/opazität (consultado em 8 de dezembro de 2020).
(3) Carolina Machado, «Living in: Jürgen Bock», *Umbigo*, 66, 2018, disponível em https://umbigomagazine.com/pt/jurgen-bock/ (consultado em 28 de julho de 2019).
(4) Esta peça foi inicialmente traduzida e apresentada na exposição *Mistake! Mistake! said the rooster... and stepped down from the duck* na galeria Lumiar Cité, Lisboa, em 2017.

Mistake! Mistake! Said the Rooster... and Stepped down from the Duck[1]

Maumaus

Writing the way you speak
A kind of diary — ten years after the events
An interview with myself
Skilfully spontaneous
Whatever else, no art
Superficiality
No psychological coherence
No equivalents.

Hubert Fichte[2]

So, let's have an exhibition featuring Portuguese artists who are supposed to have read Fichte's *Eine Glückliche Liebe* (A Happy Romance), which has been translated into Portuguese as part of a worldwide project instigated by Haus der Kulturen der Welt (House of World Cultures) in Berlin and the Goethe-Institut in Portugal.

NB. Alas, we don't have a book illustration up our sleeves.

One of the curator's friends used to be a goldsmith and when word got around that he could ply the alchemist's art after a fashion and transform old gold into new pieces of jewellery, hosts of ladies turned up with their old dental gold and brilliant ideas upon which the craftsman was swift to lavish praise. 'We can definitely do something with your absolutely wonderful ideas', said he.

Hubert Fichte and his partner, the photographer Leonore Mau, began their worldwide project in 1964 with a sojourn in Sesimbra lasting several months. Situated less than an hour's drive to the south of Lisbon, this fishing port used to be picturesque, nowadays the picturesque foists itself upon the resort. Their stay in Sesimbra resonates in a number of Fichte's works. For example, the novel *Eine Glückliche Liebe* itself, which he finished on Grenada as late as 1984, or his radio play *Caparica, Besuch in einem Portugiesischen Fischerdorf* (Caparica, Visit to a Portuguese Fishing Village) from 1967 are based on this first great expedition — from Hamburg, boarding a boat in Bremerhaven to Lisbon, avoiding the major metropolises of Europe en route.

Initiated by Diedrich Diederichsen and Anselm Franke, the worldwide project on Fichte's work kicked off — as far as the Portuguese section is concerned — with a meeting of a number of names organised by a Portuguese curator in a hotel in Sesimbra in January 2015. A two-day seminar at the Hotel Espadarte, where Fichte and Mau had rearranged the furniture in their half-board accommodation. Nowadays, the rooms are ill-suited to such antics — you can shift a chair perhaps, or an armchair, but not the bed or sideboard.

Alongside a number of artists potentially taking part are the following: Diedrich Diederichsen, Anselm Franke, initiators of the 'Hubert Fichte: Love and Ethnology' World Tour, recalling Kippenberger's global Underground network, next stop Lumiar Cité. Martin Bach, director of programmes at the São Paulo Goethe-Institut is representing the Goethe-Institut.

The Portuguese academic Manuela Ribeiro Sanches from Lisbon, specialising in the field of comparative literature, speaks fluent German and shares an empathy for Fichte, but as a native Portuguese doesn't want to be an insect under his microscope — Manthia Diawara said once that Africans are not particularly fond of anthropologists.

Two of the artists are heavily embroiled in their professional careers — emails need to be answered — while Franke and Diederichsen are busy translating passages from Fichte's Sesimbra novel ad hoc in a conference room with views of the ocean. There's a lot of debate and ultimately everybody is as perplexed as the artists in Alexander Kluge's *Big Top*. We're not out of time yet.

2017. The list of names of the ensemble, in alphabetical order, long since demanded by the participating institutions, including Lumiar Cité, was ready for publication in the web journal a mere three weeks before the opening:

Gabriel Barbi, born in Brazil and who has lived in Lisbon for a long time, turned up in Sesimbra with Brazilian-Portuguese translations of Fichte: *Hotel Garni / Hotel Garni*; *Waisenhaus* (Orphanage) / *Orfanato*; *Pubertät* (Puberty) / *Puberdade*.

Hubert Fichte, duly appropriated.

Ramiro Guerreiro read the Portuguese version of *Eine Glückliche Liebe* (Um Amor Feliz) and was ecstatic. Like Fichte, he is an admirer of Proust. An emotive affinity of souls and a conscious sensitivity — does this mean identification?

Ana Jotta, the diminutive grande dame of the Portuguese art scene, after having read *Eine Glückliche Liebe*, a convert, yet old enough to have known the places Fichte describes as they were — almost everyone, some of the places were only known from hearsay. Simply electrified by what she had read, she finished her artwork without much ado, beating about the

Engano! Engano! Disse o Galo... e Desmontou do Pato.[1]

Maumaus

Escrever como se fala.
Uma espécie de diário – dez anos,
de acordo com as datas.
Uma entrevista comigo mesmo.
Habilmente o espontâneo.
Sem nenhuma arte.
Superficial.
Nenhuma elucidação psicológica.
Sem adequações.

Hubert Fichte[2]

Ora vamos lá fazer uma exposição com artistas portugueses, depois de terem lido *Um amor feliz*, traduzido para português no âmbito de um projeto global da Haus der Kulturen der Welt de Berlim e do Goethe-Institut! E depois, todos faremos arte!

Comentário: desculpem lá, mas ilustrar um livro não é o que nos vai na alma.

Um amigo do curador da exposição foi, em tempos, ourives, e, depois de ter corrido o boato de que conseguia transformar, quase por alquimia, ouro antigo em jóias novas, veio um grupo numeroso de senhoras, com muitos dentes de ouro antigos e ideias brilhantes para louvar o artífice: «De certeza que ainda podemos desenvolver as suas ideias maravilhosas.»

Foi durante uma estadia de vários meses em Sesimbra que Hubert Fichte e a sua companheira, a fotógrafa Leonore Mau, iniciaram o projeto que os levaria a vários cantos do mundo. A vila piscatória, situada a uma hora a sul de Lisboa, era, então, ainda pitoresca; hoje, o pitoresco impõe-se, como é normal. A estadia ecoa em muitos escritos de Fichte. O livro *Um amor feliz*, concluído na ilha de Granada em 1984, ou a peça radiofónica de 1967, *Caparica, Besuch in einem Portugiesischen Fischerdorf* (Caparica, Visita a uma Aldeia Piscatória Portuguesa), baseiam-se nesta primeira grande expedição de barco, a partir de Hamburgo, de Bremerhaven a Lisboa, sem atravessar quaisquer metrópoles europeias.

O projeto global lançado por Diedrich Diederichsen e Anselm Franke em torno da obra de Fichte inicia-se, no que diz respeito à parte portuguesa, em janeiro de 2015, com um encontro entre várias personalidades num hotel em Sesimbra, organizado pelo curador português. Um seminário de dois dias exatamente no Hotel Espadarte, onde, em tempos, Fichte e Mau mudaram a disposição dos móveis do seu quarto de meia pensão. Hoje, os quartos não permitem qualquer mudança; talvez, uma cadeira, uma poltrona, mas não a cama ou o armário.

A par de uma série de potenciais artistas, participam:

Diedrich Diederichsen e Anselm Franke, que tiveram a iniciativa da circulação internacional de *Hubert Fichte: Love and Ethnology*, que lembra a rede de metro à escala global de Martin Kippenberger – próxima paragem, Lumiar Cité.

Martin Bach, diretor de programação do Goethe-Institut de São Paulo, representa o Goethe-Institut.

Manuela Ribeiro Sanches, portuguesa, vinda do comparativismo e da literatura. De Lisboa, fala fluentemente alemão e partilha a empatia por Fichte, mas, como portuguesa, não quer ser o inseto sob o microscópio – Manthia Diawara, em tempos, disse que os africanos não gostam de antropólogos.

Dois artistas estão entretidos com o seu currículo profissional. Há emails que aguardam resposta, enquanto na sala de conferências, com vista sobre o mar, Franke e Diederichsen traduzem para inglês – improvisadamente – alguns passos do livro de Fichte sobre Sesimbra. Discute-se muito e, no fim, fica-se perplexo como os artistas sob a cúpula da tenda de circo de Alexander Kluge. Mas ainda há tempo.

2017. Lista dos artistas, por ordem alfabética, há muito contactados pelas instituições colaboradoras – incluindo o espaço Lumiar Cité –, pronta a ser publicada no jornal online, três semanas antes da inauguração:

Gabriel Barbi, nascido no Brasil, desde algum tempo a viver em Lisboa, aparece em Sesimbra com as traduções de Fichte disponíveis no Brasil: *Hotel Garni / Hotel Garni*; *Waisenhaus / Orfanato*; *Pubertät / Puberdade*.

Hubert Fichte, apropriado.

Ramiro Guerreiro leu a versão portuguesa de *Um amor feliz* e está radiante. Tal como Fichte, ele é um admirador de Proust. Uma afinidade essencial sentida e uma sensibilidade consciente – significa isto identificar-se?

ACESSO

bush and endless throat-clearing within a week of reading the book. As per normal, somewhat stifled by the thin air of the local art scene, the ideas and descriptions of Portugal at a particular time in its development by a hitherto and still to this day unknown writer was nothing short of a blast of oxygen for more important matters.

With a Greek first name and a Sanskrit surname, Euridice Kala from Mozambique, not Portugal, actually speaks Portuguese and — from a safe distance — eyed the linguistic style that the translator, José Maria Vieira Mendes, has come up with as a Portuguese equivalent for Fichte's directness with a degree of puzzlement. As the cliché has it, the Portuguese are anything but direct. Black and white aquariums cross Kala's mind during the talks. The German spellchecker warns us that both the artist's first and surname have been misspelt.

Simon Thompson, not Portuguese; not remotely interested in the banalities of where people come from, he read a few English Fichte translations in Brussels, but our book only exists in German and Portuguese.

Sensitivities: the contract governing matters relating to the Portuguese venue Lumiar Cité hosting a show as part of the overall initiative 'Hubert Fichte: Love and Ethnology' is translated into English. All of a sudden, the stipulations and penalties for non-compliance seem less intimidating. The clause stating that the curator — at the behest of the participating institutions — has to deliver texts by the artists is deleted upon the curator's request.

Report: four meetings, or in the art world jargon, residencies, sometimes with everyone, sometimes with part of the group of artists in the seminar room of the Maumaus Independent Study Programme in downtown Lisbon. It becomes a site of study and discussion: W.A. Auden, Raymond Briggs, Leigh Bowery, David Bowie, Michael Buthe, Michael Clark (dancer), Diedrich Diederichsen and his Fichte lecture at the Lisbon Goethe-Institut, Lukas Duwenhögger and his rejected gay memorial sculpture in Berlin, Harun Farocki: Fichte's slanty Indian from the *Palette*, with Wittgenstein in his knapsack,[3] Hubert Fichte and his radio play, *Caparica, Visit to a Portuguese Fishing Village*, a trilingual debacle in the Maumaus seminar room: the radio play in German, a Portuguese translation as a text in a film and the whole shebang ad hoc in English, Jean Genet, who allegedly hid in the bushes as France was occupied and masturbated as the troops marched by, James Joyce: peduncle, Georgia O'Keeffe: flowers and apples, Richard Lindner: jukeboxes, Leonore Mau in a film by Nathalie David, Thomas Mann, Rafael Bordalo Pinheiro, Beatrix Potter, Andrei Tarkovsky, *Cliffy* Richard, Paul Thek, Wings (post Mersey), Paul Wunderlich and Japanese Shunga and graffiti and a book jacket by Gallimard and Portuguese bullfighting posters from Turcifal.

Excursions: sales post, *open air*, on the motorway from Lisbon to Sesimbra, to study 1:1 scale models of animals made from painted fibreglass, pigs and sheep particularly catching the group's eye. Hospital dos Capuchos, in the centre of Lisbon, with its comprehensive collection of wax models of tumours, skin conditions and venereal ulcers, which were made in the 1930 and 1940s using plaster casts on the afflicted, among them many prostitutes. By all accounts, the artist was a refugee from Vienna. The patients' skin colour was matched by introducing pigments to the wax, artists from the Lisbon Faculdade de Belas-Artes were commissioned and the decorative painters from the luxury porcelain manufacturers Vista Alegre brought the ulcers to life with their attention to detail. In addition, visits to the entrances of multi-storey apartment blocks from the 1960s (light fittings and decorative elements). A Belgian jukebox collector in Vila do Rei, two hours north of Lisbon — involving detours there and back to avoid forest fires. The rendezvous is a US-style diner called Fifty-Fifty in the village run by the owner — we eat hamburgers and think of Hans Henny Jahnn and Fichte's urine sample.[4] Back in Lisbon, visit to the João Sampaio Lda. carpentry shop — with an ancillary metalworking and painters' workshop for the fitters and display manufacturers for all of the larger museums in the Lisbon area. Not to mention visits to several advertising firms south of the Tagus. Food and petrol expenses are covered by the budget.

From the discussions*: Fifty-Fifty.* Not to get caught out when making art. Collage and de-collage. Fichte's pin board in his apartment in the Elbchaussee in Hamburg from the Fichte and Mau exhibition catalogue at the Deichtorhallen Hamburg. The exhibition as a kind of *roman fleuve* with cryptic systems of cross-referencing. Concept of the game. Prêt-à-porter artists. Allowing connections to be felt without pointing them out. Caricature. Not a caricature of something but simply caricature — *Aboutness* as an issue in art — *not interested in Death or Life, but in existence*; Fichte's existence independent of his death; he lives on in the good parts. *We will not show a show showing Fichte, the show shows itself for eventually to discover Fichte in that through and about aboutness*. Cold and clinical. The temperatures of caricatures and exhibitions, not Buthe. The sound of an exhibition. Fichte

Ana Jotta, a pequena grande dama da cena artística portuguesa. Depois de ter lido *Um amor feliz*, a nova aquisição para o grupo, com idade suficiente para ter vivenciado os lugares descritos por Fichte – quase todos, alguns só conhecia de ouvir falar. Fascinada, concluiu, depois da leitura, a sua peça numa semana, obsessivamente, sem hesitações, discussões ou dúvidas. Acostumada a sentir-se frustrada com a cena artística local, os pensamentos e descrições acerca de Portugal, num determinado momento, por um escritor até hoje desconhecido em Portugal, surgem-lhe como um balão de oxigénio para coisas mais importantes.

Euridice Kala, de Moçambique – não uma portuguesa –, nome grego e apelido sânscrito, fala português, entre outras línguas, e observa com algum espanto – de uma distância segura – a linguagem que o tradutor José Maria Vieira Mendes inventou como equivalente português para o estilo direto de Fichte. Reza o cliché que os portugueses não são diretos. Durante as discussões, ocorrem a Kala, aquários a preto e branco. O corretor de português – o do novo acordo ortográfico – acusa erro no nome e no apelido da artista.

Simon Thompson, não-português. Sem interesse por banalidades acerca de origens, leu em Bruxelas algumas traduções para inglês de Fichte. O nosso livro só existe em alemão e em português.

Sensibilidades: o contrato, redigido inicialmente em alemão, para o desenvolvimento da etapa portuguesa de *Hubert Fichte: Love and Ethnology*, Lumiar Cité, é traduzido para inglês. As penalizações e exigências parecem, de repente, menos assustadoras. A cláusula do contrato, segundo a qual o curador terá de apresentar, a pedido das instituições envolvidas, textos dos artistas participantes, é retirada a pedido do curador.

Relatório: quatro encontros, ou no jargão da especialidade «residências», umas vezes com todos, outras com alguns dos artistas na sala de seminários da Maumaus, Programa Independente de Estudos, no centro de Lisboa. Analisam-se e estudam-se: W. H. Auden, Raymond Briggs, Leigh Bowery, David Bowie, Michael Buthe, Michael Clark(bailarino), Diedrich Diederichsen e a sua palestra sobre Fichte no Goethe-Institut de Lisboa, Lukas Duwenhögger e o seu rejeitado monumento aos gays em Berlim, Harun Farocki: o indiano curvo

is what he writes when describing banal details with explosive interruptions. The industrialisation of *aboutness* in today's professional art as eye candy — art as trompe l'oeil of its own political shortcomings and failure: Trump l'oeil. Art has to be critical, has to be creative, must be about something — or *about a non-aboutness or nothing to say, say it more, say it louder, to remain true to one's own inner confusion — I can't live only on good meals, I need filths. No safe haven for art. Fichte thinks socially and formally about life. Making a move to eventually discover Fichte in it; we might discover Fichte in the aboutness or non-aboutness about Fichte... We have to protect ourselves on the level of the exhibition as well as in relation to Fichte. Beyond the status of conception, a joke, moving into a formal stage. Oh, you make a lovely painting, no; you drew him, no; is this your take on him, no, it is someone else saying something about him; it feels like painting in a mirror to create a distance through which we can shake hands* (with Fichte?). The danger that an introductory text at the start of an exhibition might be better than the exhibition itself. *Super dry!* Or, to paraphrase Fichte, the exhibition as a jelly worm, which appears at the periphery of one's field of vision alongside the increasingly fading impressions of the outside world and turns towards itself with a swivel of the eyeball.

(1) This article is a modified version of a text first published in *Love and Ethnology. The Colonial Dialectic of Sensitivity (after Hubert Fichte)*, edited by Diedrich Diederichsen, Anselm Franke and Haus der Kulturen der Welt (Berlin: Sternberg Press, 2019) pp. 192-194.
(2) Hubert Fichte, *Hotel Garni* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1987) pp. 93-94.
(3) Harun Farocki is one of the locals at the Palette pub on the corner described by Fichte in his novel *Die Palette*; Fichte worked on the novel in Sesimbra, in which the locals, also referred to as deadbeats, were given pet names by Fichte. The 'slanty' aspect of the then young, gangly Farocki refers to his pointedly casual, cool posing in the bar. Hubert Fichte, *Die Palette* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag , 2010) p. 43.
(4) Hans Henny Jahnn was a German novelist and playwright who had a prodigious influence on Fichte. Jahnn developed a hormone therapy during his post-war years in Hamburg: based on urine tests and the number of hormones contained in the samples, he proposed that one could determine the sexuality of the person in question. According to this test, Fichte was fifty-fifty. Hubert Fichte, *Versuch über die Pubertät* [Essay on Puberty] (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag , 2005) p. 35.

do Palette, com o seu Wittgenstein no bolso,[3] Hubert Fichte e a sua peça radiofónica *Caparica, Visita a uma Aldeia Piscatória Portuguesa*. Um caos trilingue na sala de seminários: a peça em alemão, a tradução para português, como texto no filme, e tudo traduzido improvisadamente para inglês, Jean Genet que, ao que consta, se masturbava entre os arbustos enquanto os alemães ocupavam a França, James Joyce: *peduncle*, Georgia O'Keeffe: flores e maçãs, Richard Lindner: *jukeboxes*, Leonore Mau no filme de Nathalie David, Thomas Mann, Rafael Bordalo Pinheiro, Beatrix Potter, Andrei Tarkovsky, *Cliffy* Richard, Paul Thek, Wings (post-Mersey), Paul Wunderlich e a *shunga* japonesa e esgrafitos e capas Gallimard e cartazes de touradas à portuguesa no Turcifal.

Excursões: barracas de venda na estrada Lisboa-Sesimbra para analisar modelos de animais à escala 1:1, de fibra de vidro pintada – os porcos e os carneiros suscitam, em particular, a curiosidade do grupo. Hospital dos Capuchos, o antigo convento capuchinho no centro de Lisboa, com a sua vasta coleção de moldes de cera de tumores, alterações cutâneas e abcessos de doenças sexualmente transmissíveis, fabricados, nas décadas de 1930 e 1940 a partir de moldes de gesso aplicados aos respetivos doentes, entre eles muitas prostitutas. Consta que o artista era um exilado de Viena. A cor da pele dos doentes foi reproduzida através da introdução de pigmento na cera, os artistas da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa estavam envolvidos e os pintores e decoradores da fábrica de porcelana da Vista Alegre fizeram reviver as intumescências através de pormenores filigrânicos. Há que acrescentar visitas a entradas de prédios muito altos dos anos de 1960 (iluminação e enfeites). Um colecionador belga de *jukeboxes* em Vila do Rei, duas horas a norte de Lisboa – à chegada e à partida há que fazer desvios devido aos incêndios florestais. Ponto de encontro: um *diner* americano no meio da aldeia, gerido pelo colecionador, com o nome Fifty-Fifty – comemos hambúrgueres e pensámos em Hans Henny Jahnn e no problema da urina de Fichte.[4] Em Lisboa, visita à construtora J. C. Sampaio Lda. – a uma oficina anexa para trabalho em metais e pintura do fornecedor e produtor de estruturas para exposições em todos os grandes museus de Lisboa.

Segue-se, ainda, a visita a várias firmas de publicidade na margem sul. Refeições e combustível incluídos no orçamento.

Resultado dos debates: *Fifty-Fifty*. Não se deixar apanhar em flagrante a fazer arte. Colagem e descolagem. O *placard* na casa de Fichte na Elbchaussee, em Hamburgo, no catálogo da exposição Fichte-Mau no Deichtorhallen Hamburg. A exposição como *roman fleuve*, com sistemas de referências crípticas. Conceito de jogo. Artistas *prêt-à-porter*. Fazer sentir as correlações, sem as demonstrar. Caricatura. Não a caricatura de algo, mas a caricatura em si. Não uma caricatura, mas caricatura – *aboutness* como problema da arte – *not interested in Death or Life but in existence*. A existência de Fichte independentemente da sua morte; onde estiver bem, está vivo. *We will not show a show showing Fichte, the show shows itself for eventually to discover Fichte in that through and about aboutness*. Fria e clinicamente. Os ambientes de caricaturas e de exposições, nada de Buthe. O som de uma exposição. Fichte é o que escreve, através de pormenores banais, com interrupções explosivas. A industrialização da *aboutness* na atual arte da confeção profissional – a arte como *trompe-l'œil* do seu próprio fracasso: *Trump-l'œil*. A arte tem de ser crítica, tem de ser criativa, tem de ser sobre algo – ou *about a non aboutness* ou *nothing to say, say it more, say it louder*, manter-se fiel à desorientação própria, *I can't live only on good meals, I need filths. No safe haven for Art. Fichte thinks socially and formally about life. Making a move for eventually discovering Fichte in it; we might discover Fichte in the aboutness or non aboutness about Fichte... We have to protect ourselves on the level of the exhibition as well as in relation to Fichte. Beyond the status of conception, a joke, moving into a formal stage. Oh, you make a lovely painting, no; you drew him, no; is this your take on him, no, it is someone else saying something about him; it feels like painting in a mirror for creating a distance through which we can shake hands* (com Fichte?). Risco de o texto introdutório à entrada da exposição ser melhor que a exposição. *Super dry*! Ou, parafraseando Fichte, a exposição como uma minhoca de gelatina, a surgir ocasionalmente com as impressões cada vez mais débeis do mundo exterior, no limite do ângulo de visão, e a girar em torno de si mesma com os movimentos do globo ocular.

(1) Este artigo é uma versão modificada de um texto originalmente publicado em inglês em Diedrich Diederichsen, Anselm Franke e Haus der Kulturen der Welt (eds.), *Love and Ethnology. The Colonial Dialectic of Sensitivity (after Hubert Fichte)*, Berlim: Sternberg Press, 2019, pp. 192-194.
(2) Hubert Fichte, *Hotel Garni*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, pp. 85-86.
(3) Harun Farocki é um dos frequentadores do bar Palette, descrito por Fichte no livro com o mesmo nome, um romance em que o escritor trabalhou quando estava em Sesimbra, e onde os habitués, também designados por vadios, são identificados por alcunhas. O «curvo», de Farocki então desajeitado, refere-se certamente ao seu modo *cool* de estar no bar. Cf. Hubert Fichte, *Die Palette*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2010, p. 43.
(4) Hans Henny Jahnn foi um escritor alemão com grande influência em Hubert Fichte. Jahnn desenvolveu uma teoria das hormonas, na Hamburgo do pós-guerra, segundo a qual se pode, com base em análises de urina, deduzir a sexualidade de uma pessoa a partir do número de hormonas nela existentes. Hubert Fichte era, de acordo com essa teoria, *fifty-fifty*. Cf. Hubert Fichte, *Versuch über die Pubertät* [Ensaio sobre a puberdade], Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2005, p. 35.

