

# estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades

---

*“Artesanato + Activismo = Artesanativismo” Artesanato, Activismo Político e Feminismo na obra de Cristina Rodrigues*

Jorge, Inês Pereira Guerreiro

*estrema: revista interdisciplinar de humanidades,*  
número 4, Outono de 2014



Para citar este artigo: JORGE, Inês Pereira Guerreiro. 2014. “Artesanato + Activismo = Artesanativismo”. Artesanato, Activismo Político e Feminismo na obra de Cristina Rodrigues. *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* 4, [www.estrema-cec.com](http://www.estrema-cec.com).

Um projecto do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Para informação adicional  
<http://www.estrema-cec.com>

## **“Artesanato + Activismo = Artesanativismo”**

### **Artesanato, Activismo Político e Feminismo na obra de Cristina Rodrigues<sup>1</sup>**

Inês Pereira Guerreiro Jorge

#### **Resumo**

O presente artigo destina-se a analisar as afinidades e divergências entre o projecto “artesanativista” e a obra da artista portuguesa Cristina Rodrigues.

Originário do movimento feminista dos anos 1970 e 1980, o “artesanativismo” elaborou uma aliança entre as artes manuais e o activismo político, cujo único antecedente fora a corrente *Arts and Crafts*. No entanto, o “artesanativismo” feminista distinguiu-se pela associação clara entre dois elementos ostracizados, quer na sociedade, quer na arte: as mulheres e as artes aplicadas.

Revitalizado no século XXI, o “artesanativismo” tem expandido os propósitos do feminismo aos sectores sociais mais desfavorecidos, através da organização de projectos colectivos. Neste contexto, apurar-se-á em que medida o trabalho de Cristina Rodrigues se vincula à ideologia e prática do “artesanativismo” vigente.

#### **Palavras-Chave**

“Artesanativismo”, Arte Contemporânea, Artesanato, Cristina Rodrigues, Feminismo.

#### **Abstract**

The present article aims at analysing the “craftivist” project and the work of the Portuguese artist Cristina Rodrigues.

Originating from the feminist movement of the 1970s and 1980s, “craftivism” allied handwork and political activism, whose only predecessor had been the Arts and Crafts society. However, the feminist “craftivism” was distinguished by its clear association between two ostracized elements, both in society and in art: women and applied art.

Revitalized in the twenty-first century, “craftivism” has expanded the purposes of the former initiative to the most neglected social groups in the present day, by organizing collective endeavors. In this context, the work of Cristina Rodrigues will be paralleled with the ideology and practice of today’s “craftivism”.

#### **Keywords**

“Craftivism”, Contemporary Art, Craft, Cristina Rodrigues, Feminism.

---

<sup>1</sup> Jorge, Inês. 2014. “Artesanato + Activismo = Artesanativismo”. *Artesanato, Activismo Político e Feminismo na obra de Cristina Rodrigues*. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 4, [www.estrema-cec.com](http://www.estrema-cec.com).

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

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

Conforme explicitou a artista e crítica da arte Nicole Burisch, a noção do quotidiano é inerente à *performance* artística, ao artesanato (Burisch 2011) e, acrescentamos, ao “artesanativismo” feminista e presente. Com efeito, a arte feminista recorreu com frequência aos presumidos automatismo e trivialidade do “fazer” doméstico e manual, com as finalidades de expressão feminina e de revolta contra o falocentrismo do Modernismo e do meio artístico de então. Emblemático deste cruzamento foi o projecto colaborativo *Womanhouse*, de 1971-1972, que consistiu na recuperação de uma casa desabitada por parte de vinte e uma artistas que a transformaram numa exposição, da qual também constaram peças de *performance*. Pertencentes ao inovador *Feminist Art Program* do *California Institute of the Arts*, as criadoras foram lideradas por Miriam Schapiro (n. 1923) e Judy Chicago (n. 1931), tomando de assalto uma casa, domínio feminino por excelência, e instalando uma peça em cada uma das suas divisões. Entre elas, Sandy Orgel introduziu uma manequim num armário de panos de linho, levando à letra o enclausuramento da mulher no entorno caseiro.

Igualmente dedicadas a criticar as obrigações infligidas às mulheres, no que se referia às lides da casa e à educação dos filhos, criadoras como a hispanomexicana Marta Palau, a norte-americana Judy Chicago e a canadiana Joyce Wieland (1931-1998), a par de grupos como a chilena Associação de Familiares dos Detidos-Desaparecidos valeram-se de múltiplas artes para introduzir conteúdos emocionais e autobiográficos, com base na máxima da autoria de Caroline Hanische, segundo a qual “o pessoal é político” (Hanische 1969, 204-205). A título de exemplo da intersecção entre a confissão e a militância, destacamos as *arpilleras*, decorações de parede feitas de serapilheira, adornos e bordados, através das quais colectivos chilenos expressavam a sua dor face ao impacto da instauração da ditadura militar de Augusto Pinochet, em 1974 (**Figura 1**). Esta produção deu origem à disseminação de oficinas de artesanato nas favelas de Santiago, com o intuito imediato de comercialização e subsistência económica, ao passo que partiu da vontade de recuperar o sentido de comunidade e as relações interpessoais, nos quais o regime incutira sensações de desconfiança e censura.