Maumaus as Object of Perplexity and Criticism

Manuela Ribeiro Sanches

警告

perplexitas, *atis*, f., enchevêtrement, enlacement: S – Grég. | [fig.] ambiguïté, obscurité: Amm. *18, 6, 19*.[1]
perplexity | n.
per·plex·i·ty
noun
1. Irresolution, hesitation, doubt.
2. Ambiguity.
3. [Rhetoric] The same as ***doubt***.[2]
criticism | n.
cri·ti·cis·m
noun
1. Analysis, with more or less depth, of any intellectual production (artistic, scientific, literary, etc.). = ASSESSMENT
2. Ability to judge.
3. [Figurative] Unfavourable opinion. = CENSURE, CONDEMNATION[3]

Chinese characters, indecipherable, for me.

Hong Kong and its demonstrations, before they became much more violent. Brexit, once a mere threat, now imminent. News from Sky News, shown here as if it were video art, awaiting us in a dark room.

A football cube, Benfica's; a debate about the evils of the culture industry and the challenges of the media in the time of black and white television, contrasting with the colours of Sky News, where the world seen live evokes that which has become our everyday world, far beyond the confines of the small television screen.

Note: the television programme, the film *Reformzirkus* (1970), by and with Alexander Kluge, the beloved disciple of Theodor W. Adorno, in black and white, is to be seen reflectively, but no less collectively, as signalled by the stand with seating for eight viewers built in front of it. Framed by the reference to a film by Manthia Diawara that places Soyinka and Senghor in dialogue, Kluge questions the role of the media and its relationship with culture, its industry, trying to manipulate the manipulators.

Another screen: Portugal in the time of Salazar according to *Eine Glückliche Liebe* (A Happy Love) by Hubert Fichte. References to Salazar's dictatorship and its gloomy, mild customs, the war in Angola, sex in the city and on the beach. Between Sesimbra and Lisbon.

Various artefacts: the remains of an awning; a Lisbon street panel that seems straight out of the Bauhaus; a John Bull by the creator of Zé Povinho; works by Enver Hoxha — the idol of some cliques on the Portuguese radical left, now converted to other, conservative causes; a yellow bookcase, IKEA style.

Drifting between perplexity and irony.

What else is hidden behind this apparent arbitrariness, words — spoken and written — and sound, letter and image, cinema and television, behind this side-by-side between more-or-less erudite culture and football, or the various *objets trouvés*, the remains of a Lisbon now lost, and the global media?

Signs, juxtapositions, montages, which create perplexities, difficult to read, sufficiently ironic, demanding the spectator — especially the one insufficiently familiar with exhibition codes, my case — to be less willing to accept their — greater or lesser — illiteracy than to surrender to a sense of bewilderment. To one's own limitations.

There are no authors, no individuals, no explanations, but a constant challenge to the spectator. There is no evocation of future or past talents or erudite masters. There is no programme, no history, no timeline, much less any doctrine. Which does not mean there is no theory.

This is how Maumaus, School of Visual Arts, presents itself, as a balance that is not balanced, much less as a memory of a time past, or lost, as the title almost seems to suggest, refusing to be an object of study itself, rather lingering on the exhibited objects — from the neon light to the tube through which the analgesic drips; from the television or video screen to the hydraulic platform; from the yellow bookcase to the whiteboards, scattered objects in a path that is only apparently chaotic. Ironic.

Maumaus como Objeto de Perplexidade e Crítica

Manuela Ribeiro Sanches

perplexitas, *atis*, f., enchevêtrement,
enlacement: S-Grég. | [fig.] ambiguïté, obscurité: Amm. *18, 6, 19*.[1]
perplexidade | *s. f.*
per·ple·xi·da·de
substantivo feminino
1. Irresolução, hesitação, dúvida.
2. Ambiguidade.
3. [Retórica] O mesmo que ***dúvida***.[2]
crítica | *s. f.*
crí·ti·ca
(feminino de *crítico*)
substantivo feminino
1. Análise, feita com maior ou menor profundidade, de qualquer produção intelectual (de natureza artística, científica, literária, etc.). = APRECIAÇÃO
2. Capacidade de julgar.
3. [Figurado] Opinião desfavorável. = CENSURA, CONDENAÇÃO[3]

Caracteres chineses – para mim – indecifráveis.

Hong Kong e as suas manifestações, antes de se tornarem muito mais violentas. O Brexit, antes mera ameaça, agora iminente. Notícias que chegam via Sky News, aqui exibida como de videoarte se tratasse, aguardando-nos numa sala escura.

Um cubo futebolístico, do Benfica; um debate sobre os males da indústria da cultura e os desafios dos *media*, no tempo da televisão a preto e branco, a contrastar com o colorido das Sky News, onde o mundo visto em direto evoca aquilo em que se tornou o nosso mundo quotidiano, muito para além do pequeno ecrã televisivo.

Atenção: o programa de televisão, o filme *Reformzirkus* (1970), de e com Alexander Kluge, discípulo dileto de Theodor W. Adorno, a preto e branco, é para ser visto refletida, mas não menos coletivamente, como o indica a bancada construída em frente dele. Emoldurado pela referência a um filme que coloca em diálogo Soyinka e Senghor, de Manthia Diawara, Kluge questiona o papel dos *media* e a sua relação com a cultura, a sua indústria, tentando manipular os manipuladores.

Outro ecrã: Portugal no tempo de Salazar, segundo *Um amor feliz* de Hubert Fichte. Referências à ditadura de Salazar e aos seus sombrios brandos costumes, à guerra em Angola, ao sexo na cidade e na praia. Entre Sesimbra e Lisboa.

Artefactos vários: restos de um toldo; um painel de rua lisboeta que parece saído da Bauhaus; um John Bull pelo autor de Zé Povinho; obras de Enver Hoxha – o ídolo de alguns grupelhos de extrema-esquerda portuguesa, agora convertidos a outras causas, conservadoras –, uma estante amarela, mas ao estilo IKEA.

Vaguear entre a perplexidade e a ironia.

Que mais se esconderá por detrás desta arbitrariedade aparente, palavra – dita e escrita – e som, letra e imagem, cinema e televisão, deste lado-a-lado entre cultura mais ou menos erudita e o futebol, ou os vários *objets trouvés*, restos de uma Lisboa desaparecida, e os *media* globais?

Sinais, justaposições, montagens, que causam perplexidades, de difícil leitura, irónicas quanto baste, a exigir que o espetador, sobretudo o que não é suficientemente conhecedor dos códigos expositivos – o meu caso –, se disponha menos a aceitar a sua – maior ou menor – iliteracia do que a entregar-se à desorientação. Às suas limitações.

Não há autores, nem indivíduos, nem explicações, mas um constante desafio ao espetador. Não há evocação de futuros ou passados talentos ou doutos mestres. Não há programa, nem história, nem cronologia, muito menos uma doutrina. O que não significa que não haja teoria.

Assim se apresenta Maumaus, Escola de Artes Visuais, num balanço que não é um balanço, muito menos o de um tempo passado, ou perdido, como o título parece quase prometer, recusando-se a ser um objeto de estudo, fixando-se, antes, nos objetos que exibe – do néon ao tubo por onde goteja o analgésico; do ecrã de televisão ou vídeo à grua; da estante amarela aos quadros brancos, objetos dispersos num percurso só aparentemente caótico. Irónico.

Ao estilo da Maumaus, escola que não pretende ensinar receitas, nem avaliar,

This is the Maumaus style, the style of a school that does not seek to teach formulas or evaluate, but above all demands a critical and responsible distance, a shaking up of preconceived ideas, a questioning of easy pedagogies, refusing explanations of art and imposed political programmes, be they collective, group, personal — always the easiest insofar as the most obvious. A style that demands the absence of orthodoxy, of doctrinaire pretensions, as truncated visions of the unequal world we inhabit together but do not always share.

This is how I recall Maumaus, a space I have frequented for many years, intermittently; a space of reflection and critical demand, yet one without school-like assessments. Except for that which we begin to make of ourselves before demanding of others, a space full of small trapdoors that leave us perplexed, but which surprise us all the more when we realise they led us beyond what we imagined possible.

My perplexity perhaps comes less from my supposed illiteracy in art than from my own insecurities, which this school stokes and absolves, stimulates and leaves unresolved, insecurities I resort to reinventing myself a little.

Without false ideas of originality, in the awareness of this small-big world: the room in the Campo dos Mártires da Pátria, the lemon tree in the courtyard below, the long conversations, the more-or-less inspired monologues. Enthusiasms and more-or-less harmonious conversations, always in a dialectic mode. And irritations and frustrations, too, when participants did not react or stopped coming. Nothing was — nothing is — mandatory, for anyone. Only the rigour of the work that is done as best one knows and can.

Maumaus has changed in terms of its physical place, but theory and practice will travel, always refusing easy responses, whether consensually postmodern or, now, postcolonial.

Always insisting that — even when ironic — art and culture, without limits or definitions, are there to create perplexities, doubts.

For it is with them that *criticism* is born.

εἰρωνεία
1. *hypocrisy, deception*
2. An assumed *appearance, pretext*

Etymology
From εἴρων (one who pretends not to know anything).[4]

irony | n.
i·ron·y
(Latin *ironia, -ae*, from the Greek *eironeía, -as*, dissimulation, ignorance)
noun
1. [Rhetoric] Expression or gesture that gives the impression, in a given context, of the opposite or something different from what is meant.
2. Attitude of those who use expressions or gestures that give to understand the opposite or something more than what they seem to mean.
3. [By extension] Attitude or expression in relation to something or someone that serves to make one laugh or is understood as such.
= MOCKERY, SARCASM, DERISION, RIDICULE
4. Event or result totally different from what was expected (e.g: *tragic irony*).[5]

(1) Félix Gaffiot, *Dictionnaire Illustré Latin-Français* (Paris: Hachette, 1934).
(2) Translated from the entry 'perplexidades', *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2020, available at https://dicionario.priberam.org/perplexidades (accessed 3 January 2020).
(3) Translated from the entry 'crítica', in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2020, available at https://dicionario.priberam.org/crítica (accessed 3 January 2020).
(4) 'irony', from *Wiktionary*, available at https://pt.wiktionary.org/wiki/εἰρωνεία#Etimologia (accessed 3 January 2020).
(5) Translated from the entry 'ironia', in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* 2008-2020, available at https://dicionario.priberam.org/ironia (accessed 3 January 2020).

mas sobretudo exige a distância crítica e responsável, a rejeição de ideias feitas e pedagogias fáceis, recusando também explicações da arte, programas políticos impostos, sejam eles coletivos, grupais, pessoais, porque sempre os mais fáceis, os mais óbvios. Exigindo a ausência de ortodoxias, de pretensões doutrinárias, visões truncadas do mundo, desigual, que juntos habitamos, mas nem sempre partilhamos.

É assim que revejo a Maumaus, espaço que frequentei durante muitos anos, de modo intermitente, espaço de reflexão e de exigência crítica, mas sem qualquer tipo de avaliação em modo escolar. A não ser aquela que de nós mesmos começamos por fazer, antes de exigir a outros, com pequenos alçapões que nos deixam perplexos, mas tanto mais nos surpreendem, quando reconhecemos que fomos além do que imaginávamos poder ir.

A minha perplexidade talvez advenha menos da minha sempre suposta iliteracia em arte, do que das minhas inseguranças que esta Escola espicaça e absolve, estimula e não resolve, mas a que eu recorro para me reinventar um pouco. Sem falsas ideias de originalidade, ciente desse pequeno grande mundo, com a sala do Campo dos Mártires da Pátria, o limoeiro do quintal em baixo, longas divagações em conjunto, monólogos mais ou menos inspirados. Entusiasmos e conversas em maior ou menor sintonia, sempre em modo dialético. E irritações e frustrações, também, quando os participantes não reagiam ou deixavam de vir. Nada era, nada é, obrigatório, para ninguém. A não ser o rigor de um trabalho que se faz como melhor se sabe ou se pode.

Mudou de lugar físico a Maumaus, mas a prática e a teoria viajarão, recusando-se, sempre, quaisquer facilidades, sejam elas consensualmente pós-modernas, sejam elas, agora, pós-coloniais.

Sempre, com a insistência de que – mesmo quando irónicas – a arte e a cultura, sem limites nem definições, estão lá para criar perplexidades, dúvidas.

Pois, com elas, nasce a *crítica*.

εἰρωνεία
1. hipocrisia, engodo
2. aparência ou pretexto assumidos

Etimologia
De εἴρων (aquele que finge não saber de nada).[4]

ironia | *s. f.*
i·ro·ni·a
(latim *ironia, -ae*, do grego *eironeía, -as*, dissimulação, ignorância)
substantivo feminino
1. [Retórica] Expressão ou gesto que dá a entender, em determinado contexto, o contrário ou algo diferente do que significa.
2. Atitude de quem usa expressões ou gestos que dão a entender o contrário ou algo mais do que aquilo que parecem significar.
3. [Por extensão] Atitude ou dito em relação a algo ou alguém que serve para fazer rir ou é assim entendido.
= ESCÁRNIO, SARCASMO, TROÇA, ZOMBARIA.
4. Acontecimento ou resultado totalmente diferente do que eram as expectativas (ex.: *ironia trágica*).[5]

(1) Félix Gaffiot, *Dictionnaire Illustré Latin-Français*, Paris: Hachette, 1934.
(2) «perplexidades», in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, https://dicionario.priberam.org/perplexidades (consultado em 3 de janeiro de 2020).
(3) «crítica», in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, https://dicionario.priberam.org/crítica (consultado em 3 de janeiro de 2020).
(4) «ironia», in: Wikcionário. https://pt.wiktionary.org/wiki/εἰρωνεία#Etimologia (consultado em 3 de janeiro de 2020).
(5) «ironia», in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, https://dicionario.priberam.org/ironia (consultado em 3 de janeiro de 2020).

Maumaus

Gertrud Sandqvist

The city cannot be ignored. The first time I went to Maumaus, in spring 2004, the jacarandas were in bloom above the black-lined patterns in the broad cobblestone footpaths. A large lemon tree dotted with ripe fruit stood in the little garden behind the Maumaus building. In the cramped seminar room, with its peeling wallpaper, the American art historian Sally Stein was giving a lecture about 'The President's Two Bodies: Stagings and Restagings of FDR and the New Deal Body Politic', her latest article, which was not yet in print. A group of attentive young people, most of them Portuguese, were listening and taking notes. In the square outside the window — the Campo dos Mártires da Pátria — clucking hens strutted around a large marble statue of a nineteenth-century doctor, now (2004) worshiped as a miracle-working saint. Plastic flowers and diverse votive offerings wreathed the statue. The apartment where Hannah Arendt and Heinrich Blücher waited to be allowed to cross over to the USA in 1941 being only a couple of blocks away.

This, for me, is Maumaus's situation, its *ecceity*, to quote Gilles Deleuze and Félix Guattari. Without the melancholy, the discreet beauty, of Lisbon, without the cracked tiles on the ill-kept façades, without the radicalism of the Carnation Revolution and Catholicism's belief in miracles, without the little restaurant with its Cape Verde cuisine, the pink modernism of fascism on top of grey illiteracy, without the increasingly flaking traces of a majestic past, it is impossible to understand the peculiar charm of Maumaus, a school that, in a sense, could not then exist.

When I walked up the building's old wooden stairs, totally unmarked, a little dilapidated, I recognised the situation. This was what it was like when Mary Kelly and I walked up an equally narrow staircase in a rather shabby building in mid-Manhattan in February 1995. We were on our way to a Whitney Program seminar, one of the last given by Felix Gonzalez-Torres before he passed away. The same mixture of unpretentiousness and legendary aura.

Sarat Maharaj, a friend and co-professor of eighteen years, talks somewhat ironically about 'teaching by radiation'. By that he means the special aura, the nimbus that surrounds places like the Whitney Program and Maumaus, and which is such an effective means of generating the level of attention among art students (perhaps others, too) that some people think is enough in itself. Artists who teach by their own radiance need to do little more than simply be, and possibly trot out a few illuminating anecdotes and maybe a joke or two. Interestingly enough, that is how John Miller describes legendary — yes — John Baldessari's teaching at CalArts.[1] According to Baldessari, and presumably also Miller, it is impossible to teach art. It just happens. A school is a place where it can happen. This is a congenial, if not entirely unproblematic, stance.

'Where art might happen.' What sort of art are we thinking of here? Amazingly enough, the idea of the unconscious genius lives on, having been thought up by clergymen in the English countryside in the mid-eighteenth century. Periodically, it pops up in the most unexpected places, such as in Marcel Duchamp's 'The Creative Act' from 1957, which ascribes to the artist the attributes of 'a mediumistic being who, from the labyrinth beyond time and space, seeks his way out to a clearing [...] we must then deny him the state of consciousness on the aesthetic plane about what he is doing or why he is doing it.'[2] The idea re-emerges in Sol LeWitt's 'Sentences on Conceptual Art' a few years later (1969): 'Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.'[3]

Perhaps not so strange — putting it in extreme terms we could say that the entire modern conception of art that was developed during the latter half of the eighteenth century is predicated on the notion of The Unconscious Genius. This was the lever that allowed artists to break away from what, up to that point, was self-evident, that 'art' (Swedish *konst*) comes from 'to be able' (Swedish *kunna*), that pictures are made by skilled craftsmen, by masters and journeymen. This move breaches the social contract. Art becomes something with no obvious answer to how, by whom, or why it is to be judged.

That is why philosophers of the day, Immanuel Kant and Edmund Burke, began thinking about what art is, how it can be judged, and what it can mean for society. Before the genius entered the philosophical scene, this was a non-question. But now, Burke contemplates The Sublime, finding in art a substitute for The Divine. Kant thinks the very fact that art can no longer be used for anything, or serve as an end, makes it interesting. *Das Ding an sich* can be used for citizens to practise making disinterested judgements, to appreciate The Beautiful for its own sake.

Maumaus

Gertrud Sandqvist

A cidade não pode ser ignorada. A primeira vez que fui à Maumaus, na primavera de 2004, os jacarandás estavam em flor, sobre os padrões desenhados a preto nas largas calçadas de pedra. Um grande limoeiro, salpicado de frutos maduros, erguia-se no pequeno jardim nas traseiras do edifício da Maumaus. Na sala de conferências acanhada, com o papel de parede a pelar, a historiadora de arte americana Sally Stein apresentava uma comunicação sobre o seu mais recente artigo «The President's Two Bodies: Stagings and Restagings of FDR and the New Deal Body Politic», que ainda não estava publicado. Um grupo de jovens atentos, a maioria portugueses, ouvia e tirava notas. Na praça que se estendia para lá da janela – o Campo dos Mártires da Pátria –, um bando de galinhas a cacarejar desfilava em torno de uma grande estátua de mármore de um médico do século XIX, hoje (2004) venerado como santo milagreiro. Flores de plástico e várias ofertas votivas rodeavam a estátua. O apartamento onde Hannah Arendt e Heinrich Blücher esperaram pela autorização para viajar até aos Estados Unidos, em 1941, ficava a poucos quarteirões de distância.

Esta é, para mim, a situação da Maumaus, a sua *ecceidade*, para citar Deleuze e Guattari. Sem a melancolia e a beleza discreta de Lisboa, sem os azulejos partidos nas fachadas degradadas, sem o radicalismo da Revolução dos Cravos e a fé do catolicismo em milagres, sem o pequeno restaurante com comida cabo-verdiana, ou o modernismo cor-de-rosa do fascismo sobreposto a um analfabetismo cinzento, sem os vestígios cada vez mais desbotados de um passado majestoso, é impossível entender o charme peculiar da Maumaus – uma escola que, na verdade, não poderia existir de outro modo.

Ao subir as velhas escadas de madeira do edifício, completamente indistintas e um pouco deterioradas, reconheci a situação. Era este o cenário quando Mary Kelly e eu subimos a escadaria igualmente estreita de um edifício bastante degradado no centro de Manhattan, em fevereiro de 1995. Íamos a um seminário do Whitney Program, um dos últimos lecionados por Felix Gonzalez-Torres antes de morrer. A mesma falta de pretensão à mistura com uma aura lendária.

Sarat Maharaj, um amigo e colega de ensino desde há dezoito anos, fala com uma certa ironia de «ensino por radiação». Refere-se à aura especial ou ao nimbo que rodeia lugares como o Whitney Program e a Maumaus e que é uma forma tão eficiente de captar a atenção dos estudantes de artes (e talvez de outros) que há quem pense que isso, por si só, é suficiente. Os artistas que ensinam com base na sua própria radiância não precisam de fazer muito mais do que ser quem são, e talvez debitar umas quantas anedotas instrutivas e uma ou duas piadas. Curiosamente, é assim que John Miller descreve as – sim – lendárias aulas de John Baldessari no CalArts.[1] Segundo Baldessari – e também, presumivelmente, Miller –, é impossível ensinar arte. Ela limita-se a acontecer. E uma escola é um lugar onde ela pode acontecer. Esta posição é simpática, embora não seja inteiramente convincente.

«Onde a arte pode acontecer». Que tipo de arte está aqui em causa? Por incrível que pareça, a ideia do génio inconsciente, concebida por padres ingleses de província em meados do século XVIII, ainda não morreu. E surge periodicamente nos lugares mais inesperados – por exemplo, no texto «The Creative Act», de Marcel Duchamp, que data de 1957 e confere ao artista os atributos de «um ser mediúnico que, de um labirinto para lá do tempo e do espaço, procura uma clareira [...] temos, pois, de negar-lhe o estado de consciência, no plano estético, acerca do que está a fazer ou da razão por que o faz»[2]. A ideia reaparece alguns anos mais tarde (1969) em «Sentences on Conceptual Art», de Sol LeWitt: «Os artistas conceptuais são místicos e não racionalistas. Tiram conclusões que a lógica não consegue alcançar»[3].

Talvez isto não seja assim tão estranho – levando a questão ao limite, poder-se-ia dizer que toda a conceção moderna da arte desenvolvida durante a segunda metade do século XVIII se baseia na noção de Génio Inconsciente.

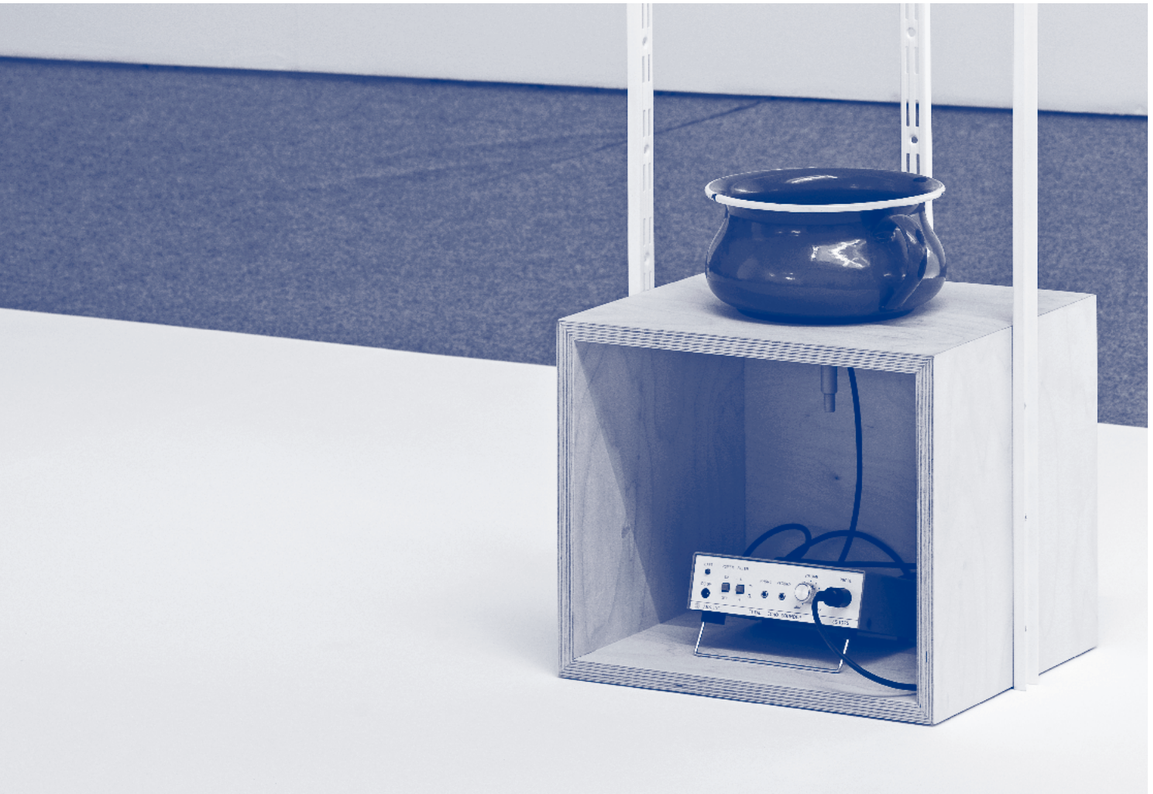
The genius and the concept of art presuppose each other. Transgression against the social context brings with it the freedom of art, which is constantly under threat and has to be defended, and also means that art has to be constantly re-invented. The phoenix becomes a popular metaphor.