Em relação à historiografia da arte popular, o feminismo destacou-se pela análise da restrição histórica de criações como o acolchoamento, a fiação, a pintura sobre porcelana e a rendaria ao ambiente caseiro e à prática leiga. Tal foi a intenção do livro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, em que Rozsika Parker (1984) adoptou o bordado como caso de estudo que corroborava a responsabilidade da distinção histórica entre as belas-artes e o artesanato pela ostracização artística e social da mulher. Se, na Idade Média, o bordado fora praticado por indivíduos de ambos os sexos e tão bem remunerado quanto a pintura, com a entrada na Época Moderna, o mesmo adquirira uma acepção crescentemente feminina. Semelhante alteração fora o reflexo de uma nova ideia de feminilidade que, até às lutas pelos direitos civis e à segunda vaga feminista da década de 1960, era entendida enquanto biologicamente inata. Por essa razão, Parker afirmou: “O bordado conota não apenas a casa mas uma casa socialmente favorecida, firmemente situada nas mais altas camadas da estrutura de classes.” (Parker 1978 204-205<sup>2</sup>) A um nível subliminar, o mesmo simbolizava uma visão estereotipada e maniqueísta da sexualidade da mulher que opunha a virgindade à prostituição. Em suma, o menosprezo institucional era acompanhado pelas consequências da submissão psicológica das mulheres.

---

<sup>2</sup> Tradução do original: “Embroidery connotes not only home but a socially advantaged home, securely placed in the upper reaches of the class structure.”

De facto, em periódicos como *Feminist Art Journal* e *Heresies*, o artesanato amador foi alvo de uma reflexão assaz ambígua, já que era invocado ora como instrumento de opressão, ora enquanto via de auto-expressão e resistência (Parker 2010 [1984]; Adamson 2010). No artigo “Making Something from Nothing (Toward a Definition of Women’s «Hobby Art»)”, publicado na revista *Heresies*, Lucy Lippard (1978, 63-66) defendeu que a ligação entre a arte de recreação (*hobby art*) feminina e a decoração do lar não só afastava a ideia de uma actividade “egoísta” e aspirante ao estatuto de arte, mas também compunha uma esfera autónoma que protegia a mulher, tanto da intimidação, como das pressões profissionais e económicas inerentes à cultura de elite. No entanto, o amadorismo artesanal acabava por prolongar a segregação feminina na sociedade e na arte. Efectivamente, à semelhança de Andreas Huyssen (1986, 44-62), a mesma autora observou que, ao passo que a exploração da cultura de massas na produção masculina conduzia ao alargamento das fronteiras da arte, a entrada da mulher em territórios artísticos controlados pelo homem era encarada com desdém.

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

(...) contra o patronato dos artistas, contra a imposição do gosto de uma classe sobre toda a gente, contra a noção de que se não se gosta da obra deste e daquele pelas razões «certas», não se pode gostar dela de todo, bem como contra a síndrome da «obra-prima», a síndrome dos «três grandes artistas» e assim por diante (Lippard 1976, 3<sup>3</sup>).

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

(...) rompa com os mecanismos opressivos do discurso hierárquico (elite vs. popular, o novo vs. o velho novo, arte vs. política, verdade vs. ideologia), e (...) [que] a questão da vanguarda

---

<sup>3</sup> Tradução do original: “I recognize now the seeds of feminism in my revolt against Clement Greenberg’s patronization of the artists, against the imposition of the taste of one class on everybody, against the notion that if you don’t like so-and-so’s work for the «right» reasons, you can’t like it at all, as well as against the «masterpiece syndrome», the «three great artists» syndrome, and so forth”.

literária e artística de hoje seja (...) posicionada numa estrutura sócio-histórica alargada (...) (Huysen 1986, 4<sup>4</sup>).

De um modo idêntico, o debate moderno entre o artesanato e as artes plásticas tornara-se obsoleto e tirânico, pelo que era urgente o diagnóstico académico da profunda imbricação entre ambos. Em consequência, o mesmo autor definiu o Pós-Modernismo enquanto paradigma cultural que assentava na “negociação dos termos do próprio moderno” (Huysen 1986, x<sup>5</sup>) e se distanciava do Modernismo pelas combinações que ostentava entre as culturas de elite e de massas. Embora correntes como a *Pop Art* tivessem demonstrado que a (neo)vanguarda (já) não era dissociável da cultura popular, da política e do quotidiano, na opinião de Huysen, a arte feminista distinguiu-se destas ao criticar a representação da mulher na televisão, no cinema de Hollywood, na publicidade e no *rock ‘n’ roll*, comprovando que a cultura de massas nada tinha de feminino, mas, pelo contrário, constituía uma forma de violência sobre aquele género (Huysen 1986).

Adicionalmente, o teórico alemão descreveu a transição de uma atitude “subversiva” para um comportamento “conformista” por parte da vanguarda que se repercutiu na sua despolitização e institucionalização, a qual também teve eco na historiografia e crítica da arte durante o período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. Perante esta nova situação, Andreas Huysen concluiu que a “transformação cultural do quotidiano” (Huysen 1986, 3-4) exigida pela vanguarda devia ser restituída, não sob a forma de objectos artísticos, mas sim de movimentos descentralizados.