A genius needs no school, since what a genius does cannot be an object of criticism. The first to infer the consequences of this is Walter Benjamin in the mid-1930s, in 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'. He envisages a shift of focus, from aura and cult value to exhibition value, from the artist to the public, who he also thinks of as critics. It is thus not until now, almost two hundred years after the introduction of the concept of the genius, that a really meaningful critique emerges. Despite its formal (and political) radicality, modernism never disavowed the concept of the genius. It is not until the 1980s that the postmodernists in their turn rediscover — or discover — Benjamin.

Thus, the artist/genius figure was never challenged under modernism. This, I think, is the main reason for modernism's extremely complicated relationship with schools and academies. Modernists rightly ask themselves: what can actually be passed on from generation to the next, what can be learnt and taught, if the purpose of art and of the artist is to be constantly re-invented? Hence, the high modernist Theodor Adorno can rhyme museum with mausoleum.[4]

Conceptual art and minimalism, both come out of the upheavals of the 1960s, both follow and betray modernism. It is postmodernism, in the 1980s and 1990s, that first breaks away from the hegemony of the genius cult, thereby providing a context that can be seen as critical, that can be taught, and that can offer a justification for art schools beyond the remnants of the old academies that are about learning to master the craft. Interestingly, Maumaus was originally — we are talking about a couple of years before Jürgen Bock and Roger Meintjes turned it into the school it is today — a school of photography, analogue photography, one of the last bastions of craft.

What is it about postmodernism's thinking that is so crucial for programmes like Maumaus, and for that matter, the Whitney Program? First, and most important, is the shift from originality to context. This was already prefigured in 1953 by Roland Barthes's 'Le degré zéro de l'écriture' (Writing Degree Zero), and followed in 1967 by 'La mort de l'auteur' (The Death of the Author) by the same writer. Julia Kristeva, then closely allied with Barthes, continued this line of thought with *Polylogue* in 1974, and *Pouvoirs de l'horreur* (Powers of Horror) in 1980, and likewise



Foi essa a alavanca que permitiu aos artistas libertar-se de algo que era, até então, evidente: a ideia de que a «arte» (*konst*, em sueco) vem de «ser capaz» (*kunna*, em sueco), de que os quadros são feitos por artesãos talentosos, por mestres e artífices. Este desenvolvimento viola o contrato social. A arte deixa de ter uma resposta óbvia para as perguntas sobre como, por quem ou porque é que deve ser julgada.

Foi por isso que os filósofos dessa época, Immanuel Kant e Edmund Burke, começaram a pensar sobre o que a arte é, como deve ser julgada e o que pode significar para a sociedade. Antes de o génio penetrar no meio filosófico, tudo isso era uma não-questão. A partir de então, porém, Burke contempla O Sublime, encontrando na arte um substituto para O Divino. Kant acha que o próprio facto de a arte já não poder ser usada para nada, ou servir como fim, a torna interessante. *Das Ding an sich* (a coisa em si) pode ser usada para treinar os cidadãos a fazer juízos desinteressados, a apreciar O Belo por si mesmo.

O génio e o conceito de arte pressupõem-se um ao outro. A transgressão do contexto social traz consigo a liberdade da arte, que está constantemente sob ameaça e tem de ser defendida. E isso significa, também, que a arte tem de ser constantemente reinventada. A fénix torna-se uma metáfora popular.

Um génio não precisa de escola, pois aquilo que faz não pode ser objeto de crítica. O primeiro a tirar esta conclusão é Walter Benjamin, em 1936, em «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica». Ele concebe uma mudança de foco, da aura e do valor de culto para o valor de exposição, ou do artista para o público, que vê também como um conjunto de críticos. Assim, é só nessa altura, quase duzentos anos após a introdução do conceito de génio, que surge uma crítica realmente significativa. Apesar da sua radicalidade formal (e política), o modernismo nunca renegou o conceito de génio. E foi só na década de 1980 que os pós-modernistas, por seu turno, redescobriram – ou descobriram – Benjamin.

A figura do artista/génio nunca chegou, pois, a ser contestada durante o modernismo. E é este, a meu ver, o principal motivo da complicada relação do modernismo com as escolas e as academias. Os modernistas perguntam-se, com razão: o que é que pode realmente ser transmitido de uma geração para a seguinte, o que é que pode ser aprendido e ensinado, se o fim da arte e do artista é serem constantemente reinventados? É por isso que o grande modernista Theodor Adorno pode rimar *museu* com *mausoléu*.[4]

A arte conceptual e o minimalismo resultam ambos da agitação da década de 1960. Ambos seguem e traem o modernismo. É o pós-modernismo, nas décadas de 1980 e 1990, o primeiro a libertar-se do culto hegemónico do génio, criando um contexto que pode ser visto como crítico, que pode ser ensinado e que pode fornecer às escolas de artes uma justificação que vá além dos restos das velhas academias, concentradas na aprendizagem de um ofício artesanal. Curiosamente, a Maumaus era, na sua origem (isto é, alguns anos antes de Jürgen Bock e Roger Meintjes a terem tornado na escola que é hoje), uma escola de fotografia – de fotografia analógica, um dos últimos bastiões da arte artesanal.

Mas o que é que há de tão importante no pensamento pós-moderno para programas como a Maumaus – ou, já agora, como o Whitney Program? O primeiro aspeto, e o mais importante, é a viragem que leva da originalidade ao contexto. Esta viragem foi prefigurada por Roland Barthes em *O Grau Zero da Escrita* (1953) e por ele desenvolvida em «A Morte do Autor» (1967). Julia Kristeva, que era então muito próxima de Barthes, prosseguiu esta linha de pensamento em *Polylogue* (1974) e *Pouvoirs de l'horreur* (1980), bem como Jacques Derrida, sobretudo nos textos reunidos em *L'écriture et la différence* (1967). *A Condição Pós-Moderna* (1979), de Jean-François Lyotard, é mais um toque de recolha que um tiro de partida. Mas acrescenta também componentes importantes ao edifício da teoria pós-moderna, em especial a transição da perícia para o *know how* e a ideia de que o pós-modernismo é centrífugo. Conceitos como centro e periferia tornam-se irrelevantes.

Os contextos, ao contrário do génio, podem ser ensinados e discutidos. Pela primeira vez desde meados do século XVIII, o artista e o trabalho artístico são integrados novamente num contexto social. Polifonia, línguas variadas, ecos e referências fazem parte de todas as obras de arte. O artista já não é o progenitor único, o *auteur*. E nem é certo que saiba

Jacques Derrida, primarily in the texts collected in *L'écriture et la différence* (Writing and Difference) in 1967. Jean-François Lyotard's *La Condition postmoderne* (The Postmodern Condition), from 1979, is more of a call to assemble than a starting shot. But he also adds a couple of important components to the edifice of postmodern theory, above all the shift from skill to know-how, and the idea that postmodernism is centrifugal. Concepts like centre and periphery become irrelevant.

Contexts, unlike genius, can be taught and discussed. For the first time since the mid-eighteenth century, the artist and artistic work enter once again into a social context. Polyphony, multiple tongues, echoes, references, are found in all artworks. The artist is no longer the unique progenitor, the *auteur*. It is not certain that the artist knows most about their own work. Moreover, it is paradoxically precisely this that creates an opening for the figure of The Unconscious Genius, this time with the focus on the unconscious, which we have seen in the fad among postmodernists for Romanticism.

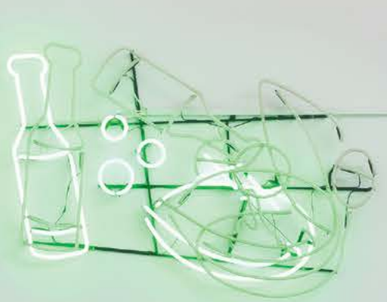
The shift of context and the polyphony also mean that the artist can take part in the discussion of art, on both a specific and a general level. One example of this is the artist Mary Kelly's active participation in the discussion, not just of her own work, but also, for example, of the concept of representation.[5] Kelly, with her long list of educational accomplishments at Goldsmiths, the Whitney Program and UCLA, is particularly interesting from the perspective of postmodernism and pedagogy. 'The pedagogical turn' is considerably older than its theorisation at the start of the 2010s. With postmodernism, studying, learning, context take on a totally new significance. Artists are once again in the social debate, not outside of it.

Art occupies a context, it helps shape a discourse. Artists occupy this critical context on an equal footing with, for example, philosophers, critics, art experts, sociologists, etc. Art is seen as a form of thinking. If art involves a form of thinking, it can be discussed, criticised, taught, debated, changed. This entails a radically new role for the artist in relation to the figures in Romanticism and modernism. Artists not only have to take responsibility for their work, but also be able to participate in and formulate a thinking that can be compared with other types of thinking. Artists re-establish the bond with society. It is thus paradoxical that postmodernism is at times reduced to being yet another 'ism', and is thoroughly excoriated by the very society with which it wants to re-establish relations. Why?

It may be convenient for a conservative society to have irresponsible, unconscious geniuses to admire — and keep at a distance. One of the artists who has worked with both Maumaus and Malmö Art Academy, Jimmie Durham, says just that: *They,* society, prefer an us-and-them mindset, in which 'artists, women and savages' maintain the balance by representing *The Other,* who affirm *The One*, the norm, the law. It can be quite convenient to cultivate art, and thereby avoid taking a stance on what artists are actually saying. 'We' then know what is a masterpiece (and a safe investment), and what is not. Any radical outbursts from artists (or women, or savages) do not really have to be taken seriously, ignorant and unbalanced as they are. Did I say that a true artistic genius does not have to be able to do anything at all, indeed, that it is an advantage if he (and it is always a 'he') knows nothing? He is then undisturbed. And can cultivate his art in peace and quiet, just as it is possible to cultivate women, or the primitive, noble savage. It is then possible to compare their chatter to listening to a waterfall (incidentally, Gertrude Stein said she did this when listening to her partner Alice B. Toklas for what was to be *The Autobiography of Alice B. Toklas*). *Bilde, Künstler, rede nicht*, as Johann Wolfgang Goethe said.

If anyone chances to believe that such conflicts belong to the past, I refer them to current neo-conservative debates. The hoary discussions about the cultural canon are still very much alive.

Postmodernism comes with words, too. Hybrid is one of them. Hydra follows soon after. Deconstruction, of course, but also *jouissance*. The sign. Language games. Zone, interval. Gap. Polyphony. Doubt. It is as if existence has become a quagmire. All that is solid melts into air, to quote both Shakespeare and Marshall Berman. Favourite philosophers are Nietzsche and Heraclitus. I choose the hybrid. Maumaus really is a hybrid. It is an educational programme offering lectures to a small group of postgraduate students. True. But Maumaus grants no formal diplomas, and actually has no formal qualification requirements. Maumaus also puts on exhibitions, to the point that we could say that exhibitions, at least for a time, were part of its teaching. For ten years now, Maumaus has also had its own exhibition venue, Lumiar Cité. But, in the eighteen years prior to that, when the exhibition as a form constituted Maumaus's teaching, there was no permanent gallery, rather, the programme was invited to join in all manner of events, often in buildings under transformation. There and then, Maumaus devised a truly radical exhibition policy that also called into question the role of the object. Paradoxically enough, Maumaus was then suddenly in close proximity to the ethos of modernism, in the sense that the programme for each new exhibition called into question and invented itself. Like the phoenix.



mais que os outros acerca da sua própria obra! Além disso, paradoxalmente, é precisamente isso que abre a porta à figura do Génio Inconsciente, desta vez com a ênfase no inconsciente, como testemunha a predileção dos pós-modernistas pelo romantismo.

A mudança de contexto e a polifonia também querem dizer que o artista pode participar na discussão sobre a arte, tanto a um nível específico como a um nível geral. Exemplo disto é a participação ativa da artista Mary Kelly na discussão não apenas da sua própria obra, mas também, por exemplo, do conceito de representação.[5] Kelly, com a sua longa lista de feitos educativos – no Goldsmiths, no Whitney Program e na UCLA –, é particularmente interessante do ponto de vista do pós-modernismo e da pedagogia. A «viragem pedagógica» é consideravelmente mais antiga que a sua teorização no início da década de 2010. Com o pós-modernismo, o estudo, a aprendizagem e o contexto adquirem um significado completamente novo. Os artistas estão uma vez mais dentro do debate social, e não fora dele.

A arte ocupa um contexto, ajuda a dar forma a um discurso. Os artistas ocupam este contexto crítico em pé de igualdade com os filósofos, por exemplo, ou os críticos, os especialistas, os sociólogos, etc. A arte é vista como um modo de pensar. E, se a arte envolve um modo de pensar, pode ser discutida, criticada, ensinada, debatida, alterada. Isto implica um papel radicalmente novo para o artista em relação às figuras do romantismo e do modernismo. Os artistas têm não só de assumir responsabilidade pelo seu trabalho, mas também de ser capazes de formular e participar num pensamento que possa ser comparado com outros tipos de pensamento. Os artistas restabelecem o vínculo com a sociedade. É, pois, paradoxal que o pós-modernismo seja reduzido por vezes a mais um «ismo» e atacado pela própria sociedade com a qual quer restabelecer a ligação. Porquê?

Pode ser conveniente para uma sociedade conservadora ter génios irresponsáveis e inconscientes para admirar – e manter à distância. Um dos artistas que trabalhou tanto com a Maumaus como com a Malmö Art Academy, Jimmie Durham, diz isso mesmo: *Eles*, a sociedade, preferem uma mentalidade *nós-e-eles*, na qual «artistas, mulheres e selvagens» mantêm o equilíbrio ao representarem *O Outro*, que afirma *O Único*, a norma, a lei. Pode ser muito conveniente cultivar a arte e evitar, desse modo, ter de tomar posição em relação àquilo que os artistas estão efetivamente a dizer. Assim, «nós» sabemos o que é uma obra-prima (e um investimento seguro) e o que não é. Os acessos radicais da parte dos artistas (ou das mulheres, ou dos selvagens) não têm de ser levados a sério, pois são ignorantes e desequilibrados. E já aqui disse que um verdadeiro génio artístico não tem de saber fazer nada – que, na verdade, não saber nada é para ele (e é sempre um «ele») uma vantagem? Pois, é que assim não será incomodado. Pode cultivar a sua arte em paz e sossego, tal como se pode cultivar mulheres, ou o selvagem nobre e primitivo. E assim é possível comparar o tagarelar dessa gente com o som de uma cascata (a propósito, Gertrude Stein disse que fazia isso quando escutava a sua companheira Alice B. Toklas, naquela que viria a ser *A Autobiografia de Alice B. Toklas*). *Bilde, Künstler, rede nicht* [Educa, artista, não fales], como escreveu Johann Wolfgang Goethe.

Se acaso alguém achar que estes conflitos pertencem ao passado, que olhe para os debates neoconservadores travados ultimamente. As velhas discussões sobre o cânone cultural ainda estão bem vivas.

O pós-modernismo também traz as suas palavras. Híbrido é uma delas. Hidra vem logo a seguir. Desconstrução, claro, mas também *jouissance*. O signo. Jogos de linguagem. Zona, intervalo. Lacuna. Polifonia. Dúvida. É como se a existência se tivesse tornado num pântano. «Tudo o que é sólido dissolve-se no ar», para citar Marshall Berman e Shakespeare. Os filósofos favoritos são Nietzsche e Heráclito. Eu escolho o híbrido.

A Maumaus é mesmo um híbrido. É um programa educativo que oferece aulas a um pequeno grupo de estudantes pós-graduados. É verdade. Mas a Maumaus não emite diplomas de estudos nem exige, formalmente, quaisquer qualificações. A Maumaus também organiza exposições, a ponto de podermos dizer que as exposições foram, pelo menos durante algum tempo, parte do seu ensino. Há dez anos que a Maumaus tem também o seu próprio espaço expositivo, o Lumiar Cité. Mas nos dezoito anos anteriores, quando a exposição enquanto forma era a base do seu ensino,

The culmination of this phase in its life was perhaps the São Paulo Biennial in 2010, to which Maumaus in its entirety, with its students and lecturers, was invited. The whole programme was moved to downtown São Paulo for the autumn, on the invitation of one of the Biennial's curators, Professor Sarat Maharaj. He had the idea that Maumaus could be a potential model for teaching programmes outside the traditional Western art juggernaut — by relocating the programme even further west. What attracted Sarat was precisely Maumaus's mobility, its unpredictability, its capacity to take advantage of the circumstances, its creativity.

The changes do not end there. In parallel with its teaching programme and exhibitions, the school is also a production centre that facilitates and curates exhibitions and artworks in tandem with very well-known artists, such as Renée Green, Heimo Zobernig, Judith Hopf, Allan Sekula, Harun Farocki, Manthia Diawara. These artists are also involved in Maumaus's seminar programme, but not in the traditional manner in which students serve as assistants to famous artists, rather the artist's radical ideas are, so to speak, implanted into the younger artists, in the hope that new trees will bloom.

Maumaus also generates lots of collaborations that throw up unexpected hybrids — the Lubumbashi Biennale (2013), or a major seminar on postcolonialism in Dakar together with the Goethe-Institut (2011), or Tbilisi Triennial (2012), or documenta 14 (2017). All these collaborations being entered into without the programme for a moment losing its credibility or its integrity — or its freedom.

Formally Maumaus is a cultural association. Perhaps this frequently noncommittal expression describes its work best. Such flexibility, which is Maumaus's hallmark, is possible only if the concept of the institution is constantly problematised. In so doing, both the concept of art and the concept of the artist are also called into question. I would have called it Institutional Critique, if that very expression had not in fact been quite quickly institutionalised itself…

Maumaus is equally at home in the extremely established art world as it is in a suburban garage that has been temporarily turned into a gallery. In a way, Maumaus has nothing to teach besides an attitude. At the same time, it takes a very good inbuilt compass to be able to navigate like Maumaus has been doing for nearly thirty years. As soon as the situation shows signs of becoming overly established, and of being drawn to coercion, power and money, as so often happens in the art context, Maumaus slips away and finds other channels.

Here I have another favourite expression of postmodernism in mind: the agent provocateur. Before the concept was appropriated by a company selling underwear and perfume, an agent provocateur, like another favourite expression of postmodernism, the Trojan horse, was the very image of postmodern irony. *Le traducteur est le traître* (The Translator is the Traitor), Derrida said, and it was specifically translations, with their unavoidable consequence, treason against an established truth, or perhaps against the trust in language necessary for us to be able to form reliable statements at all, that became a signature of the postmodern.

'Parting with the Bonus of Youth — Maumaus as Object', the exhibition that Maumaus was invited to put on by the directors of the galleries of the Municipality of Lisbon 2019, can be understood as a translation. Maumaus and Jürgen Bock were, in a sense, invited to do the impossible, to translate into an exhibition what Maumaus is and what it stands for. He, along with his co-workers and the artist Simon Thompson, made an exhibition that showed the impossible by almost allowing the irony to assassinate itself. The conceptual pitfalls were so numerous that I as a visitor felt like I was on an obstacle course. How do you make an exhibition about a phenomenon like Maumaus? Shown here were remnants of different projects and lectures, together with objects that could be associated with Maumaus, so slyly presented that the visitor needed to know Maumaus's history in advance in order to understand the references. Such a postmodern experience! An agent provocateur if anything.

Of course, the art scene loves such an attitude. For the first, and hopefully last time Maumaus risked being loved to death.

Why did Maumaus resist a more traditional, linear description of its history and significance? I can think of various reasons, but probably the most important is that the exhibition without actual artefacts is such an important part of Maumaus's contribution to the art scene. It meant that Maumaus was able to infiltrate the Portuguese art scene, so to speak, undercover. By ignoring traditional divisions into centre and periphery, by using humour and irony, by shifting the boundaries between 'art' and 'object', between metaphor and metonymy; to put it in Lacanian terms, Maumaus created the possibility of introducing discourses (there's another postmodern concept) that hitherto had been unknown, or at least concealed, in the Portuguese public sphere in the twentieth century and the 2000s.

Maumaus introduced to the Portuguese scene postmodern ideas such as feminism, queer, postcolonialism, Institutional Critique. That in itself is an

não havia uma galeria permanente. Em vez disso, o programa era convidado a aderir a todo o tipo de eventos, muitas vezes em edifícios em transformação. Nessa altura, a Maumaus desenvolveu uma política expositiva verdadeiramente radical, que também punha em causa o papel do objeto. Paradoxalmente, ficou de repente muito próxima do *ethos* do modernismo, visto que o programa para cada nova exposição se questionava e se inventava a si mesmo. Tal como a fénix.

O ponto culminante desta fase da vida da Maumaus foi talvez a Bienal de São Paulo de 2010, para a qual a escola foi convidada na sua totalidade, com os seus estudantes e professores. O programa foi integralmente transferido, durante o outono, para a baixa de São Paulo, a convite de um dos curadores da Bienal, o Professor Sarat Maharaj. Ocorreu-lhe que a Maumaus poderia servir de modelo a programas de ensino fora da ditadura da arte ocidental tradicional – ao transferir o programa ainda mais para ocidente. O que atraiu Sarat foi precisamente a mobilidade da Maumaus, a sua imprevisibilidade, a sua capacidade de tirar partido das circunstâncias, a sua criatividade.

Mas as mudanças não ficam por aqui. Paralelamente ao programa de ensino e às exposições da Maumaus, a escola é também um centro de produção que promove e faz a curadoria de exposições e obras de arte em colaboração com artistas célebres, como Renée Green, Heimo Zobernig, Judith Hopf, Allan Sekula, Harun Farocki ou Manthia Diawara. Estes artistas também estão envolvidos no programa de seminários da Maumaus, mas não de acordo com o modelo tradicional, em que os estudantes servem de assistentes a artistas famosos. Acontece, antes, que as ideias radicais dos artistas são implantadas, por assim dizer, nos artistas mais jovens, na esperança de que novas árvores floresçam.

A Maumaus também gera várias colaborações que produzem híbridos inesperados – a Bienal de Lubumbashi (2013) ou um importante seminário sobre pós-colonialismo em Dakar, em colaboração com o Goethe-Institut (2011), a Trienal de Tbilisi (2012), ou a documenta 14 (2017). O programa participou em todas estas colaborações sem perder, em momento algum, a sua credibilidade ou a sua integridade – ou a sua liberdade.

Formalmente, a Maumaus é uma associação cultural. Talvez esta expressão frequente, não comprometedora, seja a que melhor descreve o seu trabalho. Esta flexibilidade, que é o traço distintivo da Maumaus, só é possível se o conceito da instituição for constantemente problematizado. Ao fazê-lo, também os conceitos de arte e de artista são postos em causa. Chamaria a este fenómeno «crítica institucional», se tal expressão não tivesse sido, ela própria, rapidamente institucionalizada…

A Maumaus está tão à vontade no mundo perfeitamente estabelecido da arte como numa garagem suburbana convertida temporariamente em galeria. De certa forma, a Maumaus não tem nada a ensinar a não ser uma atitude. Mas, ao mesmo tempo, é preciso uma bússola interior muito afinada para conseguir navegar como tem feito ao longo de quase trinta anos. Assim que a situação dá mostras de se tornar demasiado estabelecida ou de se aproximar da coação, do poder e do dinheiro, como tantas vezes acontece no mundo da arte, a Maumaus retira-se discretamente e procura outros canais.

E aqui estou a pensar noutra das expressões favoritas do pós-modernismo: *agent provocateur*. Antes de o conceito ter sido apropriado por uma empresa que vende roupa interior e perfumes, um *agent provocateur* – tal como outra das expressões favoritas do pós-modernismo, o cavalo de Tróia – era a própria imagem da ironia pós-moderna. «Le traducteur est le traître», como disse Jacques Derrida, e foram as traduções, especificamente – com a sua consequência inevitável, a traição de uma verdade estabelecida, ou talvez da confiança na linguagem que é necessária para podermos construir declarações fiáveis –, que se tornaram uma imagem de marca do pós-moderno.

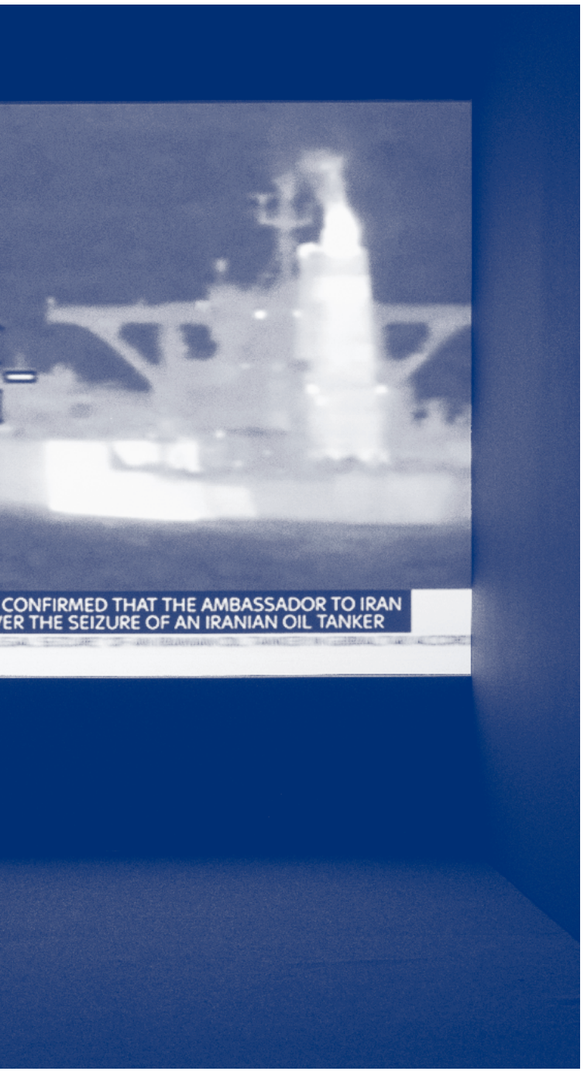
Parting with the Bonus of Youth – Maumaus as Object, a exposição que a Maumaus foi convidada a montar pela direção das Galerias Municipais de Lisboa em 2019, pode ser entendida como uma tradução. Em certo sentido, a Maumaus e Jürgen Bock foram convidados a fazer o impossível: a traduzir numa exposição o que a Maumaus é e aquilo que representa. Bock, em conjunto com os seus colaboradores e o artista Simon Thompson, fez uma exposição que mostrava o impossível, ao deixar que a ironia quase se assassinasse

展览将把艺
艺术背景下
和眨眼示意

展出品是嗖
天花板高度
著作（Alber
影和社会，
Bordalo Pinh
虫舞和理论

impressive cultural achievement. The way in which Maumaus did this is significant. It did not happen with bombastic policy statements, but almost in the shadows, in passing, yet insistently. Thanks to Maumaus, the agenda stipulating what artists can adopt as subject matter for their art was profoundly altered, in Portugal, but also internationally. Maumaus was one of the first in Portugal to address the relationship between the former coloniser and its colonies in Africa: Mozambique, Angola, Cape Verde.

I will never forget a visit to the tradition-steeped Lisbon Geographical Society. Time seemed to have stood still since colonialism. That turned out to be the case — when our guide called the former dictator



Dr Salazar, Jürgen whispered to me 'Let's get out of here.' Giving Salazar an academic title was an implicit sign of a much too far-reaching nostalgia.

Even now, after a quarter of a century, Maumaus retains its position in intellectual conversation, not just in Portugal, but also internationally. Even if the school has expanded its role and its scope, it has not grown any bigger. The programme still only has 15 to 20 participants a year. Nowadays, they come from all over the world, and not primarily from Portugal. Over the years, perhaps 200-250 people have attended Maumaus's programme. The administration consists of a handful of people. More intellectuals and artists have given lectures and seminars at Maumaus at some point than there have been students.

All of them keep up a great friendship with and loyalty to Maumaus. They initiate collaborations, they network, they organise exhibitions and programmes, they multiply *rhizomatically*, to bring in yet another postmodern term. This involves undermining the hierarchy between high and low, between authority and student. That might be the agent provocateur's most important job, if such a hierarchy were not already repugnant in itself.

A key could be specifically the small scale. Jürgen Bock still decides who he will admit to the programme through personal interviews. He invites the people he wants to give seminars. The informal charm mingled with the high intellectual level, Maumaus's reputation, and the occasional enjoyable dinner makes everyone say 'yes'. 'We'll take it from there', as he is in the habit of saying. This means that Maumaus is never institutionalised, but stays mobile, vital. For Maumaus there is no intrinsic value in getting any bigger.

Now, Maumaus has moved to a less picturesque address. New narratives will emerge in a new *ecceity*.

To paraphrase Voltaire: *Si Maumaus n'existait pas, il faudrait l'inventer*.

(1) John Miller, 'The Pedagogical Model: to Make Shame More Shameful Still by Making it Public', in *Akademie,* edited by Stephan Dillemuth (Cologne: Permanent Press, 1995) p. 310.
(2) Marcel Duchamp, 'The Creative Act' [1957], in *The Writings of Marcel Duchamp* (Oxford: Oxford University Press, 1973) pp. 138-140.
(3) Sol LeWitt, 'Sentences on Conceptual Art' [1969], quoted in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alexander Alberro and Blake Stimson (Cambridge, MA: The MIT Press, 1999). p. 106.
(4) Theodor Adorno, 'Valéry Proust Museum' [1953], quoted by Douglas Crimp in *On the Museum's Ruins* (Cambridge MA: The MIT Press, 1993) p. 44.
(5) Mary Kelly, *Re-Viewing Modernist Criticism* (New York, NY: The New Museum of Contemporary Art, 1984).

a si mesma. As armadilhas conceptuais eram tão numerosas que eu, enquanto visitante, senti que estava numa pista de obstáculos. Como é que se faz uma exposição sobre um fenómeno como a Maumaus? A exposição mostrava restos de diferentes projetos e aulas, juntamente com objetos que poderiam ser associados à Maumaus, apresentados de forma tão maliciosa que o visitante tinha de conhecer de antemão a história da escola para compreender as referências. Que experiência tão pós-moderna! Um *agent provocateur* na verdadeira aceção do termo.

É claro que a cena artística adora esta atitude. Pela primeira e esperemos que última vez, a Maumaus arriscou ser adorada até à morte.

Porque é que a Maumaus resistiu a uma descrição mais tradicional e linear da sua história e do seu significado? Ocorrem-me várias razões, mas a mais importante é, provavelmente, o facto de a exposição sem artefactos concretos ser uma parte tão importante da contribuição da Maumaus para o panorama artístico. Foi assim que a associação conseguiu infiltrar-se clandestinamente, por assim dizer, na cena artística portuguesa: ao ignorar as divisões tradicionais entre centro e periferia, ao usar humor e ironia, ao deslocar as fronteiras entre «arte» e «objeto», entre metáfora e metonímia – para exprimi-lo em termos lacanianos – a Maumaus criou a possibilidade de introduzir discursos (eis outro conceito pós-moderno) que eram até então desconhecidos, ou que estavam escondidos, na esfera pública portuguesa do século XX e do início do século XXI.

A Maumaus trouxe para o panorama português ideias pós-modernas como o feminismo, as temáticas *queer*, o pós-colonialismo, a crítica institucional. Isto, por si só, é um feito cultural impressionante. E o modo como a Maumaus o fez é significativa. Não aconteceu com manifestos bombásticos. Foi feito quase na sombra, *en passant*, mas de modo insistente. Graças à Maumaus, a agenda que estipula o que os artistas podem adotar como tema para a sua arte foi profundamente alterada, em Portugal, mas também a nível internacional. A Maumaus foi uma das primeiras em Portugal a abordar a relação entre o antigo colonizador e as suas colónias em África: Moçambique, Angola, Cabo Verde.

Nunca esquecerei uma visita à Sociedade de Geografia de Lisboa, um lugar carregado de tradição. O tempo parecia ter parado desde o colonialismo. E fora mesmo esse o caso – quando a nossa guia chamou ao antigo ditador *Dr.* Salazar, o Jürgen segredou-me: «Vamos embora». Dar a Salazar um título académico era um sinal implícito de uma nostalgia demasiado profunda.

Ainda hoje, um quarto de século depois, a Maumaus mantém a sua presença nos debates intelectuais, tanto em Portugal como no resto do mundo. Embora a escola tenha expandido o seu papel e o seu âmbito, não se tornou maior. O programa continua a ter apenas 15-20 participantes. Hoje, vêm de todo o mundo, e não primariamente de Portugal. Ao longo dos anos, talvez 200-250 pessoas tenham frequentado o programa. A administração consiste num punhado de pessoas. Até determinada altura, o número de intelectuais e artistas que deram aulas ou seminários na Maumaus era superior ao número total de alunos.

Todos mantêm uma grande amizade e lealdade para com a Maumaus. Iniciam colaborações, criam redes, organizam exposições e programas, multiplicam-se de modo *rizomático*, para usar ainda outro termo pós-moderno. E isso envolve retirar força à hierarquia entre alto e baixo, entre autoridade e estudante. Talvez fosse essa a tarefa mais importante do *agent provocateur*, se tal hierarquia não fosse já, em si mesma, inaceitável.

Uma das chaves poderia ser, especificamente, a pequena escala. Jürgen Bock ainda decide quem é admitido no programa através de entrevistas pessoais. E convida quem quer para conduzir os seminários. O charme informal misturado com o elevado nível intelectual, a reputação da Maumaus e um ou outro jantar agradável levam toda a gente a aceitar. «E depois logo se vê», como ele costuma dizer. Isto quer dizer que a Maumaus nunca é institucionalizada: mantém-se móvel, vital. Para a Maumaus, tornar-se maior não tem um valor intrínseco.

Agora, a Maumaus mudou-se para uma morada menos pitoresca. Novas narrativas surgirão numa nova *ecceidade*.

Parafraseando Voltaire: *Si Maumaus n'existait pas, il faudrait l'inventer.*

(1) John Miller, «The Pedagogical Model: to Make Shame More Shameful Still by Making it Public», in Stephan Dillemuth (ed.), *Akademie*, Colónia: Permanent Press, 1995, p. 310.
(2) Marcel Duchamp, «The Creative Act» [1957], in Michel Sanouillet e Elmer Peterson (eds.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Londres: Thames & Hudson, 1975, pp. 138-140. Tradução nossa.
(3) Sol LeWitt, «Sentences on Conceptual Art» [1969], in Alexander Alberro e Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1999, p. 106. Tradução nossa.
(4) Theodor W. Adorno, «Valéry Proust Museum» [1953], in Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1993, p. 44. Tradução nossa.
(5) Mary Kelly, *Re-Viewing Modernist Criticism*, Nova Iorque, NY: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

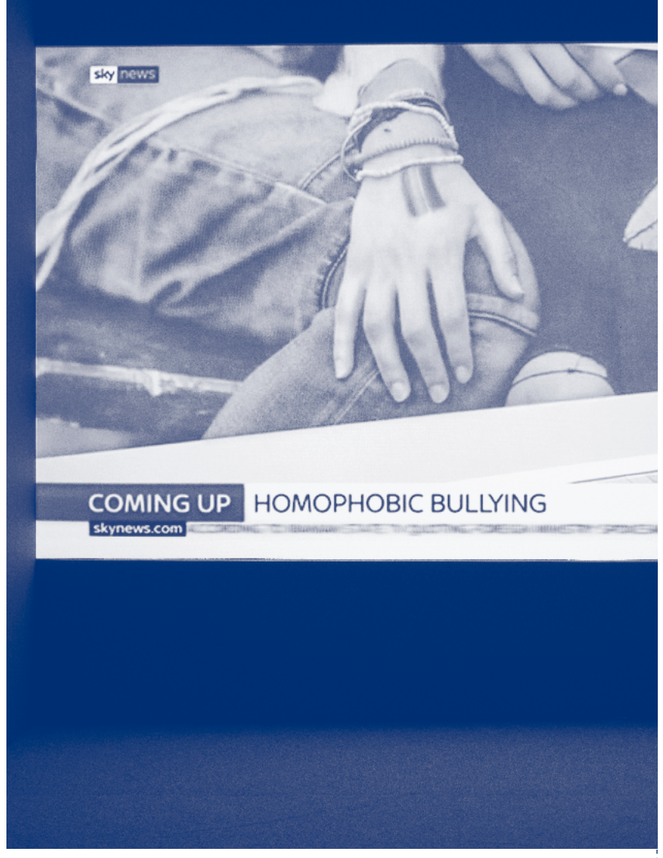
Critique, Pedagogy, Practice (for Maumaus)

Alberto Toscano

Is it possible to democratise 'higher learning', at once debasing and revaluing it? This question, which has elicited divergent answers and numerous practical experiments over the past four or five decades, was put back on the agenda by the student movements that erupted worldwide in the wake of the financial crisis of 2007-2008, from France to Chile, Puerto Rico to the United Kingdom. The parameters for interrogating the nexus of democracy and higher education have also changed. The 'mass university' of the 1960s and 1970s is not the corporate university of today, just as the apparently virtuous pattern of growth that underlay an earlier expansion of higher education contrasts with a zombie neoliberalism that imposes austerity without being able to sell the idea of a real recovery to come.

Inasmuch as the university remains, *nolens volens*, the principal (if not necessarily the best) site for the production of anything that might claim the mantle of critical theory, it is not otiose to reflect on the staggered dialectic driving the relation between, on the one hand, the philosophical interpretation of capital's negativity, and, on the other, that supremely ambiguous institution which has served as the locus for (re)producing capitalism's managers and minions while enduringly imagining itself as a space in which the imperative and instrumentalities of the market are suspended. We could indeed periodise critical theory itself, arising as it did in a singular institution *outside* the state university — the Frankfurt Institute for Social Research — yet living on *within it*, also in terms of its relation to the insurgencies of intellectual labour that marked the post-war period.

That the student movements of the 1960s were largely gestated within the bosom of critical theory is a well-known tale, as is the recognition that the German student movement in particular had a rather 'parricidal' attitude towards its forebears — finding its echoes in recurrent Habermasian asseverations against 'left fascism' or the tragicomic scene of the so-called *Busenattentat* (breast attack) during a lecture by Theodor Adorno. Anecdotes aside, it may be argued that critical theory's relation to the university, its contradictions and its movements (as well as to



education, schooling and pedagogy more broadly) is centrally a matter of the meanings accorded to 'democracy'. This is evident both *before* and *in the wake of* the 'explosion' of '68. For Adorno himself, the question of education 'after Auschwitz' was always entangled with a thinking of democracy as something other than an administered amnesia perfectly compatible with the reign of the commodity and the impunity of domination.

In a 1959 conference, Adorno declared that: 'I consider the survival of National Socialism within democracy to be potentially more menacing than the survival of fascist tendencies against democracy.'[1] Crucially for Adorno, the insistence of fascist tendencies through forgetting was not a matter of German psychopathology, but of a particular capitalist social structure and social unconscious. As he notes, the atrophy of historical consciousness that makes the living on of Hitlerism possible,

> is necessarily connected to the advancement of the bourgeois principle. Bourgeois society is universally situated under the law of exchange, of the like-for-like of accounts that match and that leave no remainder. In its very essence exchange is something timeless; like ratio itself, like the operations of mathematics according to their pure form, they remove the aspect of time.[2]

Crítica, Pedagogia, Prática (para a Maumaus)

Alberto Toscano

Será possível democratizar o «ensino superior», degradando-o e revalorizando-o ao mesmo tempo? Esta questão, que suscitou respostas divergentes e numerosas experiências práticas nas quatro ou cinco décadas passadas, foi reinscrita na ordem do dia pelos movimentos estudantis que emergiram na sequência da crise financeira de 2007-2008 por todo o mundo, de França ao Chile, de Porto Rico ao Reino Unido. Os parâmetros utilizados para interrogar o vínculo entre a democracia e o ensino superior também se alteraram. A «universidade de massas» das décadas de 1960 e 1970 não é a universidade empresarial de hoje, do mesmo modo que o padrão de crescimento aparentemente virtuoso que subjazia a uma expansão anterior do ensino superior contrasta com o neoliberalismo *zombie* que nos impõe a austeridade sem nos conseguir vender a ideia de uma recuperação futura efetiva.

Na medida em que, *nolens, volens*, a universidade continua a ser o lugar principal (embora não necessariamente o melhor) para a produção de algo que possa reivindicar para si o título de teoria crítica, não nos parece irrelevante refletir sobre a dialética titubeante que tem vindo a impulsionar a relação entre, por um lado, a interpretação filosófica da negatividade do capital e, por outro, essa instituição supremamente ambígua que tem vindo a servir de *locus* para a (re)produção de gestores e lacaios do capitalismo, ao mesmo tempo que persistentemente se imagina como espaço onde os imperativos e instrumentalidades do mercado são suspensos. Efetivamente, a própria teoria crítica, que surgiu numa instituição singular, *fora* da universidade pública – o Institut für Sozialforschung de Frankfurt –, mas mantendo-se *dentro dela*, poderia ser periodizada também em termos da sua relação com as insurgências no seio do trabalho intelectual que marcaram o período do pós-guerra.

Que os movimentos estudantis da década de 1960 foram gerados, em grande parte, no seio da teoria crítica é uma narrativa bem conhecida, tal como o é o reconhecimento de que o movimento estudantil alemão, em particular, assumiu uma atitude bastante «parricida» em relação aos seus antecessores – com os seus ecos nas recorrentes asseverações *habermasianas* contra o «fascismo de esquerda» ou na cena trágico-cómica do episódio conhecido como *Busenattentat* durante uma aula de Theodor Adorno. Anedotas à parte, pode argumentar-se que a relação da teoria crítica com a universidade, com as suas contradições e os seus movimentos (e também, mais amplamente, com a educação, a escolaridade e a pedagogia) é fundamentalmente uma questão dos sentidos atribuídos à «democracia». Tal é evidente tanto *antes* quanto *imediatamente depois* da «explosão» de 68. Para o próprio Adorno, a questão da educação «depois de Auschwitz» estaria para sempre enredada numa noção de democracia como algo de diferente da amnésia administrada, perfeitamente compatível com a supremacia da mercadoria e a impunidade da dominação.

Numa conferência de 1959, o filósofo alemão declarou: «Considero a sobrevivência do nacional-socialismo na democracia como potencialmente mais ameaçadora do que a sobrevivência de tendências fascistas *contra* a democracia»[1]. Para Adorno, a persistência de tendências fascistas por via do esquecimento não era uma questão psicopatológica alemã, mas o resultado de uma estrutura social capitalista específica e de um inconsciente social. Como observa, a atrofia da consciência histórica que torna possível a perpetuação do hitlerismo,

> está necessariamente ligada à progressividade dos princípios burgueses. A sociedade burguesa está universalmente subordinada à lei da troca, do «ela por ela» das contas que batem certo, e em que nada sobra. A troca é, conforme a sua própria essência, algo de atemporal, tal como o próprio *ratio*, as operações da matemática, na sua forma pura excretam o elemento temporal.[2]

Empregando a linguagem de Alfred Sohn-Rethel, uma figura marginal da galáxia da Escola de Frankfurt cujas

To employ the language of a marginal figure within the Frankfurt School galaxy, Alfred Sohn-Rethel, whose philosophical intuitions about capitalism were deeply impactful on Adorno, the persistence of fascism within democracy is a matter of capitalism's *real abstractions*, as mediated by mass psychology. For Adorno, there is an intimate solidarity between the *internalisation of incapacity* transmitted by a dominant individualist ideology and the compensatory collective fantasies that come to be realised in fascist movements. The latter, in keeping with Sigmund Freud's pioneering analyses, are driven by forms of *collective narcissism* that continue their secret life notwithstanding fascism and Nazism's spectacular defeats. Adorno's analysis remains powerful and incisive, in our times of 'late fascism'. As he writes:

> The economic order, and to a great extent also the economic organization modeled upon it, now as then renders the majority of people dependent upon conditions beyond their control and thus maintains them in a state of political immaturity. If they want to live, then no other avenue remains but to adapt, submit themselves to the given conditions; they must negate precisely that autonomous subjectivity to which the idea of democracy appeals; they can preserve themselves only if they renounce their self.
> To see through the nexus of deception, they would need to make precisely that painful intellectual effort that the organization of everyday life, and not least of all a culture industry inflated to the point of totality, prevents. The necessity of such adaptation, of identification with the given, the status quo, with power as such, creates the potential for totalitarianism. This potential is reinforced by the dissatisfaction and the rage that very constraint to adapt produces and reproduces. Because reality does not deliver the autonomy or, ultimately, the potential happiness that the concept of democracy actually promises, people remain indifferent to democracy, if they do not in fact secretly detest it.[3]

Yet when a student movement did emerge in the mid-1960s, seeking to enact the 'democratic pedagogic practice' that Adorno had called for — a practice able to operate at the level of capital and fantasy, real abstraction and mass psychology alike — it was in ways that came into ideological and institutional conflict with his thought and person. For Adorno pedagogy *qua* critical theory demanded a turn, however twisted, to the autonomous subject, to self-consciousness, to an Enlightenment painfully aware of its own barbarism. This always involved a certain suspension or suspicion with regards to the passage to (unreflected) *praxis* — and this remained the *casus belli* in Adorno's criticisms of the student movement, for its 'barren and brutal practicism'.[4] Before returning briefly to Adorno's most provocative criticism of this practicism, I want to think about the historical and material context in which the question of the university as a political space, and pedagogy as democratic, can be posed.

Very schematically, among the principal drivers of the first global cycle of student revolts was the contradiction between the sociological 'democratisation' of universities — the selective integration into higher education strata hitherto shut out of the sector, in keeping with the mutations of the labour market and national economic policies — and the 'feudal' character of power and privilege within these institutions. A glance at the demands of pre-'68 student movements reveals a strong presence of a broadly social-democratic ideology of citizenship founded on labour and the collective good, mediated by appropriate forms of delegation and representation. A radical reformist vision of student participation in the forms of decision (university governance) and the intellectual content (curricula, definition of disciplines) was a fitting and immanent critique of the paternalist and technocratic discourse that accompanied the emergence of the mass university. Just as the wielders of the levers of power have invariably preferred theirs to be a managed democracy, so forms of self-management and autonomy have arisen by way of resistance. And when autonomy, maturity and critical reasoning are components of the ideology of an institution — today we could perhaps add creativity, innovation, and even radicalism — it is not surprising that some of its inhabitants 'over-identify' with them.

Now, if we extrapolate some commonalities from the cycle of university struggles in the years around 1968,[5] it is possible to note how quickly any vision of an internal, participatory reform of universities in a democratising direction was abandoned — in the face of entrenched authoritarianism (in many ways the key target of those movements), but also of the political demands posed by subjects, spaces and struggles beyond the university (anti-imperialist liberation movements, radical workers' struggles, feminism, radical black and minority movements, but also battles against other authoritarian institutions, from the army to mental asylums). Brief as it may have been, however, the moment between the frustrated wish for participation and the abandonment of the university

intuições filosóficas acerca do capitalismo causaram uma profunda impressão em Adorno, a persistência do fascismo no seio da democracia relaciona-se com as *abstrações reais* do capitalismo tal como mediadas pela psicologia de massas. Para Adorno, existe uma relação íntima entre a *internalização da incapacidade* transmitida por uma ideologia individualista dominante e as fantasias coletivas compensatórias que se concretizam nos movimentos fascistas. Estas últimas, em consonância com as análises pioneiras de Freud, são movidas por formas de *narcisismo coletivo* que prolongam a sua vida secreta, não obstante as espetaculares derrotas sofridas pelo fascismo e pelo nazismo. A análise de Adorno permanece pertinente e incisiva nestes nossos tempos de «fascismo tardio». Como escreve:

> A ordem económica e, segundo o seu modelo, também, em grande parte, a organização económica, obrigam a maioria, agora como antes, a vergar-se às circunstâncias dadas, em relação às quais nada podem, e à menoridade. Se as pessoas querem viver, nada lhes resta senão adaptar-se à situação dada, a conformar-se; têm de suprimir precisamente aquela subjetividade autónoma para que apela a ideia de democracia, só conseguem manter-se, na medida em que abdicam do seu eu. Reconhecer o contexto do encandeamento exige-lhes precisamente o esforço doloroso do conhecimento de que a organização da vida, especialmente a indústria da cultura intumescida até à totalidade, os priva. A necessidade de tal adaptação, da identificação com o que persiste, com o que é dado, com o poder enquanto tal, cria o potencial totalitário. Este é reforçado pela insatisfação e pela ira, que a própria pressão de adaptação produz e reproduz. Porque a realidade não cumpre essa autonomia, enfim, essa felicidade possível, que, na realidade, o conceito de democracia promete, as pessoas tornam-se indiferentes à democracia, quando não passam a odiá-la secretamente.[3]

Porém, quando em meados da década de 1960, surgiu um movimento estudantil que procurava instituir a «prática

as a strategic, or even tactical, domain of struggle, remains rich with experiments and lessons — though not the kind to be simply transposed into the present. 'In and against' was the spirit of experiences like the Kritische Universität in Berlin or the Università Negativa in Trento, experiences that were partly capable of combining the critique and transformation of educational content *and* form, taking the politically necessary time and space to do so.