De facto, o feminismo “artesanativista” respondeu significativamente ao advento da globalização que propiciava um mundo cada vez mais homogéneo. Em resultado, as actividades desenvolvidas no seio de colectividades foram uma fonte fulcral quer de discussão, quer de cooperação com o novo paradigma, simultânea e dinamicamente (cf. Robertson 1992; Featherstone, Lash e Robertson, 1995). Constituindo-se como militância em favor da mudança, a manualidade feminista estimulou novos modos de convergência entre a arte e a realidade, suplantando a importância do produto final pela

---

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

<sup>5</sup> Tradução do original: “As the word ‘postmodernism’ already indicates, what is at stake is a constant, even obsessive negotiation with the terms of the modern itself”.

sua execução numa atmosfera comunitária e de diálogo. Ao mesmo tempo, foi disseminada a ética “Faça-Você-Mesmo” (*Do-It-Yourself*) que se baseava no princípio de produzir ou reparar algo por conta própria, ao invés de pagar por um trabalho profissional. Tal apelo à participação e interação do público, em detrimento do protagonismo do artista, assim como a ênfase no processo e na ética amadora antecipariam a “estética relacional” que Nicolas Borriaud introduziria em 1998<sup>6</sup>.

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

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

(Paola Antonelli 1998, 12-15)

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

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

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

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

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

(Bruce Metcalf 2002, 13-24)

Desde a década de 1980, a expansão do fabrico manual e a sua submersão noutras disciplinas conduziu à afirmação de novos países. Curiosamente, uma série de nações que tinham protagonizado as vanguardas do início do século XX regressaram à linha da frente, como foi o caso dos Países Baixos e da Itália, de Espanha e da República Checa. Se as expressões mais radicais do Modernismo foram atribuídas a um conjunto escasso de nações, nesta altura, outros países adquiriram prestígio na produção e reflexão teórica

---

<sup>6</sup> Antes da primeira obra aprofundada que tem como título *Relational Aesthetics*, o termo foi empregado por Borriaud em 1996, no catálogo da exposição “Traffic” que esteve patente no Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux e da qual foi curador.

em torno do artesanato, tais como o Canadá e a Austrália. Por sua vez, a Índia, o México e a Coreia do Sul superaram o estigma da periferidade e alcançaram a internacionalização. Por outro lado, o aumento do número de congressos mundiais subordinados ao tema da decoração atestou que o pensamento correspondente não se cingia a círculos intelectuais pontuais, mas apresentava uma abertura generalizada (Greenhalgh 2003), bem como uma maior disseminação, devido ao menor custo da circulação transnacional e à propagação da *World Wide Web*.

A montante, com a entrada no terceiro milénio, o complexo de inferioridade do artesanato levou à tentativa de supressão daquele termo, designadamente, no âmbito institucional. Paradigmático foi o caso do histórico *Museum of Contemporary Crafts* de Nova Iorque (anterior *American Crafts Council*) que, no ano de 2002, alterou a sua denominação para *Museum of Arts and Design (MAD)*. Não obstante, na obra primordial *Thinking Through Craft* (2007), Glenn Adamson demonstrou que a construção da subalternidade e do papel discordante dos ofícios são precisamente o que permite explicar a sua importância na recente historiografia da arte.

A jusante, os ataques ao nova-iorquino *World Trade Center* no dia 11 de Setembro de 2001 e a crise financeira mundial subsequente despoletaram o revivalismo da criação manual, com as finalidades de restaurar o eclectismo estético, a realização pessoal através da arte e do labor digno, o amor e a alegria no trabalho, assim como de contestar o capitalismo, a alienação da produção (pós-)industrial e a dispensabilidade do “colaborador”. Notemos que as mesmas vontades haviam sido expressas por John Ruskin, William Morris e, em certa medida, pela *Art Nouveau* (Foster 2002) e pelo *Jugendstil*. No fundo, como observou Donald Kuspit, o interesse renovado na manualidade evidencia a necessidade de redimir o trabalho na sociedade actual e, por conseguinte, na prática artística. Na óptica do autor, o regresso da importância de “fazer bem” e do “trabalho árduo” na arte representa também uma nova forma de valorização da experiência estética que o Pós-Modernismo aniquilou. Extintas as “artes maiores” e as respectivas premissas da tradição, da subjectividade e da simbolização, Kuspit concluiu que o “artesanato é tudo o que resta da arte” (Kuspit 2000, 158-168<sup>7</sup>).

Identicamente, num ensaio intitulado “Art in the Age of Democracy”, Boris Groys argumentou que, nos dias de hoje, a falta de legitimidade dos organismos políticos tem

---

<sup>7</sup> Tradução do original: “If craft is all that is left of art, what then is art, or rather what can we say positively of craft?”



sido compensada no âmbito criativo, o qual passou a “representar tudo aquilo que já não é politicamente representado ou ainda não foi concretizado – e que talvez nunca venha a sê-lo” (Groys 2010, 1-11<sup>8</sup>). Em resultado, os espaços de exposição, divulgação e comercialização da arte cada vez mais reflectem sobre valores e indivíduos que continuam a ser menosprezados pelas democracias. Esta noção da arte como campo que torna possível a idealização de um mundo melhor e mais justo acarreta um carácter de tal forma utópico que, por vezes, não tem eco na realidade, embora se aproxime dos princípios do artesanato, nomeadamente, do seu pendor subcultural.