The question of power here served as the hinge between politics *in* the university, *against* the university and *beyond* the university. Just as it is well-nigh impossible to make antagonistic or emancipatory use of spaces and times without some practice of power, however organised, so the very act of posing the question of power seems of necessity to push the politicisation of the university beyond its physical and institutional limits. The fate of the powerful watchword 'student power' testifies to this. In the preface to the eponymous 1969 collection sponsored by the then very young editors of the *New Left Review*, the tensions, impasses and potentials in this slogan are duly registered:

> But, good or bad, all these impulses [for militancy or moderation] are manifestations of the revolution from below, along with hastily convened action committees; the discussion; the necessity, both in practical and psychological terms to control everything from lectures to telephones, to catering. All the more reason for the militants, in this atmosphere, to keep their heads: total control for a week, or a month, does not equal the capitulation of the enemy. But it does not mean, once the enemy has returned, that control was useless, or that the confrontation of the system on their own ground by students was a vain thing.[6]

This commendable strategic aim — to, in Leninist parlance, create something like a 'dual power' in the university — was, some might say of necessity, short-lived, with some rushing to the 'eventual aim' and others retaking the path of piecemeal demands. In its student component, political action in universities appears thus as twice ephemeral: it rests on a relatively rapid turnover in its collective basis (as well as on the timing of teaching terms, exams, etc.), and it is drawn — in no small part as an institution which in its radical variants strives to map the social totality — beyond itself, to tackle greater authorities, to merge into broader struggles. The sociological imagination of the students at Nanterre, who were among the catalysts of the Parisian May, revealed as much: 'The unit of reference, the university, is not viable. The contradictions occur on the level of society as a whole, and the university is implicated in them.'[7]

Conversely, and notwithstanding the power of Herbert Marcuse's anti-imperialist rejoinders to Adorno's deep scepticism about the student movement, one element of the latter's critique of student 'practicism' remains vital to a thoughtful engagement with the university's anti-capitalist potentials, then and now, namely what he refers to as the threat of 'technocratization'. For Adorno, critical theory's dialectical sensitivity could allow one to grasp, and hopefully pre-empt, the manner in which a seemingly intransigent opposition to the university as a site for capitalist reproduction and bourgeois ideology could perversely contribute to the intensification of some of the worst tendencies within the domain of 'education'. As he wrote to Marcuse:

> Dialectics means, amongst other things, that ends are not indifferent to means; what is going on here drastically demonstrates, right down to the smallest details, such as the bureaucratic clinging to agendas, 'binding decisions', countless committees and suchlike, the features of just such a technocratization that they claim they want to oppose, and which *we* actually oppose.[8]

But for all the analogies and continuities — if not in practices then at least in the challenges faced — to reflect, in the wake of critical theory, on the possibility of democracy in the university today is also to confront a situation that harbours different potentials and throws up different limits to egalitarian and emancipatory collective action than the ones registered by previous movements. Most importantly perhaps, the powers we face are of a different nature: although the authority and ideology of a paternalistic state is not yet wholly defunct, it is now relayed by forms of control and measurement that take market competition as their model and use financial compulsion as their instrument — be it in shaping the university as a corporation or in disciplining students throughout their prospective 'working lives' via debt.

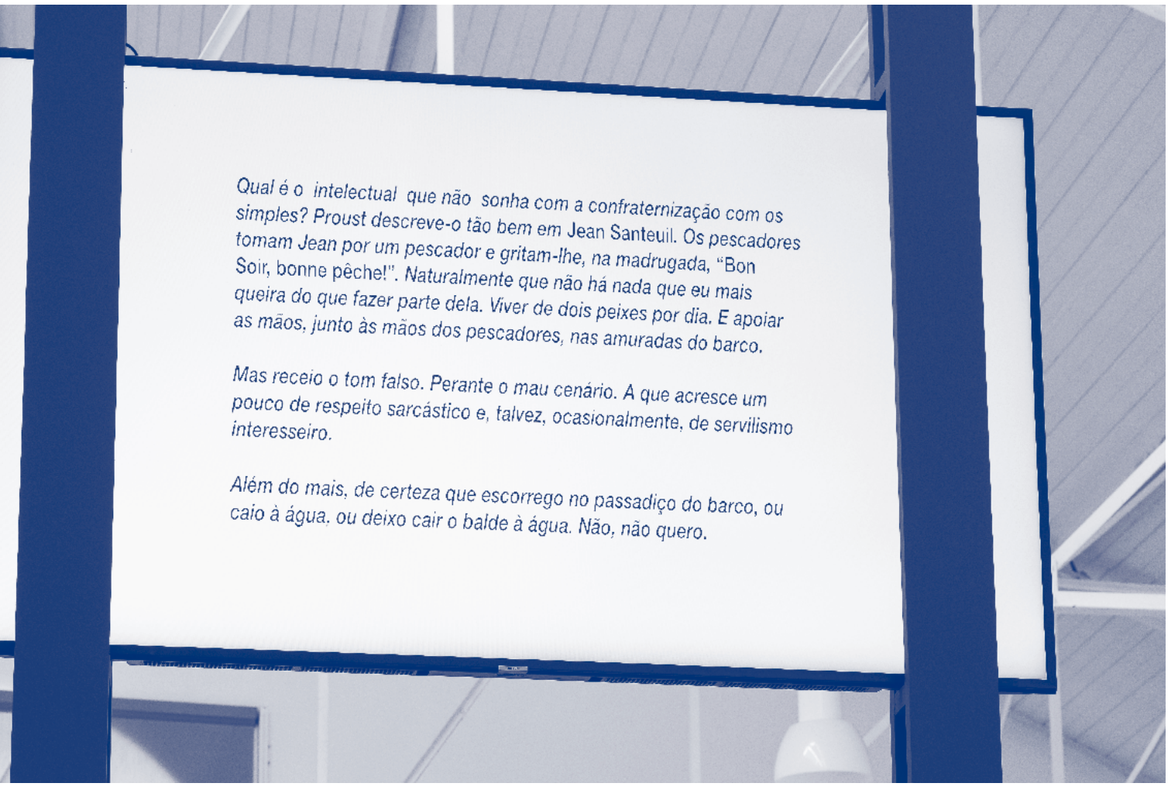
With the by now familiar and perverse irony of neoliberal governmentality — which banks on the idea of the individual as an entrepreneur of their inalienable (but thoroughly alienated) property, their 'human capital' — the further restructuring and de-funding of universities advertises itself as a new way of implementing 'the power of students to determine the structure and the content of their education'. In the

pedagógica democrática» por que Adorno reclamara – uma prática capaz de operar simultaneamente ao nível do capital e da fantasia, da abstração real e da psicologia de massas – tal foi feito em conflito ideológico e institucional com o seu pensamento e pessoa. Para Adorno, a pedagogia, enquanto teoria crítica, exigia uma viragem, por mais retorcida que fosse, na direção do sujeito autónomo, da consciência de si, de umas Luzes penosamente cientes da sua própria barbárie. Isto envolvia sempre uma determinada suspensão ou suspeição em relação à passagem a uma *praxis* (irrefletida) – o que permaneceu como *casus belli* nas críticas de Adorno ao movimento estudantil e ao seu «estéril e brutal praticismo»[4]. Antes de regressarmos brevemente à crítica mais provocadora de Adorno em relação a este praticismo, gostaria de refletir sobre o contexto histórico e material em que se pode colocar a questão da universidade, enquanto espaço político, e da pedagogia, enquanto democrática.

Muito esquematicamente, entre os principais motores do primeiro ciclo global de revoltas estudantis, existia a contradição entre a «democratização» sociológica das universidades – a integração seletiva no ensino superior de estratos até então banidos do setor, em conformidade com as mutações do mercado de trabalho e as políticas económicas nacionais – e o carácter «feudal» do poder e do privilégio dentro destas instituições. Um olhar de relance sobre as exigências dos movimentos estudantis pré-68 revela a forte presença de uma ideologia de cidadania de caráter amplamente social-democrático, fundada no trabalho e no bem coletivo e mediada por formas apropriadas de delegação e representação. Uma crítica adequada e imanente do discurso paternalista e tecnocrático que acompanhou o surgimento da universidade massificada implicou uma visão reformista e radical da participação dos estudantes nas formas de decisão (administração da universidade) e no conteúdo intelectual (*curricula*, definição das disciplinas). Do mesmo modo que os operadores das alavancas do poder têm invariavelmente preferido uma democracia controlada, surgiram formas de autogestão e autonomia como modo de resistência. E, quando a autonomia, a maturidade e o raciocínio crítico são partes integrantes da ideologia de uma instituição – a que, hoje, poderíamos, talvez, acrescentar a criatividade, a inovação e mesmo o radicalismo – não deverá causar surpresa que alguns dos seus habitantes se «sobreidentifiquem» com eles.

Ora, se extrapolarmos alguns dos elementos comuns do ciclo das lutas estudantis (universitárias) nos anos em torno de 1968,[5] é possível notar até que ponto qualquer visão de uma reforma interna e participativa das universidades no sentido democratizador foi rapidamente abandonada em face do autoritarismo obstinado (de muitas formas, o alvo daqueles movimentos), bem como perante as reivindicações políticas dos sujeitos, espaços e lutas para lá da universidade (os movimentos de libertação anti-imperialistas, as lutas dos trabalhadores radicais, o feminismo, os movimentos das comunidades negras e das minorias étnicas radicais, mas também lutas contra outras instituições autoritárias, do exército às instituições de asilo mental). Por muito breve que tenha sido, o momento entre o desejo frustrado de participação e o abandono da universidade enquanto domínio estratégico – ou até tático – da luta pautou-se pela abundância das experiências e das lições – embora não do tipo daquelas que possam ser simplesmente transpostas para o presente. «Dentro e contra» foi o espírito de experiências como a *Kritische Universität*, em Berlim, ou a *Università Negativa,* em Trento, experiências que foram parcialmente capazes de combinar a crítica e a transformação do conteúdo e da forma da educação, ocupando o tempo e o espaço politicamente necessários para o fazer.

A questão do poder serve aqui de articulação entre a política *dentro* da universidade, *contra* a universidade e *para além* da universidade. Do mesmo modo que é praticamente impossível dar um uso antagónico ou emancipador a espaços e tempos sem uma qualquer prática de poder, por muito organizado que se seja, também o próprio ato de colocar a questão do poder parece necessário para pressionar a politização da universidade para além dos seus limites físicos e institucionais. O destino da poderosa palavra de ordem «poder estudantil» é disso testemunho. As tensões, impasses e potencialidades deste slogan encontram-se devidamente registados no prefácio à



'What intellectual doesn't dream of rubbing shoulders with simple working people? Proust described this so well in *Jean Santeuil*. The fishermen believe Jean to be a fisherman and shout out to him at dawn, "Bon soir, bonne pêche!" Naturally, there was nothing I wanted more than to join them and live on two fish a day. And place my hands alongside theirs on the boat rail.

But I'm afraid of the fake tone. Of the bad setting. Together with a bit of sarcastic respect and maybe occasionally some self-serving servility.

Besides, I'm bound to skid on the deck or fall overboard or drop a bucket. No, I wouldn't like to.'

coleção epónima de 1969, patrocinada pelos, então, muito jovens editores da *New Left Review*:

> Porém, bons ou maus, todos estes impulsos [de militância ou moderação] são manifestações da revolução basista, em conjunto com comités de ação constituídos à pressa; a discussão; a necessidade – tanto prática como psicológica – de controlar tudo, desde as aulas teóricas aos telefones, ao abastecimento. Mais uma razão para os militantes não perderem a cabeça neste ambiente: o controlo total durante uma semana, ou um mês, não significa a capitulação do inimigo. Mas isto não significa que, após o regresso do inimigo, esse controlo tenha sido inútil, ou que o confronto dos estudantes com o sistema no seu próprio terreno tenha sido em vão.[6]

Este louvável objetivo estratégico (de, na gíria leninista, se criar algo como «poder dual» na universidade) foi – talvez, necessariamente – efémero, uns precipitando-se em direção ao «objetivo final», enquanto outros retomavam a trajetória das exigências parciais. Na sua componente estudantil, a ação política nas universidades surge, assim, como duplamente efémera: baseia-se num movimento de transformação relativamente rápido na sua base coletiva (bem como na redefinição dos períodos letivos, exames, etc.) e é levada – em larga medida enquanto instituição que, nas suas variantes radicais, procura mapear a totalidade social – para além de si mesma, para combater autoridades maiores, para se integrar em lutas mais amplas. A imaginação sociológica dos estudantes em Nanterre, que se encontram entre alguns dos catalisadores do Maio de 68 em Paris, revela isso mesmo: «A unidade de referência, a universidade, não é viável. As contradições ocorrem ao nível da sociedade como um todo, e a universidade está implicada nelas»[7].

Por outro lado, e não obstante o poder das réplicas anti-imperialistas de Herbert Marcuse ao profundo ceticismo de Adorno em relação ao movimento estudantil, um aspecto desta última crítica ao «praticismo» dos estudantes continua a ser essencial a um envolvimento refletido com as potencialidades anticapitalistas da universidade, nomeadamente quando se refere à ameaça da «tecnocratização». Para Adorno, a sensibilidade dialética da teoria crítica permitiria compreender e – esperar-se-ia – antecipar o modo como uma oposição aparentemente intransigente à universidade, como lugar de reprodução do capitalismo e da ideologia burguesa, poderia vir perversamente a contribuir para a intensificação de algumas das piores tendências encontradas no domínio da «educação». Tal como escreve a Marcuse:

> Dialética significa, entre outras coisas, que os fins não são indiferentes aos meios: o que aqui acontece mostra, até ao pormenor, como o apego burocrático a regulamentos, a «obrigações», a inúmeros grémios e similares, adquire drasticamente todos os traços daquela tecnocratização, a que querem supostamente opor-se e a que nós, de facto, nos opomos.[8]

Mas, apesar de todas as analogias e continuidades – se não nas práticas, pelo menos nos desafios enfrentados –, refletir, na linha da teoria crítica, sobre a possibilidade da democracia na universidade de hoje significa também confrontar uma situação que alberga diferentes potencialidades e estabelece limites à ação coletiva igualitária e emancipadora que são diferentes dos registados por movimentos anteriores. Mas talvez o mais importante seja o facto de os poderes que defrontamos hoje serem de natureza diferente: apesar de a autoridade e a ideologia do estado paternalista não estarem ainda completamente defuntas, estas são agora mediadas por formas de controlo e quantificação que tomam como modelo a concorrência de mercado e instrumentalizam a compulsão financeira – seja na forma como concebem a universidade como empresa, seja como disciplinam os estudantes ao longo da sua futura «vida útil» por meio da dívida.

Com a já perversa e familiar ironia da governamentalidade neoliberal – que se apoia na ideia do indivíduo como empresário da sua propriedade inalienável (mas profundamente alienada), i.e., do seu «capital humano» – a progressiva restruturação e desinvestimento nas universidades são publicitados como uma nova forma de implementar «o poder de os

words of the Browne review that helped to shape the current landscape of university education in the United Kingdom: 'Our proposals put students at the heart of the system. Popular HEIs [higher education institutions] will be able to expand to meet student demand. Students will be better informed about the range of options available to them. Their choices will shape the landscape of higher education.'[9]

This 'Student Power 2.0' is a remarkable lesson in contemporary alienation: while collectively deprived of any meaningful power, and individually consigned to precariousness and anxiety, in their statistical existence as selective consumers, students are now sovereign subjects! Thus, in the democracy of market competition, it makes perfect sense to posit that the student's 'choice' — for instance, not to face the burden of suffocating levels of debt — may 'democratically' imply the disappearance of numerous institutions, study places and jobs. The consumer-people will have chosen...

If we take into consideration the truly anthropological impact of the commodification of subjectivity and its neoliberal management, the pervasiveness of entrepreneurial models of the self and the social ban on collective solidarity, there is something pretty inspiring in the capacity of many members of this ephemeral class-that-is-not-a-class to rebel against their empowerment by the advocates of consumer-power. Some credit, of course, should be given to the crisis and the consequent cracks in the shiny veneer of 'capitalist realism'.[10] That the ideology of the consumer-subject is a vast existential Ponzi scheme is beginning to dawn on many. But to see in this a re-edition of a lived experience of 'no future' would be insufficient. That is, unless we regard the mobilisation of students for demands that in many cases will make no difference to them personally, as the formation of a solidarity between those who have no future — except one encompassed by debt and by the near-total absence of collective control over the spaces and times of everyday life.

If we wish to insist on the idea of democracy, this democratic content — collective egalitarian solidarity, and the imperative to take some measures of control over the conditions of social reproduction, against the illusions of personal choice (and perhaps even of autonomy) — takes precedence over democratic form. By precedence, I do not mean that organisational and procedural questions fall by the wayside, but that, instead of being fetishistically treated as solutions in their own right, they come to be shaped by the attempt to have done with the individuated consumer, discovering forms of action determined by common needs and solidarities. In other words, 'the problem is not that of finding how to decide in common what we do, *but how to do that which can be the object of common decisions*, and *no longer to do* that which can only escape those who do it.'[11]

It is all the more vital then to foster and inhabit spaces of intellectual exchange not beholden to the dictates of performance and productivity that increasingly pervade academic life, creating situations at a remove from the instrumentalisation of inquiry — whether this means the constant demand to validate one's work in terms of its value-added or impact for sundry stakeholders, or the more molecular compulsion to self-promotion and self-advertisement. While defensive guerrilla actions to protect what remains of the university as a critical space remain imperative, it is increasingly difficult to envisage it as a possible object of, or milieu for, common decisions. Whence, too, the importance of Maumaus as its own kind of 'object of interest', of *inter-esse*, being-with and in-common.

(1) Theodor W. Adorno, 'The Meaning of Working Through the Past', in *Critical Models: Interventions and Catchwords*, translated by Henry W. Pickford, introduction by Lydia Goehr (New York, NY: Columbia University Press, 2005) p. 90.
(2) *Ibid*., p. 344.
(3) *Ibid*., pp. 98-99.
(4) Theodor Adorno and Herbert Marcuse, 'Correspondence on the German Student Movement', *New Left Review*, No. 233, Jan-Feb 1999, p. 127.
(5) With inevitable distortion, I am drawing especially on the very rich and intense experience of the occupations at the University of Trento, whose documents, tracts and inquiries provide a great — and in some sense 'ideal-typical' — record of the trajectory from democratising reforms to the abandonment of the university as a strategic site for political action. See Movimento studentesco (ed.), *Documenti della rivolta universitaria* (Bari: Laterza, 1968/2008) pp. 1-113; Gerd-Rainer Horn, *The Spirit of '68; Rebellion in Western Europe and North America, 1956-1976* (Oxford: Oxford University Press, 2007) pp. 74-85.
(6) Alexander Cockburn, 'Introduction', in *Student Power: Problems, Diagnosis, Action*, edited by Alexander Cockburn and Robin Blackburn (London: Penguin/New Left Review, 1969) pp. 13-14.
(7) Daniel Cohn-Bendit, Jean-Pierre Duteuil, Bertrand Gérard, Bernard Granautier, 'Why Sociologists?', in *Student Power: Problems, Diagnosis, Action*, pp. 377-378.
(8) *Ibid*., p. 132.
(9) *Securing a Sustainable Future for Higher Education: An Independent Review of Higher Education and Student Finance*, 12 October 2010, available at http://www.bis.gov.uk/assets/biscore/corporate/docs/s/10-1208-securing-sustainable-higher-education-browne-report.pdf (accessed 4 March 2011).
(10) Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative* (Ropley: Zero Books, 2009). Fisher's book is an indispensable guide into the ideological and subjective complex that the recent movements in the UK have rebelled against. Its analysis of the lived experience of the measured is not the least of its contributions.
(11) Gilles Dauvé and Karl Nesic, *Au-délà de la démocratie* (Paris: L'Harmattan, 2009) p. 24.

estudantes determinarem a estrutura e o conteúdo da sua educação». Nas palavras da *Browne Review*, cuja análise do financiamento do ensino superior e apoio financeiro a estudantes ajudou a moldar o quadro atual da educação universitária no Reino Unido, «as nossas propostas colocam os estudantes no centro do sistema. Os estabelecimentos de ensino superior populares serão capazes de se expandir para corresponder à procura dos estudantes. Os estudantes terão mais informação acerca da gama de opções que se encontram à sua disposição. As suas escolhas irão moldar o contexto do ensino superior»[9].

Este «Poder Estudantil 2.0» constitui uma poderosa lição sobre a alienação contemporânea: ao mesmo tempo que são coletivamente privados de qualquer poder significativo e entregues individualmente à precariedade e à ansiedade, os estudantes, na sua existência estatística, enquanto consumidores com poder de escolha, são agora sujeitos soberanos! Assim, na democracia da concorrência de mercado, faz todo o sentido postular que a «escolha» dos estudantes – por exemplo, de não se sobrecarregarem com níveis sufocantes de dívida – poderá «democraticamente» conduzir ao desaparecimento de numerosas instituições, locais de estudo e empregos. O povo-consumidor terá feito a sua escolha...

Se tomarmos em consideração o impacto verdadeiramente antropológico da mercantilização da subjetividade e da sua gestão neoliberal, a omnipresença de modelos empresariais do Eu e a abolição social da solidariedade coletiva, perceberemos como é inspiradora a capacidade de muitos membros desta efémera classe-que-não-é-uma-classe se rebelarem contra o seu empoderamento proporcionado pelos defensores do poder do consumidor. Evidentemente, não podemos deixar de atribuir algum mérito à crise e às consequentes fraturas no reluzente verniz do «realismo capitalista»[10]. Muitos começam agora a reconhecer que a ideologia do sujeito-consumidor não passa de um vasto esquema de Ponzi existencial. Porém, não basta ver nisto uma reedição de uma experiência vivida «sem futuro», a não ser que encaremos a mobilização dos estudantes em torno de reivindicações, que, em muitos casos, não os afetarão individualmente, como uma formação de solidariedade entre aqueles que não têm futuro – exceto um futuro sobrecarregado pela dívida e pela ausência quase total de controlo coletivo sobre os espaços e os tempos da vida quotidiana.

Caso queiramos insistir na ideia de democracia, este conteúdo democrático – a solidariedade igualitária coletiva e o imperativo da tomada de algumas medidas de controlo sobre as condições de reprodução social contra as ilusões da capacidade de escolha individual (e talvez mesmo da autonomia) – tem primazia sobre a forma democrática. Ao usar o termo «primazia» não pretendo dizer que as questões organizacionais e processuais são ignoradas, mas que, em vez de serem fetichisticamente tratadas como soluções de direito próprio, elas são moldadas pela tentativa de acabar com o consumidor individuado, descobrindo formas de ação determinadas por necessidades e solidariedades comuns. Por outras palavras, «o problema não é descobrir como decidir em comum o que fazer, *mas como fazer aquilo que pode ser objeto de decisões comuns*, e *deixar de fazer* aquilo que só pode escapar àqueles que o fazem»[11].

Assim, tanto mais é vital promover e habitar espaços de intercâmbio intelectual que não se submetam aos ditames do desempenho e da produtividade que cada vez mais invadem a vida académica, criando situações que recusem a instrumentalização do questionamento – quer isto signifique a necessidade constante de validar o próprio trabalho em termos do seu valor acrescentado ou impacto para as várias partes interessadas, ou a compulsão mais molecular para a autopromoção e autopublicidade. Embora seja imperativo reconhecer a importância fundamental das ações de guerrilha defensiva para proteger o que resta da universidade enquanto espaço crítico, é cada vez mais difícil considerá-la como possível objeto de, ou meio para, a tomada de decisões comuns. Daqui decorre, também, a importância da Maumaus como seu próprio «objeto de interesse», de *inter-esse*, de *estar-com* e *em-comum*.