Caracteristicamente pós-moderna é ainda a investigação da britânica Tanya Harrod que tem convergido para a reconstituição histórica da produção cerâmica do século XX. Efectivamente, esta autora tem procurado consolidar a ornamentação não enquanto categoria subordinada às belas-artes, mas antes autónoma e com procedimentos críticos próprios. Publicada em 1999, a obra fulcral *The Crafts in Britain in the Twentieth Century* reúne todas as disciplinas e os principais criadores do Reino Unido, com início na corrente *Arts and Crafts* e terminando na década de 1990. Tal estudo demonstrou que o percurso da prática manual está intimamente relacionado com as conjunturas tecnológica, económica, política e social, a par de que a fronteira entre a mesma e o *design* industrial se tem tornado cada vez mais ténue.

Por seu turno, no capítulo “House-Trained Objects: Notes Toward Writing an Alternative History of Modern Art”, pertencente a um livro tocante às abordagens curatoriais sobre a domesticidade, Harrod (2002, 55-74) analisou o ignorado intercâmbio entre a manualidade e o Modernismo, convocando os casos de Paul Gauguin, Henri Matisse e Pablo Picasso. Perante essa realidade, era necessário reconhecer que a separação teórica entre a arte moderna e o artesanato não se realizara (cf. também Jeffries 2011, 222–240), a fim de contextualizar a vitalidade do segundo na transição para o novo milénio, não só em termos artísticos, mas também curatoriais e subculturais. Todavia, tal parece espelhar uma contradição quanto à obra anterior da autora, dada a sua reivindicação do vínculo entre as artes maiores e o ornamento, ao passo que aquela apostava na emancipação. De qualquer maneira, reiteramos que é fundamental começar por deslindar a presença da manufactura na modernidade, para que seja possível entender a sua posterior evolução.

---

<sup>8</sup> Tradução do original: “In this way art achieves the political function of representing all which is no longer politically represented or has not yet become so –and maybe will never be.”

Já Glenn Adamson afirmou que “o retrato do artesanato do século XXI é acumulativo, um palimpsesto” (Adamson 2010, 585<sup>9</sup>). Tal descrição deve-se ao facto de que, na actualidade, a actividade manual aglutina instituições criadas em Oitocentos (por exemplo, a *Art Workers Guild* que William Morris fundou em 1884), práticas tradicionais que alguns indivíduos e movimentos procuram preservar (como é o caso de Joana Vasconcelos, artista que recupera técnicas como a tecelagem de Portalegre, o crochê da ilha do Pico e as frioleiras de Nisa) e entidades onde prevalece a intenção modernista de aliar as artes decorativas e o *design* industrial (tais como a *Werkbund* alemã). Apesar de presumivelmente esgotado, o artesanato de ateliê continua a garantir a subsistência de artífices (tais como a joalheira e escultora Tone Vigeland), galeristas, curadores e administradores de diversas instituições (nomeadamente, o *British* e o *American Crafts Council*). Esta multiplicidade de influências resulta numa propensão ecléctica que reúne estilos históricos, fórmulas elitistas e populares, *vintage* e contemporâneas no contexto do *design*, em particular, de interiores e de moda, como atesta o colectivo *Droog*.

Igualmente enfatizado por Tanya Harrod, o permanente diálogo entre a manualidade e o modernismo conduziu Adamson a forjar o conceito de “artesanato moderno” (*modern craft*) que se distingue propositadamente da noção de “artesanato contemporâneo”, a qual se encontra amplamente difundida nos círculos intelectuais anglo-saxónicos (cf. Adamson 2007; Adamson 2010, 4-5; Adamson, Cooke e Harrod 2008-2013; Adamson 2013). Em termos cronológicos e teóricos, esta ideia envolve os processos de industrialização e de constituição das belas-artes, em “articulação” (e não em oposição, para a qual propendem os discursos sobre o tema) com os quais o sentido vigente da criação funcional se estabeleceu (Shiner 2012, 230-244). Por sua vez, Paul Greenhalgh (2003) considerou que a falta de modernidade das artes mecânicas foi causada pela persistência de lacunas na sua História recente. Posto isto, a produção manual não pode ser simplistamente apelidada de “antimoderna”; ao invés, ela deve ser assimilada como um género de prática tão devedor quanto credor relativamente à modernidade.

Ao enquadramento moderno, acrescenta-se o apanágio pastoral ou rústico que a própria comunidade artesanal insiste em fomentar e que ocasiona a perduração de

---

<sup>9</sup> Tradução do original: “Craft today is still a subject marked by infinite diversity and internal conflict. This is partly because the twenty-first-century picture of craft is an accumulative one, a palimpsest.”

ligações românticas e da convencional dicotomia arte/artesanato, a qual tem sido contestada pelos artífices emergentes. Na verdade, esta resistência à urbanidade que Adamson (2007) identificou procede da marginalidade, do saudosismo e do conservadorismo que distinguem as artes aplicadas e repercute-se na sua reacção a uma cultura dominante (*mainstream*). Apesar da tentativa de ultrapassar esta propensão por parte de movimentos como o “artesanativismo”, é notável a incorporação da arte popular no regresso ao campo que se tem verificado em diversos países do Ocidente, tais como a França, a Grécia e Portugal.

Por seu turno, empenhado em criar uma nova teoria do artesanato que corroborasse a sua condição de arte e resistisse à sua inclassificabilidade, Howard Risatti gerou uma hábil definição, firmada na capacidade do primeiro para satisfazer as necessidades fisiológicas do ser humano, isto é, na sua “função aplicada” (Risatti 2007, 29-40). A seu ver, baseadas no material, na técnica ou na forma, as categorizações tradicionais apenas aludem à aparência e não aos atributos únicos dos objectos, uma vez que, na sua maioria, estes reúnem materiais, técnicas e formas diversas. Por conseguinte, de acordo com Risatti, a finalidade dos artigos deve ser fixada conforme a sua relação com os processos e ferramentas que concretizarão a respectiva função. Assim, se na teoria estética das belas-artes a função constituiu o principal motivo de negação do estatuto artístico das artes decorativas, neste caso, a mesma viabiliza o entendimento do material, da técnica e da forma não como componentes distintas, mas sim como “uma constelação de elementos interrelacionados residindo no âmago do objecto artesanal” (Risatti 2007, 32<sup>10</sup>).

Neste sentido, Howard Risatti criou três classes de produtos e uma quarta referente à arquitectura – que considera ser uma arte aplicada – que passamos a enumerar: “recipientes” (*containers*), tais como tigelas, jarros, vasos, copos, garrafas, cestos, sacos, caixas e baús; “coberturas” (*covers*), tais como roupas, colchas, cachecóis, lenços e mantas; “suportes” (*supports*), tais como camas, cadeiras, bancos, mesas e sofás; e “abrigos” (*shelters*).

Uma vez que esta taxonomia não contempla a joalheria, a tapeçaria, o vitral, o mosaico, o azulejo e os utensílios de mesa, o historiador foi forçado a criar o conceito híbrido de “adorno/decoração”, o qual oscila entre as actividades manual e artística. De

---

<sup>10</sup> Tradução do original: “Function forces us to understand them, not as discrete components, but as a constellation of interrelated elements residing at the core of the craft object.”

qualquer maneira, semelhante repartição visa combater a persistência de valores que tinham orientado o sistema medieval das guildas, mercê da qual ainda hoje se exige dos ofícios um grau excessivo de perícia e de habilidade (Risatti 2007).

Efectivamente, inspirada nos valores comunitários e alternativos do activismo feminista e do movimento *punk* da década de 1970 e fundada na vontade de regressar à tutilidade, a iniciativa internacional “Faça-Você-Mesmo”, também designada por “artesanativismo”, artesanato independente (*indie craft*), artesanato subcultural (*subcultural craft*), “micro-revolta” (*microrevolt*), neo-artesanato (*neocraft*), e “fabricultura” (*fabriculture*), pode ser entendida quer como uma ocupação, quer como um estilo de vida (Buszek 2011). Num mundo desmaterializado e simulado, actividades têxteis como o acolchoamento e o bordado, a costura e o crochê, o fabrico de bonecas e o tricô deixaram de se cingir ao imaginário do “tempo das avós” e, aliadas à tipografia de livros e revistas, à realização de álbuns de recortes e à reciclagem, têm sido adoptadas por entusiastas de idades díspares, criadores e militantes políticos que se autodenominam de *crafters*. De difícil tradução para o português, este neologismo alude a uma conduta dinâmica e fluida que contesta o cunho fixo e identitário da noção de *craftsman*/artesão, no sentido de criticar os próprios pressupostos da prática manual.

Desta forma, o “Faça-Você-Mesmo” abrange um conjunto muito diversificado de iniciativas, das mais vulgares e descomprometidas que são originárias do artesanato de ateliê das décadas de 1950 e 1960, até projectos participativos que valorizam métodos democráticos e transdisciplinares, bem como promovem acções políticas (Black e Burisch 2010; Wallace 2012). Representativo deste último tipo de acções foi *Pink M.24 Chaffee*, um tanque de combate da Segunda Guerra Mundial que, em 2006, foi tornado o cenário de um protesto contra o envolvimento dinamarquês na guerra do Iraque, graças à iniciativa de Marianne Jørgensen. Para esse efeito, o tanque foi coberto do canhão até à lagarta com quadrados tricotados e feitos em crochê com linha cor-de-rosa por um grupo de pessoas de múltiplas nacionalidades (**Figuras 2 e 3**). Assim, a “fabricultura” constitui uma forma de militância que desafia as convenções da actividade, quer artística, quer artesanal.

Com efeito, a “micro-revolta” não entende o artesanato como meio ou processo, mas como um modo de fazer que está ao alcance de toda a gente, por via de uma aprendizagem de tipo informal e, frequentemente, colectivo, o que demonstra os fortes laços entre a arte popular e o activismo. Como explica Elizabeth Garber (2013),

especialista em educação pela arte, o neo-artesanato parte do princípio de utilizar os recursos disponíveis para criar algo cuja finalidade é ser partilhado com os outros, repelindo a criação solitária que define o artesanato de ateliê. Nas organizações “artesanativistas”, as ideias são “tecidas” em conjunto e não existe uma liderança hierárquica imposta, a par do que sucede na *performance*, cujo diálogo com as artes decorativas tem sido revitalizado nos últimos anos (Burisch 2011). De facto, os contributos pessoais são aplicados na configuração da democracia e da cidadania participativas, em correspondência com a já referida “estética relacional” que Nicolas Borriaud identificou, com a “estética social” que propôs Lars Bang Larsen (1999) e com o *community-specific*, “novo género de arte pública” que, segundo reconheceu Miwon Kwon (2002, 100-137; Lacy 2005), transpôs o *site-specific*.