(1) Theodor W. Adorno, «Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit», in Gerd Kadelbach (org.), *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Helmut Becker. 1959–1969*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 10. Tradução de Manuela Ribeiro Sanches.
(2) *Ibidem*, p. 13.
(3) *Ibidem*, p. 22.
(4) Theodor W. Adorno, «Brief an Marcuse. 9. Mai 1969», in Wolfgang Kraushaar (org.), *Frankfurter Schule und Studentenbewegung; von der Flaschenpost zum Molotowcocktail 1946 bis 1995*, vol. II, Dokumente, Frankfurt am Main: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, 1998, p. 624. Tradução de Manuela Ribeiro Sanches.
(5) Com inevitável distorção, refiro-me em especial à rica e intensa experiência das ocupações da Universidade de Trento, cujos documentos, folhetos e inquéritos proporcionam um registo excelente – e, de certo modo, «ideal-típico» – do trajeto entre as reformas democratizantes e o abandono da universidade como *locus* estratégico de ação política. Cf. Movimento studentesco (ed.), *Documenti della rivolta universitaria*, Bari: Laterza, 1968/2008, pp. 1-113; Gerd-Rainer Horn, *The Spirit of '68: Rebellion in Western Europe and North America, 1956-1976*, Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 74-85.
(6) Alexander Cockburn, «Introduction», in Alexander Cockburn e Robin Blackburn (eds.), *Student Power: Problems, Diagnosis, Action*, Londres: Penguin/New Left Review, 1969, pp. 13-14. Tradução nossa.
(7) Daniel Cohn-Bendit, Jean-Pierre Duteuil, Bertrand Gérard e Bernard Granautier, «Why Sociologists?», in *Student Power: Problems, Diagnosis, Action*, pp. 377-378. Tradução nossa.
(8) Theodor W. Adorno, «Brief an Herbert Marcuse. 19. Juni 1969», in *Frankfurter Schule und Studentenbewegung*, vol. II, p. 652. Tradução de Manuela Ribeiro Sanches.
(9) *Securing a Sustainable Future for Higher Education: An Independent Review of Higher Education and Student Finance*, 12 de outubro de 2010, disponível em http://www.bis.gov.uk/assets/biscore/corporate/docs/s/10-1208-securing-sustainable-higher-education-browne-report.pdf (consultado em 4 de março de 2011).
(10) Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative*, Ropley: Zero Books, 2009. O livro de Fisher é um guia indispensável para o complexo ideológico e subjetivo contra o qual se rebelaram os movimentos recentes no Reino Unido. A sua análise da experiência vivida dos quantificados não será a menor das suas contribuições.
(11) Gilles Dauvé e Karl Nesic, *Au-délà de la démocratie*, Paris: L'Harmattan, 2009, p. 24.

As an Object...

Giovanbattista Tusa

Suddenly, no, at last, long last, I couldn't any more, I couldn't go on. Someone said, You can't stay here. I couldn't stay there and I couldn't go on [...] All you had to do was stay at home. Home. They wanted me to go home. My dwelling-place. But for the mist, with good eyes, with a telescope, I could see it from here. It's not just tiredness, I'm not just tired, in spite of the climb.

Samuel Beckett, *Stories and Texts for Nothing*, 1972

What can someone do when we can't do anything any more? When you're tired you've run out of possibilities, Gilles Deleuze wrote, those possibilities that you produce as you realise something, and you can't accomplish anything any more; but when you're exhausted you exhausts 'that which is not realised through the possible'. You have done 'with the possible, beyond all tiredness'.[1] Tired by something, but exhausted by nothing — ends Deleuze.

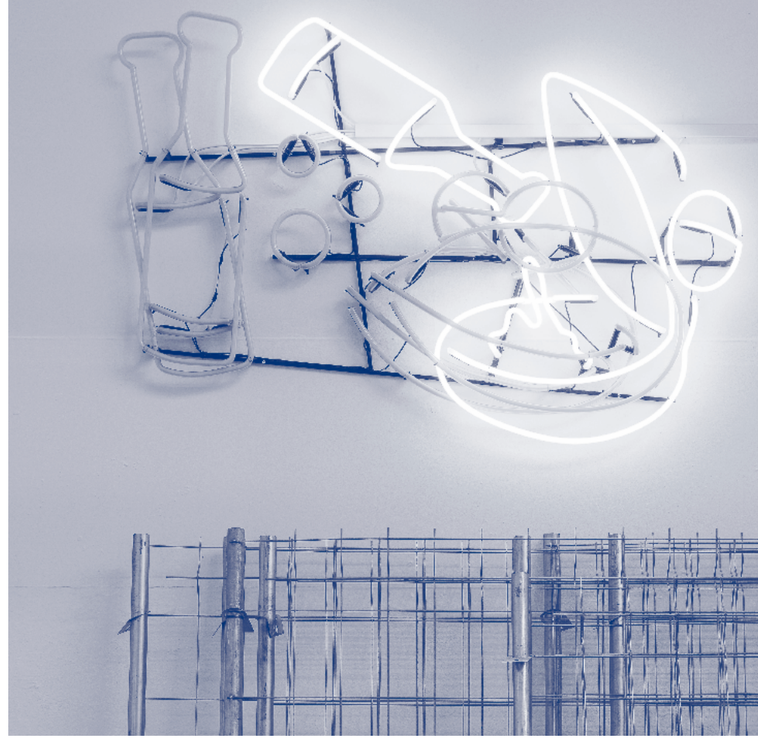
Yet, it is precisely in this condition of exhaustion, when the trajectory that moves from the Oriental dawn to the shadowy areas of the Occidental twilight reaches its end, that philosophy finally seems to have contact with the matter at stake, the very possibility of accessing at all 'the things themselves' in their necessitating force. The very thing of thinking itself, what matters to it. '[Die] Sache des Denkens' Martin Heidegger calls it in a text translated by Kōichi Tsujimura, and published in Japan in December 1968 as 'The Matter for Thinking'.[2]

The 'thing' therefore remains unchanged. Although observed, exploited, transformed, transported elsewhere, yet it is yielding a kernel, unprocessed. The 'thing' therefore remains, exhausted. It is the rest of itself.

But the object is not a thing: it has a strange existence, which seems not to be able to be without another one. The object would always be that which confronts the subject; that which the subject manipulates at will, and over which he realises his dominion. It is often said that the modern age would consist in this progressive division or detachment of a subject from matter. That modernity would be the age of objectification of the world. The object therefore has no existence of its own, it always needs to confront someone else or something else.

Como um Objeto...

Giovanbattista Tusa



De repente, não, por fim, finalmente, já não podia mais, não conseguia continuar. Alguém disse, Não podes ficar aqui. Não podia ficar ali e não podia continuar [...] Tudo o que tinha de fazer era ficar em casa. Casa. Queriam que fosse para casa. O lugar onde eu morava. Não fora a névoa, com bons olhos, com um telescópio, conseguiria vê-la daqui. Não é apenas cansaço, não estou apenas cansado, apesar da subida.

Samuel Beckett, *Stories and Texts for Nothing*, 1972

O que podemos fazer, quando já não conseguimos fazer nada? Gilles Deleuze escreveu que, quando estamos cansados, deixamos de «dispor de qualquer possibilidade», aquela que produzimos à medida que realizamos algo, e já não conseguimos realizar nada. Porém, quando estamos esgotados, esgotamos «o que *não se realiza* no possível». Acabamos com «o possível, para além de todo o cansaço»[1]. Cansados de alguma coisa, mas esgotados com nada – conclui Deleuze.

Contudo, é precisamente nessa condição de esgotamento, quando chega ao fim a trajetória da aurora oriental às áreas sombrias do crepúsculo ocidental, que a filosofia parece finalmente entrar em contacto com a matéria em questão, com a própria possibilidade de aceder a todas «as coisas em si» na sua força necessitante. À própria coisa do pensar em si, ao que lhe importa. Martin Heidegger chama-lhe «[Die] Sache des Denkens» num texto sobre a questão do pensamento, traduzido por Kōichi Tsujimura e publicado no Japão em dezembro de 1968.[2]

A «coisa» permanece, por isso, inalterada. Se bem que observada, explorada, transformada, transportada para outro lugar, gera um núcleo, não-processado. A «coisa» permanece, por isso, esgotada. É o resto de si mesma.

Mas o objeto não é uma coisa: tem uma estranha existência, que parece não conseguir ser sem outra. O objeto seria sempre aquilo que confronta o sujeito; aquilo que o sujeito manipula a seu bel-prazer e sobre o qual exerce o seu domínio. Diz-se frequentemente que a era moderna consistiria na progressiva divisão ou desprendimento de um sujeito em relação à matéria. Que a modernidade seria a era da objetificação do mundo. O objeto não tem, por isso, existência autónoma, necessitando sempre de confrontar outra pessoa ou outra coisa.

O problema parece ser, de acordo com Alexius Meinong, que não podemos saber algo sem representar alguém ou alguma coisa, embora depois avançasse uma série de objetos cuja existência é impossível de reconhecer, ou que são impossíveis de representar, como a montanha dourada ou o quadrado circular. Chamou-lhes objetos sem lar (*heimatlos*) que não existem na realidade nem na representação.[3]

O século XX filosófico foi inaugurado por Friedrich Nietzsche e pela sua substancial irrepresentabilidade discursiva do mundo, ao detetar um hiato, uma diferença, um excesso, do representado sobre a sua representação, do real sobre as suas imagens, defendendo que o real é, na sua totalidade e completude, incalculável, ou seja, é subtraído à lógica do cálculo da racionalidade. Os «objetos» nunca preexistem enquanto tais. São projetos políticos, da mesma forma que são políticas a delimitação das suas

The problem seems to be that you can't know something without representing someone or something, wrote Alexius Meinong; but then he would venture into a whole series of objects whose existence is impossible to recognise, or which are impossible to represent: like the golden mountain, or the round square. Homeless (*heimatlos*) objects he called them, that do not exist either in reality or in representation.[3]

The philosophical twentieth century opened with Friedrich Nietzsche and his substantial discursive irrepresentability of the world, by detecting a hiatus, a difference, an excess of the represented over his representation, the real over his images, sanctioning that the real is, in its totality and fullness, incomputable, that is, subtracted from the logic of calculating rationality. 'Objects' never pre-exist as such. They are political projects, as political is the delimitation of their borders, as of all borders, and their transgressions.

Plato was the first to formulate this problem like this: if an image were not unlike what it represents, then it would be that thing, and not an image. As McKenzie Wark saw very well some time ago, if for Plato an image is always less than the thing, in our time we recognise another kind of image: one that is more than the thing, that is unlike it by overshooting it rather than falling short of it. The image can be less-than-real, but also too-real.[4]

But I am afraid, at this point, I cannot fail to remind our obstinate reader how all the theories of communication today start from the assumption that every object is a message, that it is written on a support through a code that makes it decipherable, and precisely in this sense it is a message, that de-coded gives information about something.

This was also observed by François Lyotard in his exhibition 'Les Immatériaux' (The Immaterials, or Non-Materials), organised around the old Indo-European radical 'Mat-', an indication that has to do with taking measurement by hand, which over time also involves 'building' or 'modelling'. At the origin of 'matter' there would, then — in Lyotard's mind — be the root we start from, 'the maternity of the message'.

From the opaque and impenetrable thing, to the enigma of the object, passing through unknown masses, astrophysical matters, everything has its own ancient particle source in the past of a fabulous people, in the old Indo-European radical 'Mat-'.

The Indo-Europeans — Lyotard says so — never existed.

(1) Gilles Deleuze, 'The Exhausted', *SubStance*, Vol. 24, No. 3, 1995, p. 3.
(2) 'Zur Frage nach der Bestimmung der Sache des Denkens' (On the Question Concerning the Determination of the Matter for Thinking). For the 1968 Japanese edition, Heidegger added a brief foreword that was not published in Germany until 1989, in *Japan und Heidegger*, edited by Hartmut Buchner (Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag). In 2000, the same text, excluding the foreword, appeared in the *Gesamtausgabe*, Vol. 16, edited by Hermann Heidegger (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag) pp. 620-633.
(3) Alexius Meinong, *Untersuchung zur Gegenstandstheorie und Psychologie* (Leipzig: Barth, 1904).
(4) McKenzie Wark, 'Unlikeness', in *Speculation, now: essays and artwork*, edited by Vyjayanthi Venuturupalli Rao, with Prem Krishnamurthy & Carin Kuoni (Durham, NC: Duke University Press, 2015) p. 79.

fronteiras – de todas as fronteiras, aliás – e as suas transgressões.

Platão foi o primeiro a formular este problema do seguinte modo: se uma imagem não fosse distinta daquilo que representa, então, seria essa coisa e não uma imagem. Tal como McKenzie Wark notou com grande pertinência, se para Platão uma imagem é sempre menos do que a coisa, no nosso tempo reconhecemos outro tipo de imagem: uma que é mais do que a coisa, distinta dela por excesso e não por insuficiência. A imagem pode ser menos-que-real, mas também demasiado-real.[4]

Receio, porém, a este ponto, não poder deixar de recordar o meu obstinado leitor que todas as teorias da comunicação partem atualmente do pressuposto de que todo o objeto é uma mensagem, escrita num suporte mediante um código que a torna decifrável, e que, precisamente nesse sentido, é uma mensagem que, ao ser descodificada, oferece informação sobre alguma coisa.

O mesmo também foi observado por François Lyotard na sua exposição *Les Immatériaux* (Os Imateriais, ou Não-Materiais), organizada em torno do velho radical indo-europeu «Mat-», relacionado com a ideia de tomar medidas à mão e que, com o tempo, passou a envolver «construir» ou «modelar». Na origem da «matéria» estaria – segundo a ideia de Lyotard – a raiz de onde partimos, «a maternidade da mensagem».

Da coisa opaca e impenetrável até ao enigma do objeto, passando por massas desconhecidas e matérias astrofísicas, tudo tem a sua própria fonte de partículas ancestral no passado de um povo fabuloso, no velho radical indo-europeu «Mat-».

Os indo-europeus – é Lyotard quem o diz – nunca existiram.

(1) Gilles Deleuze, «The Exhausted», in *SubStance*, vol. 24, no. 3, 1995, p. 3. Tradução nossa. O texto foi publicado em *Sobre o teatro: Um manifesto de menos / O esgotado*, tradução de Ovídio de Abreu e Roberto Machado, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
(2) «Zur Frage nach der Bestimmung der Sache des Denkens» [Sobre a questão da determinação da coisa de pensar]. Para a edição japonesa de 1968, Heidegger acrescentou um breve prefácio que não foi publicado na Alemanha até 1989, em Hartmut Buchner (ed.), *Japan und Heidegger*, Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1968. Em 2000, o mesmo texto, excluindo o prefácio, apareceu na coletânea editada por Hermann Heidegger, *Gesamtausgabe*, vol. 16, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 2000, pp. 620-633.
(3) Alexius Meinong, *Untersuchung zur Gegenstandstheorie und Psychologie*, Leipzig: Barth, 1904.
(4) McKenzie Wark, «Unlikeness», in Vyjayanthi Venuturupalli Rao, Prem Krishnamurthy e Carin Kuoni (eds.), *Speculation, now: Essays and Artwork*, Durham, NC: Duke University Press, 2015, p. 79.

Learning Outcomes

Emily Wardill

Of Transparency

O Lord free us from the dangerous game
of transparency
On the sea floor of our souls there are
no corals or shells of the sea
Only a suffocated dream
And we do not know well what things are
there in the dreams
Silent messengers of faint songs
Which one day suddenly emerge
In the grand, flat patio of disaster
Sophia de Mello Breyner Andresen[1]

Appearing in the short film *Die Frau des Montage-arbeiters* (The Assembler's Wife) by Alexander Kluge, the Nobel-prize-winning writer Svetlana Alexievich speaks about an interview from her own book, *Chernobyl Prayer* (2016).[2] The interview is conducted with the wife of a worker on the Chernobyl power plant following the accident of 1986. Suffering the consequences of prolonged exposure to radiation, the man's head inflated to twice its normal size and he spent his last years at home since the doctors were unable to treat him. In the interview, Alexievich describes how his wife would feed him two bottles of vodka through a straw and make love to him every night during this slow and painful death.

It is another Kluge film, *Reformzirkus* (1970), that shows at 'Parting with the Bonus of Youth — Maumaus as Object'. Alexander Kluge, Georg Alexander, Hans-Geert Falkenberg, Dieter Schmidt and Siegfried Schober sit around a table in the middle of a TV studio discussing the broad topic of 'Film and Society'. Kluge refers early to Theodor Adorno, asking: 'how can one avoid becoming stupid through either the power of the powerful, or through one's own powerlessness?' With this quote he conjures the tightrope walk that defines this very appearance on a television programme in which he has neither the power over the editing nor total control over the questions asked, and is there to speak about subjects so broad they could easily fill a programme ten times the length. 'We are talking about "thinking, language, communication and society"' he states, and goes on to mention the circus performer, a man who, as he becomes increasingly virtuose, is more and more distanced from his audience. To reconnect he must fail in order that we, with our own failures, may feel closer to him.

Reading this film within the context of the exhibition we are also looking at the space of art education itself to allow failure, while encouraging the dissection of 'thinking, language, communication and society'. Realising that his use of nature as metaphor in the discussion is familiar to someone else at the table, Kluge at one point jokes: 'perhaps we were in the same year at school.' This exhibition is caught somewhere in this educational space that Kluge keeps referring back to: 'Give me an example' he asks, and later on, in a fit of aggression the same demand is made of him — 'Give me an example.' How can an exhibition ever be about the complexity of education — at once tied up with the dignity of learning, the fear of incompletion, the power of who transmits knowledge to whom and through which means, the things learnt that were not in the syllabus, the promise of mobility, and increasingly, economic sustainability?

In his book *The Great Mistake* (2016) Christopher Newfield talks about how education in the US has seen huge increases of administration staff while the numbers of those delivering content (professors) has stayed the same since the 1960s.[3] All those teaching in art education in the UK have since 2007 been required to take a PGCert — a course to teach teachers how to teach. The PGCert is delivered by consultants receiving the kind of salary you could actually build a life around — as opposed to that of teachers — and whose methods centre around the use of learning outcomes that were devised by Sue Otter to help acclimatise American soldiers returning from the Korean war. 'Give me an example' they ask, and there is one: education must be measured and those who measure remunerated, while those who teach subjected to the banalising effects of targets. Even that word 'target' seems to ricochet around the image of shooting a gun towards the centre of a circle and knowing, for sure, that you will hit it.

To read *Reformzirkus* within the context of a show about an educational programme begets its own series of questions: firstly, and obviously, 'why is it all white men talking about representation?' But also 'what strength is required to question the narrative form itself rather than simply attempting to *control* it.' As with other Kluge films, the form of the collage is important, and at some point, angry at being cut off half-way through his argument, he complains 'it is a *dialectic*, if you only hear half of it, it is useless.' Kluge asks that the artist film redress the problem of the feature film — which takes the novelistic approach, but

Objetivos de Aprendizagem

Emily Wardill

Da Transparência

Senhor libertai-nos do jogo
perigoso da transparência
No fundo do mar da nossa alma
não há corais nem búzios
Mas sufocado sonho
E não sabemos bem que coisa
são os sonhos
Condutores silenciosos canto surdo
Que um dia subitamente emergem
No grande pátio liso dos desastres
Sophia de Mello Breyner Andresen[1]

Na curta-metragem *Die Frau des Montage-arbeiters*, de Alexander Kluge, a Prémio Nobel da Literatura Svetlana Alexievich fala-nos de uma entrevista que fez à mulher de um dos trabalhadores da central nuclear de Chernobyl, após o acidente de 1986, publicada no seu livro *Vozes de Chernobyl* (2016).[2] Através dessa entrevista, ficamos a saber que, como consequência da exposição prolongada à radiação, a cabeça do homem, inchou para o dobro do tamanho normal, e que este passou os últimos anos da sua vida em casa, visto que os médicos não o conseguiam tratar. Na entrevista, Alexievich descreve como a mulher lhe dava a beber duas garrafas de vodka através de uma palhinha e tinha relações com ele todas as noites durante o seu lento e doloroso caminho para a morte.

Em *Reformzirkus* (1970), outro filme de Kluge, exibido na exposição *Parting with the Bonus of Youth – Maumaus as Object*, Alexander Kluge, Georg Alexander, Hans-Geert Falkenberg, Dieter Schmidt e Siegfried Schober, sentados em volta de uma mesa, no centro de um estúdio de televisão, debatem o vasto tema «cinema e sociedade». Logo no início, Kluge refere-se a Theodor Adorno, o qual se questiona: «Como não se deixar estupidificar, seja pelo poder dos outros seja pela nossa própria impotência?»[3]. Com esta citação, Kluge alude ao equilíbrio difícil que caracteriza a participação num programa de televisão, em que não

ignores history and biography, and through ignoring the paths of people's lives, fails to represent them. Perhaps little has changed since the influence of Charles Dickens on early film pioneers like D.W. Griffiths[4] to the desire of Ted Sarandos — the chief content officer for Netflix — attempting to create a television experience that is 'like sitting down with one of those huge Victorian novels.'[5] Kluge's nemesis, then, is 'the great narrative arc' as opposed to 'the miniature form, small, self-contained parables and stories act as an example of a form.'[6] He wants us within the dialectic and the pay-offs will be slow, perhaps only culminating within the scope of a lifetime and it is certain that the targets will be moving.

HBO took the Chernobyl story and turned it into an award-winning mini-series that, among its horrifying details and gripping subject, eventually set out to lay the blame of the disaster at the feet of incompetent communists: their making of a cheaper version of the plant coupled with a hypocritical lust for power. Were it not for Fukushima, perhaps this American version of the story would have not seemed so weighted, but Chernobyl being 'narrativised' in such a way can't help but imply that Pacific disaster, which may have pointed towards the less palatable narrative of the increasing unpredictability of our climate and its uncomfortable relationship to nuclear energy. For those who posit nuclear as the 'clean' energy that will save us from fossil fuels, the tale of Fukushima shows what earthquakes think of that. But earthquakes don't think, and despite the anthropomorphising of the natural world of recent years, its indifference to our fate remains undramatic. As the climate change scientist Dr. Jen Pierce stated in response to the challenge that climate change was a progressive plot: 'Ice caps don't have a political agenda, they just melt.'[7] When we watch drama, this is not what we want: we want to see people winning and losing, failure and redemption and love stories. What we don't want to see are forces acting on a scale that we find hard to understand.

There is a love story that runs throughout *Chernobyl* — that of a wife who, against the advice of nurses, continues to touch her husband after he has been exposed to radiation. Nothing comes close to the intensity of Alexievich's 'small, self-contained parable' of a wife routinely having sex with her radioactive husband. Alexievich said that this interview floored her, made every other transcript that she had collected up until that point seem less important. Does it not appear in the HBO series because a document can never withhold the tidal wave of narrative? Is it that sex had been so represented that it can only be about representation? — conjuring the sadly small quote 'Everything in the world is about sex except sex. Sex is about power.'[8] Or is it something of the particular relationship of an imagined image that needs us to complete it? Tony Cokes, in *Evil, 27 Selma* (2011), talks about how the civil rights movement in America coincided with the shift from radio to television and that radio was more powerful for the dissemination of political messages, since it demanded that you complete the 'image' yourself, whereas with television you feel that you understand something that comes to you already complete.

When we see the first explosion of the reactor in the Chernobyl television series, it is just a small orange burst, miles away, through the window of an apartment. Like any disaster so great that it has entered collective consciousness, every single image is read by us with the sickening silence of inevitability. We see the firemen driving to Chernobyl to put out the first blaze from above as though we are behind a window. And then right at the end there is a courtroom scene in which a replica of the power plant is wheeled in: a kind of visual device to take the jury through the details of what went wrong. Ludwig Wittgenstein's picture theory of meaning was inspired by the same use of models to represent the then relatively new phenomenon of automobile accidents in a Parisian courtroom. These representational equivalences of medium-sized objects lending a mechanical logic to the universe works well on almost every scale except the quantum. But at a quantum scale we still need a set of models to show what happened when a great energy burst forth from something half atomic. The model is there as a representation that helps us to understand a disaster so great stemming from a fission so small that we need something of our own scale to pretend that we are playing with forces that we can control.