Adicionalmente, o artesanato subcultural é firmado naquilo que Jack Bratich e Heidi Brush (2007) qualificam de “trabalho afectivo”, na medida em que permite aperfeiçoar competências para agir, fortalecer comunidades e capacitar (*empower*) os cidadãos desfavorecidos<sup>11</sup> e/ou pertencentes a minorias étnicas. Por esta razão, à semelhança do que reivindicara John Ruskin, Malcolm McCullough declarou que “criar [manualmente] é cuidar” (McCullough 1996, 21-22). Esta expressão foi traduzida do original *to craft is to care*, cujo verbo inerente à manualidade não possui tradução para o português. Este verbo implica um processo de pequena escala que origina um envolvimento local e humano especial.

Do mesmo modo, o artesanato independente pondera a sustentabilidade ambiental que determina a “reutilização criativa” (Johnson 2009; 2013) de objectos e materiais, ao passo que contesta o trabalho mecânico escravizante e o consumismo que alimentam a economia capitalista global. Este último confronto manifesta-se habitualmente através de uma forma de protesto designada de *culture jamming*, por via da qual as mensagens dos meios de comunicação são reordenadas ou parodiadas de um modo humorístico ou perturbador. Na realidade, o termo abrange práticas diversas, desde a sabotagem de cartazes e de anúncios até ao embuste dos média. De qualquer maneira, o artesanato radical fomenta uma produção lenta, ao invés da rápida; a expressão individual, em vez de tarefas repetitivas e especializadas; a troca de bens, em contraste com o fabrico massivo; e, afinal, a “recuperação do controlo sobre as nossas vidas” (Hung e Magliaro

---

<sup>11</sup> Tradução do original: “Craft today is still a subject marked by infinite diversity and internal conflict. This is partly because the twenty-first-century picture of craft is an accumulative one, a palimpsest.”

2007, 160<sup>12</sup>), em detrimento da submissão face à desmaterialização e frenesim do capitalismo.

Esta forma pacífica de protesto ou guerrilha também tem norteado artistas que reflectem sobre a manualidade, mas não se inserem na corrente “Faça-Você-Mesmo”, como é o caso de Ai Weiwei, Grayson Perry e Joana Vasconcelos. Os mesmos têm desafiado os lugares-comuns que equiparam o ornamento à cultura de massas, opondo-o abstractamente a uma cultura de elite e entendendo-o como mero servo da exploração formal, da repetição gestual e da utilidade. Ao invés, os três criadores utilizam o artesanato como via de transmissão de intenções simbólicas complexas, de teor político (prevalente no primeiro), autobiográfico (no caso do segundo) ou popular (evidente na terceira, **Figura 4**).

No caso de Ai Weiwei, salientamos a instalação escultórica *Sementes de Girassol* de 2010 (**Figura 5**), constituída por milhões de sementes que parecem ser realistas, porém, na verdade, são de porcelana. Mais do que isso, estas minúsculas sementes não foram industrialmente produzidas ou encontradas, mas feitas à mão por centenas de artesãos, em oficinas de pequena escala. Derramadas no interior de um amplo espaço industrial, o *Turbine Hall* da *Tate Modern* de Londres, prestam tributo à resiliência humana e comentam a história política da China. Porquê?

É sabido que a porcelana é um dos produtos de exportação mais requisitados daquele país. Tal como os anteriores trabalhos de Weiwei, as sementes de girassol foram criadas na cidade de Jingdezhen, conhecida pela produção de cerâmica Imperial. Através desta conciliação dos fabricos massivo e manual, o público era levado a reflectir sobre o significado da etiqueta *Made in China*, decisiva no mercado internacional. Do ponto de vista político, estas sementes reportam-se ao período da Revolução Cultural, durante o qual os chineses foram alvo de uma cruel repressão. Nas imagens de propaganda do regime, as massas eram retratadas como girassóis, voltando-se para o seu “sol”, o Presidente Mao Tse Tung. Em termos pessoais, Ai Weiwei recorda as sementes de girassol, partilhadas entre amigos nas ruas, como um símbolo de solidariedade e amizade, em tempos de miséria e violência.

---

<sup>12</sup> Tradução do original: “Right now, craft seems to play a bigger part in how and why art is produced. It probably has something to do with the recent interest in “slow work” and regaining control over our lives by slowing things down.”

Quanto a Grayson Perry, destacamos a sua majestosa Tapeçaria *Walthamstow* de 2009 (**Figura 6**), em que o artista interpreta de forma eminentemente subjectiva o tema das sete idades do Homem, seguindo a composição narrativa clássica da tapeçaria, da esquerda para a direita e entrelaçando elementos autobiográficos, a par de símbolos da sociedade de consumo na iconografia cristã da Virgem Maria e de Cristo.