Towards the end of *Reformzirkus*, Kluge suggests that the conversation might have worked much more successfully as a film. Perhaps it would have worked better as one of his films. A film that would have been cheaper to produce than industrial cinema or television, so it would not have needed to validate itself against a model that only values growth and profit. A piece that would have been a sum of its parts and would not have concluded with any emotional ejaculation just to make us sure that we are done. But the film as opposed to the discussion would have been something else as well: a dialogue without the shifts in status that most realistic dialogue contains. There is an undercurrent within this televised discussion that any person who has taught will recognise: the

tem qualquer poder sobre a edição, nem o controlo total sobre as perguntas que lhe são feitas, dele se esperando que fale sobre assuntos tão abrangentes que poderiam facilmente preencher um programa com uma duração dez vezes superior. «Trata-se de "pensamento, linguagem, comunicação e sociedade"», diz, referindo-se ainda ao artista de circo, um homem que, à medida que se torna mais virtuoso, também se torna distante do seu público. Para reestabelecer essa ligação, tem de falhar, para que nós, com os nossos próprios fracassos, nos possamos sentir mais próximos dele.

Analisar este filme no contexto da exposição, corresponde também a olhar para o espaço da própria educação artística, que deve permitir o fracasso, ao promover a dissecação «do pensamento, da linguagem, da comunicação e da sociedade». Apercebendo-se de que a sua utilização da natureza como metáfora soa familiar a outra pessoa na mesa, Kluge graceja a dada altura: «se calhar andámos juntos na escola». A presente exposição enquadra-se algures neste espaço educacional que Kluge refere constantemente. «Dê-me um exemplo», insiste, sendo que, e, posteriormente, perante uma agressão da sua parte, lhe é exigido o mesmo: «dê-me um exemplo». Como pode uma exposição debruçar-se sobre a complexidade da educação, vinculada como está à dignidade da aprendizagem, ao medo da incompletude, ao poder de quem transmite os conhecimentos, a quem e através de que meios, às coisas aprendidas que não estavam nos conteúdos programáticos, à promessa de mobilidade social e, cada vez mais, à sustentabilidade económica?

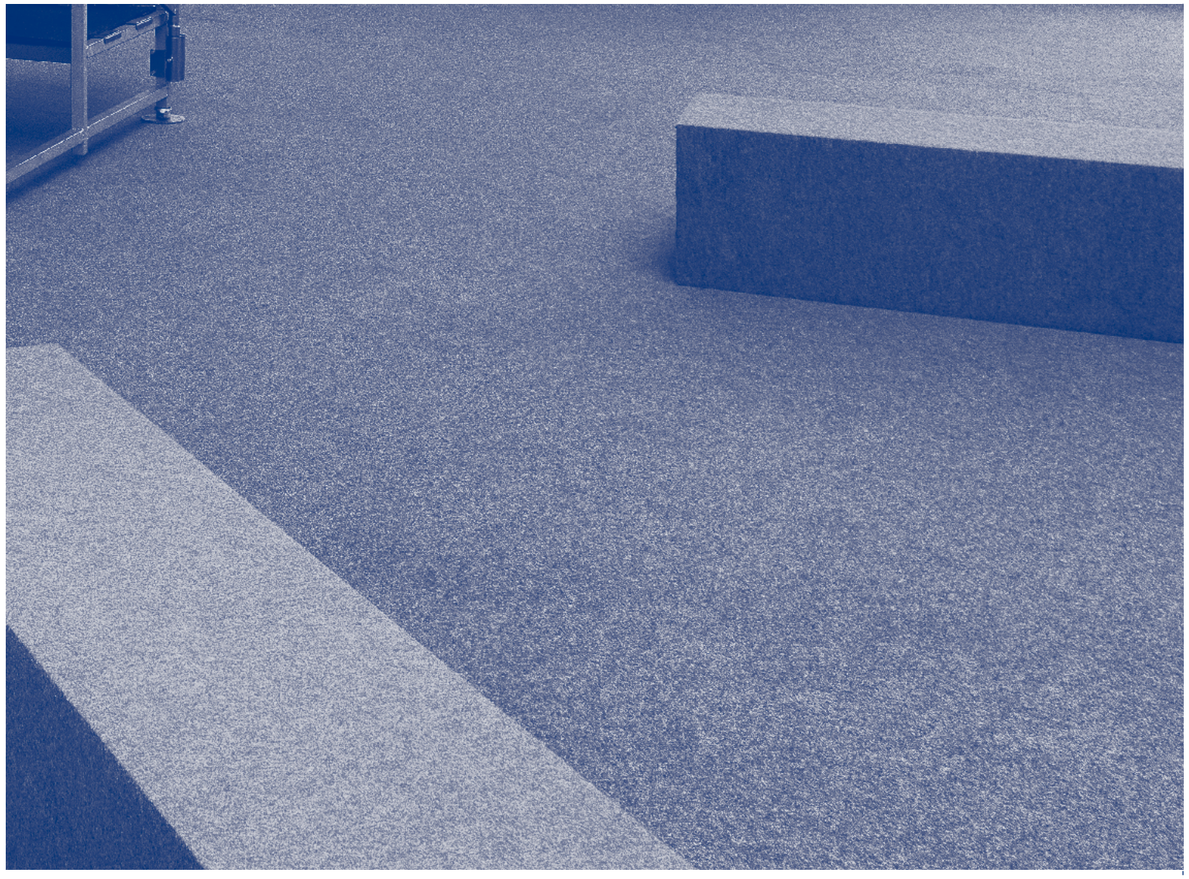
No seu livro *The Great Mistake* (2016), Christopher Newfield fala sobre o modo como a educação nos EUA tem vindo a registar um enorme aumento de pessoal administrativo, enquanto que o número daqueles que transmitem os conteúdos (os professores) permanece estável desde a década de 1960.[4] Desde 2007, todos os docentes na área de educação artística no Reino Unido são obrigados a ter uma pós-graduação, um curso que ensine os professores a ensinar. Este é fornecido por consultores que recebem um salário decente para viver – ao contrário dos professores – e cujos métodos se centram no uso dos objetivos de aprendizagem concebidos por Sue Otter para ajudar os soldados americanos que regressavam da guerra da Coreia a reintegrar-se na sociedade. «Dê-me um exemplo», pedem eles, e há um: a educação tem de ser quantificada, e os que a quantificam são remunerados, enquanto que os que ensinam são submetidos ao efeito banalizador de alvo a atingir. Até o termo «alvo» parece ricochetear a partir de uma imagem de uma arma a ser disparada na direção do centro de um círculo na certeza de que vai atingi-lo.

Analisar *Reformzirkus* no contexto de uma exposição sobre um projeto pedagógico levanta uma série de questões: primeiro, e de forma óbvia, «Porque há só homens brancos a falar de representação?». Mas, também, «que força é requerida para se questionar a forma narrativa em si mesma, em vez de simplesmente se tentar controlá-la»? Tal como noutros filmes de Kluge, a forma da colagem é importante e, a certo momento, irritado por ter sido interrompido a meio do seu argumento, o realizador queixa-se: «Trata-se de uma *dialética*. Se só ouvir metade, não faz sentido». Kluge requer do cinema de autor que corrija o problema da longa-metragem de ficção que opta por uma abordagem tomada de empréstimo ao romance, mas que ignora a história e a biografia, e que, ao ignorar os percursos de vida das pessoas, não as consegue representar. Talvez pouco tenha mudado, desde o tempo da influência de Charles Dickens sobre os pioneiros do cinema, como D. W. Griffith,[5] até ao desejo de Ted Sarandos, o diretor de conteúdos da Netflix, de tentar criar uma experiência televisiva que equivalha a «sentar-se a ler um daqueles enormes romances vitorianos»[6]. A némesis de Kluge é, então, «o grande arco narrativo», que opõe à «forma miniatural das pequenas histórias e parábolas fechadas sobre si mesmas, que servem como exemplo de uma forma»[7]. O realizador quer que estejamos dentro da dialética; a compensação demora a chegar, talvez toda uma vida, sendo certo que os alvos se irão movendo.

A HBO pegou na história de Chernobyl e transformou-a numa minissérie premiada que, com os seus detalhes aterradores e tema cativante, acaba por assacar as culpas do desastre a comunistas incompetentes, que associam a construção de uma versão mais económica da central à sede hipócrita de poder. Não fosse Fukushima e talvez esta versão americana da história não parecesse tão

person seen to have the most power is attacked, and if they attempt to shed that power — in order to perhaps teach more effectively or lessen the anxiety of status in the class — that power will either be placed back upon them or transferred to another leader. It is impossible to imagine dialogue without these dynamics, without interruptions, without flirtation, humour, one-upmanship, misunderstandings, vast digressions and answering the question you want to answer not the one asked.

try to lose ourselves in another way — not just into the story? This is beautifully exemplified when at some point the familiar argument is made that Kluge's films belong in a museum along with Harun Farocki's, which is meant as an insult of course in the minds of all television executives. Kluge doesn't recognise it as such and instead insists that we should not underestimate an 'audience' or 'worker' considered not to be able to cope with the non-narrative in the realm of television.



One of the fastest ways to make improvised dialogue 'seem real' is to get people to make status shifts with every sentence they utter, through subtle ways of saying 'I am better than you' or 'I am less than you, don't hurt me'. When Kluge suggests that maybe this would work better as a film is he also saying that perhaps this could be about more than sex and power, the great friends of the dramatic form? Maybe this could be about more than winning? Perhaps we can

At a public discussion during the run of the show 'Maumaus as Object', an audience member asked Jürgen Bock, one of the two curators of the exhibition, why it was not more accessible... since it was housed in a space that was publicly funded and perhaps this 'public' ought to have a guide that helped them to understand. Bock replied by talking about a self-portrait by the Italian artist Michelangelo Pistoletto that he had seen in the Serralves Museum in 1993.[9]

tendenciosa, mas esta «narrativização» de Chernobyl não pode deixar de evocar esse desastre no Pacífico, assim apontando para uma narrativa menos palatável acerca da crescente imprevisibilidade do nosso clima e da sua relação incómoda com a energia nuclear. Para quem defende o nuclear como uma energia «limpa» que nos irá salvar dos combustíveis fósseis, a história de Fukushima aponta para aquilo que os terramotos pensam acerca disso. Mas os terramotos não pensam e, apesar da antropomorfização do mundo natural verificada nos últimos anos, a sua indiferença relativamente ao nosso destino prossegue sem sobressaltos. Como afirmou o especialista em alterações climáticas Jen Pierce, em resposta à tese que defendia que estas fazem parte de uma conspiração progressista: «As calotas polares não têm agenda política, limitam-se a derreter»[8]. Quando assistimos a um filme, não queremos isso. Queremos ver pessoas a ganhar e a perder, fracasso e redenção e histórias de amor. O que não queremos ver são forças a atuar a uma escala que dificilmente compreendemos.

Há uma história de amor que acompanha toda a série *Chernobyl*: a de uma mulher que, contrariando as indicações das enfermeiras, continua a tocar no marido depois de este ter sido exposto a radiação. Não há nada que possa comparar-se com a intensidade dessa «pequena e contida parábola» de Alexievich sobre uma mulher que rotineiramente faz amor com o marido radioativo. A autora refere que essa entrevista a perturbou, o que levou a que todas as outras transcrições que recolhera até então perdessem importância. Será que essa história não surge na série da HBO porque um documento nunca pode silenciar o tsunami da narrativa? Tal como indica a (infelizmente pequena) citação «tudo no mundo é sobre sexo, exceto o sexo; o sexo é sobre poder»[9], será que o sexo foi já tão representado que só pode ter a ver com representação? Ou será uma relação particular com uma imagem imaginada que tem de ser completada? Em *Evil, 27 Selma* (2011), Tony Cokes discorre sobre o modo como o movimento americano dos direitos civis coincidiu com a transição da rádio para a televisão, e como a rádio era uma ferramenta mais poderosa para a disseminação de mensagens políticas, visto que exigia ao público que completasse as «imagens», enquanto que, com a televisão, sentimos que compreendemos algo que nos é transmitido integralmente.

Quando vemos a primeira explosão do reator em *Chernobyl*, ela surge como uma pequena explosão cor de laranja, a grande distância, vista através da janela de um apartamento. Como em qualquer desastre de grande dimensão que passou a fazer parte da consciência coletiva, cada imagem é por nós lida com o nauseante silêncio da inevitabilidade. Observamos de cima os bombeiros que se dirigem para Chernobyl para apagar as primeiras chamas, como se estivéssemos por detrás de uma janela. E, já no final, há uma cena no tribunal em que uma réplica da central é introduzida na sala para que, a partir de uma espécie de dispositivo visual, o júri observe em pormenor o que correu mal. A teoria pictórica do sentido, de Ludwig Wittgenstein, inspirou-se no mesmo uso de maquetes para representar o fenómeno, então relativamente recente, dos acidentes de automóvel num tribunal de Paris. Estas equivalências representacionais de objetos de tamanho médio, que conferem uma lógica mecânica ao universo, funcionam bem a quase todas as escalas, à exceção da quântica, que requer um conjunto de maquetes que mostram o que acontece quando uma quantidade de energia explode a partir de algo com uma dimensão subatómica. A maquete surge como uma representação que nos ajuda a compreender um desastre de tão grandes proporções causado por uma fissão tão pequena, ou seja, precisamos de algo à nossa própria escala para simular que estamos a lidar com forças que podemos controlar.

Na parte final de *Reformzirkus,* Kluge sugere que o diálogo poderia ter funcionado melhor como filme. Talvez tivesse funcionado melhor como um dos seus filmes. Um filme que teria sido mais barato do que o cinema de indústria ou a televisão, pelo que não precisaria de se afirmar perante um modelo que apenas valoriza o crescimento e o lucro. Uma obra que seria a soma das suas partes e que não terminaria com uma ejaculação emocional destinada, apenas, a assegurar-nos que tudo se resolveu. Mas o filme, ao contrário do debate, seria outra coisa também: um diálogo sem a alternância de poder que a maior parte dos diálogos realistas implica. Há uma tendência subjacente ao longo deste debate televisivo que soará familiar a qualquer pessoa que

It was a modest, typical arte povera black and white photograph, stuck directly onto the wall. Pistoletto appears, bending slightly forward, with one eye closed as if he were taking a photo, with a white circle around the open eye in the image, and suspended some five centimetres away from the photograph, a magnifying glass. The work was installed far too low according to contemporary museum conventions, and looking at it closing one of your eyes, you would find yourself not only in the same position as Pistoletto himself in the portrait, but the white circle would disappear from view. Bock laughed when he 'got' the work by genuflecting in public, but also realised that it was pointless to tell anyone else there how to 'see it', since working it out for yourself was the meaning of the work. Walking around 'Maumaus as Object' is not a circus by any account, but it walks the line between art and education, transparency and opacity and the original and its reproduction. Its 'public' was being asked to enter into a place that was incomplete, where they might become part of a dialectic that wouldn't work if you just got half of it.

(1) Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética III*, translator unknown (Lisbon: Caminho, 1991).
(2) Svetlana Alexievich, *Chernobyl Prayer: Voices from Chernobyl: A Chronicle of the Future* (London: Penguin, 2016).
(3) Christopher Newfield, *The Great Mistake. How We Wrecked Public Universities and How We Can Fix Them* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2016).
(4) Sergei Eisenstein, 'Dickens, Griffith, and the Film Today' (1944), in *Film Form. Essays in Film Theory* (1977), available at https://monoskop.org/images/7/7c/Eisenstein_Sergei_Film_Form_Essays_in_Film_Theory_1977.pdf (accessed 10 May 2020).
(5) Mark Lawson and Dan Milmo, 'The rise of Netflix: an empire built on debt', *The Guardian Podcast*, 25 November 2019, available at https://www.theguardian.com/media/audio/2019/nov/25/the-rise-of-netflix-an-empire-built-on-debt (accessed 10 May 2020).
(6) *Ibid.*
(7) Betsy Z. Rusell, 'Testimony: "Ice caps don't have a political agenda, they just melt"', *The Spokesman*, 23 February 2017, available at https://www.spokesman.com/blogs/boise/2017/feb/23/testimony-ice-caps-dont-have-political-agenda-they-just-melt/ (accessed 10 May 2020).
(8) This quote is attributed to Oscar Wilde, but opinions as to whether he is indeed the source differ.
(9) Michelangelo Pistoletto, *Autoretratti*, 1975, black and white photograph, frame, key, magnifying glass. 'Michelangelo Pistoletto e la fotografia', 21.01.-14.03.1993, Museu Fundação de Serralves, Porto.

já tenha ensinado: a pessoa que aparenta ter mais poder é atacada e, se tenta abrir mão desse poder – talvez para conseguir ensinar mais eficazmente ou diminuir a ansiedade das diferenças de estatuto na sala de aula –, ele é-lhe novamente atribuído ou então transferido para um outro superior. É impossível imaginar um diálogo sem estas dinâmicas, sem interrupções, sedução, humor, demonstrações de superioridade, equívocos, grandes digressões e sem respostas à pergunta a que gostaria de se responder, não à que foi colocada.

Uma das formas mais eficazes de fazer com que um diálogo improvisado «pareça real» é fazer com que as pessoas se revezem no seu estatuto, a cada frase pronunciada, dizendo, através de formas subtis, «sou melhor do que tu» ou «sou menos do que tu, não me magoes». Não estará Kluge, quando sugere que talvez a discussão resultasse melhor como filme, também ele, a insinuar que este poderia ter a ver com algo mais do que sexo e poder, os grandes aliados das formas dramáticas? Que talvez pudesse ter a ver com algo mais do que apenas vencer? Será que não nos podemos tentar perder de outra forma que não na estória? Isto é habilmente exemplificado quando, a certo ponto, é exposto o conhecido argumento de que o lugar apropriado para os filmes de Kluge, juntamente com os de Harun Farocki, seria o museu, o que evidentemente é, para todos os executivos ligados à televisão, um insulto. Kluge não o entende desse modo, insistindo que não se deve subestimar a «audiência» ou o «operário», julgando-os incapazes de compreender a não-narrativa no contexto televisivo.

Num debate público no decurso da exposição *Maumaus as Object*, um membro do público perguntou a Jürgen Bock, um dos dois curadores, porque é que ela não era mais acessível, visto que ocupava um espaço com financiamento público, acrescentando que talvez o «público» devesse ter uma orientação que o ajudasse à compreensão. Bock respondeu, aludindo a um autorretrato da autoria do artista italiano Michelangelo Pistoletto que tinha visto no Museu de Serralves em 1993.[10] Tratava-se de uma obra simples, típica da *arte povera*, uma fotografia a preto e branco instalada diretamente na parede – onde Pistoletto aparece curvado ligeiramente para a frente, com um olho fechado, como se estivesse a tirar uma fotografia, com um círculo branco à volta do olho aberto –, tendo sido suspensa uma lupa a uns cinco centímetros da fotografia. A obra estava colocada numa posição demasiado baixa, de acordo com as convenções dos museus contemporâneos, e se se olhasse a peça com um olho fechado, não só o espetador se via na posição do próprio Pistoletto no retrato, como o círculo branco desaparecia. Bock riu-se quando «compreendeu» a obra, ajoelhando-se em público, mas apercebeu-se também de que não fazia sentido dizer a ninguém como «vê-la», visto que o sentido da obra residia na descoberta individual. Deambular pela exposição *Maumaus as Object* não é, de modo algum, um circo, mas ao propor uma separação indefinida entre arte e educação, transparência e opacidade, original e reprodução, o «público» é convidado a entrar num espaço incompleto para se tornar parte de uma dialética que não resultaria se apenas se apercebesse de metade.

(1) Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética III*, Lisboa: Caminho, 1991.
(2) Svetlana Alexievich, *Vozes de Chernobyl: História de um Desastre Nuclear*, Lisboa: Elsinore, 2016.
(3) Tradução nossa a partir do texto em inglês.
(4) Christopher Newfield, *The Great Mistake. How We Wrecked Public Universities and How We Can Fix Them*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2016.
(5) Sergei Eisenstein, «Dickens, Griffith, and the Film Today» [1944], in *Film Form. Essays in Film Theory*, Nova Iorque e Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1977, disponível em https://monoskop.org/images/7/7c/Eisenstein_Sergei_Film_Form_Essays_in_Film_Theory_1977.pdf (consultado em 10 de maio de 2020).
(6) Mark Lawson e Dan Milmo, «The rise of Netflix: an empire built on debt», *The Guardian Podcast*, 25 de novembro de 2019, disponível em https://www.theguardian.com/media/audio/2019/nov/25/the-rise-of-netflix-an-empire-built-on-debt (consultado em 10 de maio de 2020). Tradução nossa.
(7) *Ibidem.* Tradução nossa.
(8) Betsy Z. Rusell, «Testimony: 'Ice caps don't have a political agenda, they just melt'», *The Spokesman*, 23 de fevereiro de 2017, disponível em https://www.spokesman.com/blogs/boise/2017/feb/23/testimony-ice-caps-dont-have-political-agenda-they-just-melt/ (consultado em 10 de maio de 2020). Tradução nossa.
(9) Citação atribuída a Oscar Wilde, apesar da existência de diferentes opiniões sobre a validade da atribuição.
(10) Michelangelo Pistoletto, *Autoretratti*, 1975, fotografia a preto e branco, moldura, chave, lupa. Exposição *Michelangelo Pistoletto e la fotografia*, 21 de janeiro – 14 de março de 1993, Museu Fundação de Serralves, Porto.

Used trade fair carpet
p. 88

舍弃青春的红利
Exhibition text, adhesive vinyl
p. 16

PAX branco N
1 to 9, particle board with Formica laminate, beech wood
p. 14

Sky News
Live stream
pp. 13, 70

Benfica
Acrylic display system
p. 15

HP Color Laser Jet CM132nfi MFP
Broken photocopy machine
p. 73

Hydraulic platform, man and dog cut-out, inkjet print
p. 45

João Viotti, *Flux V*, 2019
Wooden box, vials with drip irrigation system, water, single-hole slot shelf brackets, red enamel chamber pot, foetal eco sounder (Artist's collection)
pp. 57, 58, 61

Rafael Bordalo Pinheiro, *Spittoon John Bull*, 1890
Red clay (Bordalo Pinheiro Museum Collection)
p. 48

Type C electrical socket
pp. 34, 47

Display system, plasma screen television from David Hammons's exhibition 'Ted Joans: Exquisite Corpse' at Lumiar Cité
p. 30

Hubert Fichte, *Caparica, Besuch in einem Portugiesischen Fischerdorf* (Caparica, Visit to a Portuguese Fishing Village), 1967, 59 min., radio play
p. 76

Backdrop, 2019
Acrylic paint on wall
p. 61

Enver Hoxha library
Double yellow Billy bookcase
• *Imperialism and the Revolution* by Enver Hoxha, published by Prism Key Press, 2010, ISBN 1453714537
• *The Khruschevites* by Enver Hoxha, published by Prism Key Press, 2011, ISBN 9781460985779
• *The Selected Works* by Enver Hoxha, published by Prism Key Press, 2011, ISBN 9781467911863
• *Yugoslav 'Self Administration', Capitalist Theory and Practice* by Enver Hoxha, published by Prism Key Press, 2011, ISBN 9781460985618
• *Eurocommunism is Anti-Communism* by Enver Hoxha, published by Prism Key Press, 2011 ISBN 9781467903066
• *With Stalin, Memoirs from my Meetings with Stalin* by Enver Hoxha, published by Prism Key Press, 2011, ISBN 9781468096996
• *The Artful Albanian, The Memoirs of Enver Hoxha* by Enver Hoxha, edited and introduced by Jon Halliday, published by Chatto & Windus, 1986, ISBN 0701129700
p. 32

Dock-Cinema, 2013
Film announcement sign from Allan Sekula's exhibition 'The Dockers' Museum' at Lumiar Cité
Aluminium box, acrylic, vinyl lettering, fluorescent light
pp. 32, 35, 64

Tribune, 3 steps, 8 seats
p. 64

Vista da Alta de Lisboa, 2017
Photographic print
pp. 23, 24

Alexander Kluge, *Reformzirkus*, 1970, 127 min.
Public television broadcast
p. 29

Marquee, fibreglass, fluorescent light
pp. 53, 62

Mistake! Mistake! said the rooster... and stepped down from the duck, neon, 2017
Bar sign from the group exhibition with the same title at Lumiar Cité
pp. 63, 81

Site fencing, galvanised metal
p. 63

Alcatifa de feira usada
p. 88

舍弃青春的红利
Texto da exposição, vinil adesivo
p. 16

PAX branco N
1 a 9, madeira prensada com formica laminada, madeira de faia
p. 14

Sky News
Emissão em direto
pp. 13, 70

Benfica
Sistema de exposição acrílico
p. 15

HP Color Laser Jet CM132nfi MFP
Fotocopiadora avariada
p. 73

Plataforma de tesoura hidráulica, homem e cão, impressão jato de tinta
p. 45

João Viotti, *Flux V*, 2019
Caixa de madeira, garrafas de soro, cateteres, água, cremalheiras, bacio, ES 1O7S APS ecógrafo (Coleção do artista)
pp. 57, 58, 61

Rafael Bordalo Pinheiro, *Escarrador John Bull*, 1890
Barro vermelho (Coleção Museu Bordalo Pinheiro)
p. 48

Tomada elétrica, Tipo C
pp. 34, 47

Sistema de instalação e televisor plasma da exposição *Ted Joans: Exquisite Corpse*, de David Hammons, no espaço Lumiar Cité
p. 30

Hubert Fichte, *Caparica, Besuch in einem Portugiesischen Fischerdorf* (Caparica, Visita a uma Aldeia Piscatória Portuguesa), 1967, 59', peça radiofónica
p. 76

Pano de fundo, 2019
Pintura acrílica sobre a parede
p. 61

Biblioteca Enver Hoxha
Estantes Billy amarelas
• *Imperialism and the Revolution* de Enver Hoxha, publicado por Prism Key Press, 2010, ISBN 1453714537
• *The Khruschevites* de Enver Hoxha, publicado por Prism Key Press, 2011, ISBN 9781460985779
• *The Selected Works* de Enver Hoxha, publicado por Prism Key Press, 2011, ISBN 9781467911863
• *Yugoslav 'Self Administration', Capitalist Theory and Practice* de Enver Hoxha, publicado por Prism Key Press, 2011, ISBN 9781460985618
• *Eurocommunism is Anti-Communism* de Enver Hoxha, publicado por Prism Key Press, 2011, ISBN 9781467903066
• *With Stalin, Memoirs from my Meetings with Stalin* de Enver Hoxha, publicado por Prism Key Press, 2011, ISBN 9781468096996
• *The Artful Albanian, The Memoirs of Enver Hoxha* de Enver Hoxha, edição e introdução de Jon Halliday, publicado por Chatto & Windus, 1986, ISBN 0701129700
p. 32

Dock-Cinema, 2013
Reclamo luminoso de anúncio de filme, da exposição *The Dockers' Museum*, de Allan Sekula, no espaço Lumiar Cité
Caixa de alumínio, acrílico, letras em vinil, luz fluorescente
pp. 32, 35, 64

Bancada, 3 degraus, 8 bancos
p. 64

Vista da Alta de Lisboa, 2017
Impressão fotográfica
pp. 23, 24

Alexander Kluge, *Reformzirkus*, 1970, 127'
Transmissão do serviço público de televisão
p. 29

Toldo, fibra de vidro, luz fluorescente
pp. 53, 62

Mistake! Mistake! said the rooster... and stepped down from the duck, néon, 2017
Reclamo de bar da exposição coletiva com o mesmo título, no espaço Lumiar Cité
pp. 63, 81

Cercas de obra, metal galvanizado
p. 63

Stefanie Baumann é investigadora no CineLab/IFILNOVA (Universidade Nova de Lisboa), onde coordena o grupo de investigação *Thinking Documentary Film*. Obteve o doutoramento em Filosofia em 2013 com uma dissertação sobre o projeto artístico de Walid Raad, *The Atlas Group*. Ensinou Filosofia, Estética e Teoria da Arte Contemporânea na Universidade Paris VIII (2007-2010), Ashkal Alwan (Beirute, 2013), ALBA – Academia Libanesa de Belas Artes / Universidade de Balamand (Beirute, 2012-2015) e no Programa Independente de Estudos da Maumaus (Lisboa, desde 2016). De 2005 a 2010, trabalhou em estreita colaboração com a artista Esther Shalev-Gerz e em vários projetos com as vídeo-artistas Marie Voignier e Mounira Al Solh.

Stefanie Baumann is a researcher at CineLab/IFILNOVA (NOVA University of Lisbon), where she coordinates the working group Thinking Documentary Film. She obtained her PhD in 2013 with a doctoral thesis on Walid Raad's *The Atlas Group* project. She has taught Philosophy, Aesthetics and Contemporary Art Theory at University Paris VIII (Paris, 2007-2010), Ashkal Alwan (Beirut, 2013), ALBA – the Lebanese Academy of Fine Arts / University of Balamand (Beirut, 2012-2015) and the Maumaus Independent Study Programme (Lisbon, since 2016). From 2005 until 2010 she worked closely with the artist Esther Shalev-Gerz, and she collaborated with the video artists Marie Voignier and Mounira Al Solh on several projects.

Filip De Boeck é Professor de Antropologia na Universidade de Lovaina, Bélgica. Desde 1987, desenvolve uma extensa investigação etnográfica sobre as comunidades rurais e urbanas na República Democrática do Congo. Os seus livros publicados incluem: *Kinshasa: Tales of the Invisible City*, com a fotógrafa Marie-Françoise Plissart (Leuven University Press, nova edição 2014), *Makers and Breakers: Children and Youth in Postcolonial Africa*, coeditado com Alcinda Honwana (James Currey, 2005), e *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds* (Autograph ABP, 2016). Juntamente com o curador Koen Van Synghel apresentou uma exposição sobre Kinshasa no Pavilhão Belga da Bienal de Arquitetura de Veneza (2004), pela qual receberam o Leão de Ouro. Também cocomissariou uma exposição sobre o trabalho do artista congolês Bylex para o Royal Flemish Theatre (KVS), em Bruxelas (2008), e com o artista visual Sammy Baloji desenvolveu *Urban Now* (2016), exposição sobre a vida urbana no Congo, apresentada em Bruxelas, Nova Iorque, Toronto e Lisboa. Como cineasta, De Boeck lançou em 2010 *Cemetery State* (FilmNatie), documentário sobre um cemitério de Kinshasa, tendo ainda realizado (com Sammy Baloji) *The Tower. A Concrete Utopia* (2016). De Boeck e Baloji colaboram atualmente na preparação de um livro sobre a fronteira de Lunda, entre Angola e o Congo.

Filip De Boeck is Professor of Anthropology at the Leuven University, Belgium. He has conducted extensive ethnographic research in both rural and urban communities in DR Congo since 1987. His publications include *Kinshasa: Tales of the Invisible City*, with photographer Marie-Françoise Plissart (Leuven University Press, new edition 2014), *Makers and Breakers: Children and Youth in Postcolonial Africa*, co-edited with Alcinda Honwana (James Currey, 2005) and *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds* (Autograph ABP, 2016). Together with co-curator Koen Van Synghel, he presented an exhibition about Kinshasa at the Belgian Pavilion of the Architecture Biennial in Venice (2004), for which they received a Golden Lion. He also co-curated an exhibition on the work of Congolese artist Bylex for the Royal Flemish Theatre (KVS) in Brussels (2008), and together with visual artist Sammy Baloji he created 'Urban Now', an exhibition on urban life in Congo (2016), presented in Brussels, New York, Toronto and Lisbon. De Boeck has also been active as a film-maker. In 2010, he released *Cemetery State* (FilmNatie), a documentary about a Kinshasa graveyard, and together with photographer Sammy Baloji made the film *The Tower. A Concrete Utopia* (2016). De Boeck and Baloji are currently preparing a new book on the Lunda Frontier between Congo and Angola.

Sabeth Buchmann vive e trabalha em Berlim e Viena como historiadora e crítica de arte. É Professora de História de Arte Moderna e Pós-moderna na Academia de Belas Artes de Viena. Em conjunto com Helmut Draxler, Clemens Krümmel e Susanne Leeb é coeditora de PoLyPen, uma edição da b books (Berlim) dedicada à crítica de arte e à teoria política. Entre as suas publicações mais recentes incluem-se: *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics* (ed. com Ilse Lafer e Constanze Ruhm, 2016); *Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik* (ed. com Rike Frank, 2015); *Hélio Oiticica, Neville D'Almeida and others: Block-Experiments in Cosmococa* (ed. com Max Jorge Hinderer Cruz, 2013); *Film Avantgarde Biopolitik* (ed. com Helmut Draxler e Stephan Geene, 2009); *Denken gegen das Denken. Produktion – Technologie – Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica* (2007); *Art After Conceptual Art* (ed. com Alexander Alberro, 2006).

Sabeth Buchmann is an art historian and critic who lives and works in Berlin and Vienna. She is Professor of History of Modern and Postmodern Art at the Academy of Fine Arts (Vienna). Together with Helmut Draxler, Clemens Krümmel and Susanne Leeb she co-edits *PoLyPen*, a series on art criticism and political theory, published by b books, Berlin. Recent publications include: *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics* (co-edited with Ilse Lafer and Constanze Ruhm, 2016); *Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik* (edited with Rike Frank, 2015); *Hélio Oiticica, Neville D'Almeida and others: Block-Experiments in Cosmococa* (with Max Jorge Hinderer Cruz, 2013); *Film Avantgarde Biopolitik* (with Helmut Draxler and Stephan Geene, 2009); *Denken gegen das Denken. Produktion – Technologie – Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica* (2007); *Art After Conceptual Art* (with Alexander Alberro, 2006).

Avery F. Gordon é Professora Emérita de Sociologia na Universidade da Califórnia, Santa Barbara, e Professora Convidada na Birkbeck School of Law, da Universidade de Londres. Entre outros livros e artigos, é autora de: *The Hawthorn Archive: Letters from the Utopian Margins* (Fordham University Press, 2018), *The Workhouse: The Breitenau Room*, com Ines Schaber (Konig, 2015), *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (University of Minnesota Press, 2.ª edição, 2008), e *Keeping Good Time: Reflections on Knowledge, Power and People* (Paradigm, 2004). O seu trabalho centra-se no pensamento e na prática radicais, refletindo sobre cativeiro, escravidão, guerra e outras formas de desapropriação, e em como eliminá-las. Faz parte do comité editorial da revista *Race & Class* e é coapresentadora de No Alibis, programa semanal de rádio de assuntos públicos na KCSB FM Santa Barbara. Foi conservadora do Hawthorn Archive.

Avery F. Gordon is Professor Emerita of Sociology at the University of California, Santa Barbara, and Visiting Professor at Birkbeck School of Law, University of London. She is, among other books and articles, author of *The Hawthorn Archive: Letters from the Utopian Margins* (Fordham University Press, 2018), *The Workhouse: The Breitenau Room* (with Ines Schaber, König, 2015), *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (University of Minnesota Press, 2nd edition 2008) and *Keeping Good Time: Reflections on Knowledge, Power and People* (Paradigm, 2004). Her work focuses on radical thought and practice and she writes about captivity, enslavement, war and other forms of dispossession and how to eliminate them. She serves on the editorial committee of the journal *Race & Class* and is the co-host of *No Alibis*, a weekly radio programme on public affairs on KCSB FM Santa Barbara. She is the former keeper of the Hawthorn Archive.

Tobi Maier é diretor das Galerias Municipais de Lisboa.

Tobi Maier is the Director of Municipal Galleries Lisbon.

Maumaus, fundada em Lisboa em 1992, promove a produção de conhecimento em torno da arte contemporânea, organizando programas de estudos e de residências artísticas, produzindo filmes e publicações, e apresentando conferências, seminários e exposições no seu espaço Lumiar Cité.

Maumaus, founded in Lisbon in 1992, promotes knowledge on contemporary art by organising study and artist residence programmes, producing films and publications and presenting lectures, seminars and exhibitions, in its exhibition space, Lumiar Cité.

Manuela Ribeiro Sanches foi Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa entre 1981 e 2016. As suas áreas de investigação incluem temas como pós-colonialidade e anticolonialismo, cinema africano, questões de migração

e racismo na Europa a partir de uma perspetiva comparada. Entre as suas publicações destaca-se a organização dos seguintes volumes: *Descolonizações. Reler Amílcar Cabral, Césaire e Du Bois no séc. XXI* (Edições 70, 2018); *Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais* (Edições 70, 2011); *Europe in Black and White: Immigration, Race, and Identity in the "Old Continent"* (Intellect, 2010).

Manuela Ribeiro Sanches taught at the Faculty of Arts and Humanities, University of Lisbon, from 1981 until 2016. Her research interests include postcoloniality and anticolonialism, African film, questions of migration and racism in Europe from a comparative perspective. She edited the following collections of essays: *Descolonizações. Reler Amílcar Cabral, Césaire e Du Bois no séc. XXI* (Edições 70, 2018), *Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais* (Edições 70, 2011) and *Europe in Black and White: Immigration, Race, and Identity in the "Old Continent"* (Intellect, 2010).

Gertrud Sandqvist é Professora de Teoria e História das Ideias das Artes Visuais na Academia de Arte de Malmö, Universidade de Lund, Suécia. Foi reitora da Academia de Arte de Malmö entre 1995 e 2007, posição que voltou a assumir de 2010 a 2021. Entre 2007 e 2009 lecionou na International Academy of Art Palestine (Ramallah). É um dos membros fundadores da EARN, European Art Research Network, fundadora e editora-chefe da revista *Sikși. The Nordic Art Review* (1986) e foi membro do júri do DAAD–Berliner Künstlerprogramm (1998-2002). Sandqvist também faz parte do Conselho Consultivo da Maumaus-Escola de Artes Visuais, Lisboa. Foi co-curadora de *Modernautställningen*, no Moderna Museet de Estocolmo em 2010 e da Bienal de Arte Contemporânea de Gotemburgo (Suécia), em 2011. Gertrud Sandqvist tem escrito numerosos textos sobre arte contemporânea.

Gertrud Sandqvist is a Professor in the Theory and History of Ideas of Visual Art at Malmö Art Academy, Lund University, Sweden. From 1995 until 2007 she was Dean at Malmö Art Academy, a position she assumed again in 2010 (and holds until 2021). She taught at The International Academy of Art Palestine (Ramallah) between 2007 and 2009. She is one of the founding members of EARN, European Art Research Network, founder and editor-in-chief of *Siski*. *The Nordic Art Review* (1986) and was a member of the jury of DAAD-Berliner Künstlerprogramm (1998-2002). She is member of the Advisory Board of Maumaus School of Visual Arts, Lisbon. She co-curated 'Modernautställningen', at Moderna Museet, Stockholm (2010) and the Gothenburg Biennial of Contemporary Art in 2011. Gertrud Sandqvist has written numerous texts on contemporary art.

Alberto Toscano é Professor de Teoria Crítica, codiretor do Centre for Philosophy and Critical Thought no Goldsmiths College, Universidade de Londres, e Professor Convidado na School of Communication, Simon Fraser University, Vancouver. Entre as suas publicações destacam-se: *Cartographies of the Absolute* (com Jeff Kinkle, 2015) e *Fanaticism: On the Uses of an Idea* (2010; 2.ª edição 2017). Editou *The Italian Difference: Between Nihilism and Biopolitics* (com Lorenzo Chiesa, 2009), e traduziu obras de Alain Badiou, Antonio Negri, Furio Jesi e Franco Fortini. Do seu trabalho mais recente, destaca-se a edição em três volumes da coletânea *Handbook of Marxism* (com Bev Skeggs, Sara Farris e Svenja Bromberg, 2021) e *Late Fascism* (2021). Para além de fazer parte do conselho editorial da revista *Historical Materialism: Research in Critical Marxist Theory*, é editor da coleção *The Italian List*, da Seagull Books.

Alberto Toscano is Reader in Critical Theory and Co-director of the Centre for Philosophy and Critical Thought at Goldsmiths, University of London, and Visiting Faculty at the School of Communication, Simon Fraser University, Vancouver. He is the author of *Cartographies of the Absolute* (with Jeff Kinkle, 2015) and *Fanaticism: On the Uses of an Idea* (2010, 2nd edition 2017). He edited *The Italian Difference: Between Nihilism and Biopolitics* (with Lorenzo Chiesa, 2009) and has translated several works by Alain Badiou, as well as Antonio Negri, Furio Jesi and Franco Fortini. Among current work is a three-volume co-edited *Handbook of Marxism* (with Bev Skeggs, Sara Farris and Svenja Bromberg, 2021) and *Late Fascism* (2021). He has been a member of the editorial board of the journal *Historical Materialism: Research in Critical Marxist Theory* since 2004, and is series editor of The Italian List for Seagull Books.

Giovanbattista Tusa trabalha em Lisboa como filósofo e investigador dos *media*, sendo atualmente investigador em Filosofia e Ecologia no Instituto de Filosofia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IFILNOVA). A sua última publicação, em coautoria com Alain Badiou, *De la Fin* (2017), foi traduzida para inglês, português e espanhol. A sua pesquisa multidisciplinar abrange os campos da política radical, arte, cinema, ecocrítica, realismo ontológico e estudos animais.

Giovanbattista Tusa is a philosopher and media researcher based in Lisbon, where he is currently a Researcher in Philosophy and Ecology at the Nova Institute of Philosophy (IFILNOVA) at NOVA University of Lisbon. His latest work, *De la Fin* (2017), co-authored with Alain Badiou, has been translated into English, Portuguese and Spanish. His current multidisciplinary research examines radical politics, art, cinema, eco-criticism, ontological realism and animal studies.

Emily Wardill apresentou internacionalmente o seu trabalho artístico, incluindo exposições individuais, em: Secession (Viena, 2020), Espaço Projeto, Museu Calouste Gulbenkian (2017), Bergen Kunsthall (2017), SMK – National Gallery of Denmark (Copenhaga, 2012), Contemporary Art Museum St. Louis (2011), de Appel arts centre (Amsterdão, 2010) e ICA-Institute of Contemporary Arts (Londres, 2007-08). Participou na Biennale of Moving Images (Genebra, 2016) e na 54ª Bienal de Veneza (2011), e em exposições coletivas na Hayward Gallery (Londres), Witte de With (Roterdão), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Viena) e Museum of Contemporary Art (Miami). Em 2010, Wardill foi premiada com o prestigiado Jarman Award e, em 2011, com o The Leverhulme Award. Atualmente, é Professora na Academia de Arte de Malmö, Universidade de Lund (Suécia).

Emily Wardill has exhibited internationally, including solo exhibitions at Secession (Vienna, 2020), Gulbenkian Project Space (Lisbon, 2017), Bergen Kunsthall (2017), The National Gallery of Denmark, Copenhagen (2012), Contemporary Art Museum St Louis (2011), de Appel arts centre, Amsterdam (2010), and Institute of Contemporary Arts, London (2007-2008). She participated in the Biennale of Moving Images, Geneva (2016), 54th Venice Biennale (2011) and in group exhibitions at the Hayward Gallery (London), Witte de With (Rotterdam), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Vienna), and Museum of Contemporary Art Miami. In 2010, Wardill was the recipient of the prestigious Jarman Award and in 2011 of The Leverhulme Award. She currently works as a Professor at Malmö Art Academy, Sweden.

Parting with the Bonus of Youth — Maumaus as Object

Galerias Municipais – Galeria Avenida da Índia
22.06. – 08.09.2019

Vereadora da Cultura da CML
Culture Councillor
Catarina Vaz Pinto

Conselho de Administração da EGEAC
EGEAC Board of Directors
Joana Gomes Cardoso, Sofia Meneses, Manuel Veiga

Galerias Municipais
Municipal Galleries

Diretor | Director
Tobi Maier

Diretora adjunta | Deputy Director
Maria Manuel Ferreira

Adjunta de Gestão | Executive Assistant
Maria da Luz Martins

Secretariado | Secretary
Dulce Castro

Arquitetura de Exposição | Exhibition Architecture
André Maranha

Performance e Música | Performance and Music
Paula Nascimento

Coordenadora de Comunicação | Communication Coordinator
Susana Sena Lopes

Publicações e Residências da Boavista | Publications and Boavista Residences
Rita Duro

Coordenadora de Produção | Production Coordinator
Flávia Violante
Produtores | Producers
João G. Rapazote, Patrícia Guerreiro, Rita Queiroga

Coordenadora de Mediação e Programas Públicos | Mediation and Public Programmes Coordinator
Helena Tavares
Assistentes de Exposição e Mediação | Mediation and Exhibition Assistants
Andreia Frazão Pires, Bárbara Bulhão, Catarina Nascimento, Daniel Peres, Elisa Aragão, Inês Louro, João Gaspar, Luísa Cardoso, Margarida Rodrigues, Mariana Branco, Pedro Gonçalves

Maumaus / Lumiar Cité

Direção | Director
Jürgen Bock

Direção Administrativa | Administrative Director
Carlos Alberto Carrilho

Assistência de Direção | Assistant Director
Inês Gomes

Produção | Production
Andreia Santana

Docência 2019 | Faculty 2019
Stefanie Baumann, Judith Barry, Jürgen Bock, Filip De Boeck, Anne Boyer, Sabeth Buchmann / Rainer Bellenbaum, Bojana Cvejić, Manthia Diawara, Alexander García Düttmann, João Enxuto / Erica Love, Ruth Wilson Gilmore, Avery F. Gordon, Judith Hopf, Lone Haugaard Madsen, Michael Marder, Manuela Ribeiro Sanches, Gertrud Sandqvist, Marcel Stoetzler, Simon Thompson, Alberto Toscano, Giovanbattista Tusa, Willem Oorebeek, Fredrik Værslev, Emily Wardill

Maumaus / Lumiar Cité é uma estrutura financiada pelo Ministério da Cultura / Direção-Geral das Artes, apoiada pela Câmara Municipal de Lisboa e pela Junta de Freguesia do Lumiar | Maumaus / Lumiar Cité is funded by the Portuguese Ministry of Culture / Directorate General for the Arts. With the support of the Municipality of Lisbon and the Borough of Lumiar.

Publicação | Publication

Edição | Published by
© Galerias Municipais / EGEAC, Maumaus / Lumiar Cité, 2021

Organização | Editors
Jürgen Bock, Simon Thompson

Textos | Texts
© Todos os autores | All authors

Coordenação Editorial | Editorial Coordination
Carlos Alberto Carrilho, Rita Duro, João G. Rapazote

Design Gráfico | Graphic Design
Arne Kaiser

Fotografia | Photography
DMF Fotografia

Tradução e Revisão | Translation, Copy-editing and Proofreading
Ben Caton (alemão – inglês | German – English), Michael Garner (sueco – inglês | Swedish – English), Kennis Translations (alemão, inglês – português | German, English – Portuguese), Gerrie van Noord (rev. | copy-edits and proofs inglês | English), Inês Gomes, Manuela Ribeiro Sanches (rev. | copy-edits and proofs português | Portuguese)

Tiragem | Print Run
150 exemplares | copies

Impressão | Printing
Gráfica Maiadouro

Depósito Legal | Legal Deposit
480628/21

ISBN
978-989-8763-44-0

www.galeriasmunicipais.pt
www.maumaus.org

Crédito de Imagens | Picture Credit
Capa | Cover
Maumaus, *Untitled*, 2017
© Foto | Photo: Simon Thompson
Página | Page 21
Rafael Bordalo Pinheiro
Escarrador *John Bull* com anotações do autor | Spittoon *John Bull* with notes by the author, c. 1890
Desenho | Drawing, 21 × 30 cm
Acervo da Casa-Museu São Rafael Fábrica de Faianças Artísticas Bordallo Pinheiro, Caldas da Rainha
Nº inventário CMSRDES_2661
Página | Page 35
Allan Sekula
Caixa de luz | Light box, 2013
Exposição | Exhibition
The Dockers' Museum
Lumiar Cité, 08.02. – 31.03.2013
Foto | Photo: Maumaus, cortesia | courtesy Allan Sekula Studio
Página | Page 48
Rafael Bordalo Pinheiro
Escarrador / Spittoon *John Bull*
Museu Bordalo Pinheiro / EGEAC
Nº inventário MRBP.CER.0446

Reservados todos os direitos. Esta publicação, no todo ou em parte, não pode ser reproduzida, armazenada num sistema de recuperação de dados ou transmitida por qualquer processo electrónico, mecânico, fotocópia, gravação ou outros, sem a prévia autorização escrita dos editores.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise without prior written permission of the publishers.

Agradecimentos | Acknowledgements
Maria João Barros (Visabeira), Pedro Bebiano Braga (Museu Bordalo Pinheiro, Lisboa), Jorge Brites / Maria Isabel Silva (Câmara Municipal de Lisboa), Enrico David, Pedro Faro, Madalena Guerreiro, Alexander Kluge, Sara Antónia Matos, Elsa Rebelo (Casa-Museu São Rafael / Fábrica de Faianças Artísticas Bordallo Pinheiro, Caldas da Rainha), Miguel Regal, Ricardo Regal, João Regal, Maribel López Zambrana / Roberto Antón Toribio (ARCO Lisboa / IFEMA Feria de Madrid), e a todos os autores | and to all authors.

EGEAC

LISBOA

galerias municipais

MAUMAUS
Escola de Artes Visuais

Lumiar Cité