Embora não seja unicamente feminista, o artesanato radical discute as esferas pública e privada que o feminismo abordara, prosseguindo a propagação das artes decorativas do interior doméstico para o espaço colectivo (**rever Figuras 2 e 3**) e a sua difusão na cultura popular, desta feita, através das redes sociais. Com origem demonstrada na Antiga Grécia, o entrelaçamento entre a mulher, as artes manuais e a sua restrição à casa é perceptível na célebre *Odisseia* de Homero, em que a fiel e paciente Penélope espera por Ulisses, ora tecendo, ora desmanchando a sua teia. A Penélope, o filho Telémaco dirige-se da seguinte maneira: “Mas recolhe-te à tua câmara e trata dos lavoures que te são próprios, do tear e da roca, e ordena às escravas que vão para o trabalho. De falar terão cuidado os homens, sobretudo eu, que sou quem governa em casa” (Homero 1944 [séc. VIII a.C.], 14). Se na sociedade actual persistem desigualdades de género, no seio de correntes como o “artesanativismo”, as hierarquias e tradições culturais são desafiadas e torna-se viável a reinvenção do “eu”, sob a forma da *street art*.

Materializado em manifestações como o “bombardeio de fio” (*yarn-bombing*), o tricô urbano ou de guerrilha (*urban/guerilla knitting*) e o grafiti de tricô ou de crochê (*graffiti knitting/crochet*), o artesanato independente compromete-se a mudar “o mundo, ponto por ponto” (Craftivist Collective 2013<sup>13</sup>), a exonerar o sentido tradicional da função, a introduzir o diálogo e a envolver o espectador na criação, revelando uma identificação com as artes feminista, ecológica, comunitária, bem como com as experiências do *Fluxus* e da Internacional Situacionista.

Simultaneamente, emergiu uma indústria de guias literários sobre o artesanato amador que se assemelham aos magazines *punk* da década de 1970, assim como apresentam conselhos de actuação, mas diferenciam-se do seu anticapitalismo, ao conciliar objectivos subculturais e comerciais. Todavia, quando adquiridos, muitos destes livros não são utilizados e, quando o são, acabam por servir finalidades meramente acessórias, o que corrobora o carácter “afuncional” que tem caracterizado a

---

<sup>13</sup> Tradução do original: “Changing the world one stitch at a time”.

manualidade na contemporaneidade. Por outro lado, o extraordinário valor monetário e a popularidade da “fabricultura” comportam certos riscos, designadamente, de colocar em causa o livre intercâmbio de informação em que se apoiam as comunidades *on-line*; de potenciar articulações com o *marketing* de estilos de vida alternativos que nada têm em comum com a “micro-revolta”; e de oprimir a autonomia e a reflexão crítica, por meio do respectivo enquadramento nas estratégias curatoriais e no *marketing* dos museus, galerias e outras instituições (Black e Burisch 2010) que se aditam às habituais feiras alternativas.

Consecutivamente, alertamos para a necessidade de enquadrar os revivalismos manuais nos devidos âmbitos sociais, culturais e políticos, com o intuito de ampliar a compreensão do seu papel, tal como explicaram Tanya Harrod e a historiadora do artesanato e do *design* Andrea Peach. Com efeito, num artigo publicado em 2013, a última autora enumerou três aspectos que devem ser analisados em conjunto com a revitalização dos ofícios: “o papel da infra-estrutura e do Estado, as ideologias do artesanato e das belas-artes e o ressurgimento como resposta aos factores socioeconómicos” (Peach 2013, 161-179<sup>14</sup>). Tendo já referido diversos pontos de identificação entre os renascimentos artesanais actuais e do decénio de 1970, consideraremos aquilo que, segundo Peach, os distingue quanto à primeira condição, a do apoio estatal:

Por exemplo, o desejo corrente do governo de apoiar o artesanato tradicional ou pertencente ao património cultural num tempo de crise contrasta nitidamente com as aspirações mais presunçosas e progressistas que o Estado tinha para o artesanato na década de 1970, as quais procuravam distanciar o artesanato da indústria e alinhá-lo com a ideologia e o estatuto das belas-artes (Peach 2013, 161-179<sup>15</sup>).

Na realidade, a presente crise financeira tem conduzido os governos mais conservadores a patrocinar a decoração como símbolo do passado, dos valores perenes e da autoconfiança individual e colectiva. Portanto, o vigente interesse político pelo artesanato é menos motivado pelo reconhecimento dos seus benefícios sociais e

---

<sup>14</sup> Tradução do original: “It explores three key contributing factors: the role of infrastructure and the state, craft and fine art ideologies, and revival as a response to socio-economic factors.”

<sup>15</sup> Tradução do original: “Otherwise put, the role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real, whatever scale chosen by the artist.”



culturais do que pela conveniência do seu custo reduzido. Identicamente, prevê-se que a corrente recessão será mais prolongada e profunda do que a da década de 1970, o que poderá refrear as tentativas de revitalização da criação manual por parte dos Estados. No que respeita às circunstâncias económicas *per se* que o artigo aborda, destacamos a singular capacidade de resistência das empresas artesanais, sobretudo em momentos de privação.

### **3. Artesanato, Activismo Político e Feminismo na obra de Cristina Rodrigues**

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

(Borriaud 1998, 13)

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

(Contreras 2010, 101-112)

Neste último capítulo, a obra da artista-artesã Cristina Rodrigues (n. 1980) será examinada, sob o prisma da conexão entre a criação artesanal, o activismo político e o feminismo. Para além disso, discutir-se-á a ideia do objecto como contentor de memória, no âmbito da relação dinâmica entre os paradigmas local e global.

De facto, o trabalho de Rodrigues abrange diversos assuntos que têm sido abordados no seio da produção manual ao longo do período contemporâneo. Entre eles, são de salientar questões como as oposições entre a arte popular e as belas-artes, as comunidades locais ou subculturais e o fenómeno da globalização, a par do género. Da mesma forma, a sua obra atesta a actual vitalidade do artesanato, através da intersecção entre manifestações manuais como a tecelagem ou a olaria e práticas contemporâneas,

como é o caso da fotografia, música, instalação e, sobretudo, projectos *site* e *community-specific*. Neste entorno e tendo em conta o excerto da autoria de Nicolas Borriaud que introduz este capítulo, torna-se evidente a dimensão utópica que o artesanato acarreta, ainda que a mesma seja contrabalançada e influenciada pelo ímpeto social e participativo que a arte contemporânea vem manifestando.

Efectivamente, a arquitecta e investigadora Cristina Rodrigues tem direccionado a sua investigação para o interior rural do seu país, começando por fotografar objectos e pessoas, mas também por recolher testemunhos orais referentes ao artesanato, à produção de azeite e à cultura musical. Deste desígnio, nasceram a série “O Meu País Através dos Teus Olhos” e a instalação “O Mural do Povo” (**Figura 7**) que foram expostas pela primeira vez no ano de 2010 e são compostas por retratos a preto e branco, narrativas e sonoridades captadas no noroeste de Portugal. Efectivamente, estas obras ilustram o desequilíbrio demográfico que assola não apenas o território português, mas também uma parcela considerável do Sul da Europa, com um impacto significativo sobre a respectiva economia e ambiente. Por conseguinte, ambas as criações constituem menos uma forma de protesto do que de alerta, se bem que o seu enfoque local esclarece uma íntima ligação com as artes mecânicas associadas ao feminino e ao folclore, assim como a valorização do homem comum e do património que remonta ao socialismo utópico inglês do século XIX.

Enquanto directora da empresa *CR Architects* e coordenadora dos projectos de investigação *Villages in the Interior of Portugal* e *Design for Desertification*, elaborados em parceria com a *Manchester School of Architecture*, Rodrigues tem ainda indagado fórmulas novas e sustentáveis de *design* rural que permitam combater a desertificação humana e geográfica, em virtude das rápidas alterações provocadas pela globalização (Sousa 2013). Neste âmbito, o caso de estudo seleccionado foi o concelho limítrofe de Idanha-a-Nova, situado na região da Raia (cujo próprio nome significa “fronteira”), em cujo Centro Cultural Raiano a artista cria as suas peças, juntamente com investigadores locais e um grupo de mulheres com quem partilha saberes e experiências de vida. Em suma, a comunidade – o fazer, falar e agir colectivo – é o sujeito e o objecto destas obras.

Numa outra série que se dedica às “Mouras Vestidas” (2013), Cristina Rodrigues cobriu um conjunto de vasos de grandes dimensões com fitas de cores e rendas entrançadas. Desta forma, a sua utilidade enquanto “contentores” foi subvertida,

segundo a classificação de Howard Risatti (**Figura 8**). Ora, assim como estes vasos perderam a sua original “aptidão” como contentores, receptáculos ou guardiães de determinados conteúdos, também as memórias populares podem tornar-se fragmentárias, caso não sejam salvaguardadas. Mas como podemos resguardá-las? Na actividade da artista, a solução não passa apenas pela investigação arqueológica dos artefactos como via de reconstituição histórica, mas envolve ainda um levantamento de manifestações da cultura imaterial, isto é, das canções ou lendas religiosas e mouras que têm sido oralmente transmitidas de geração em geração. Na verdade, expressões efémeras como estas integram a essência de um povo e devem ser inventariadas.

Por outro lado, a participação de artífices idanhenses na realização das peças demonstra afinidades com os referidos “trabalho afectivo” neo-artesanal e “arte relacional”, ao empregar indivíduos cujas oportunidades são limitadas e cuja posição na sociedade é (literalmente) marginal, bem como a promover o encontro, a troca de ideias e sentimentos que (quase) excedem em importância os produtos finais. Por essa razão, o trabalho de Rodrigues não pretende criticar abertamente a produção industrial, mas sim forjar uma aliança entre a pesquisa etnográfica, o saber artesanal e o trabalho em comunidade, com a finalidade de a expor perante um público generalizado. Neste contexto, as artes funcionais surgem como um símbolo da identidade local que está estreitamente ligado à cultura de um povo e é transversal a todas as realidades espaço-temporais.

Ao captarem momentos de comunhão entre jovens e idosos do concelho de Idanha-a-Nova, as fotografias de Cristina Rodrigues apelam à acção dos primeiros, no sentido de restabelecerem a situação socioeconómica do campo em Portugal (**rever Figura 7**). Com efeito, o desemprego e a solidão têm conduzido alguns portugueses a sair das cidades e a tirar partido dos recursos naturais dos meios rurais, sob uma propensão activista e ambiental que é comparável, por um lado, ao movimento “Faça-Você-Mesmo” e, por outro, à “transformação cultural do quotidiano” que Andreas Huyssen propôs, a fim de combater o conformismo sociopolítico da (neo)vanguarda.

Às criações fotográficas, somam-se instalações de grande escala que contêm materiais diversos, desde despojos recolhidos no estaleiro idanhense a objectos que povoam a memória colectiva dos respectivos habitantes. Na realidade, recursos como cordas de estendal e de *nylon* são combinados com os têxteis tradicionais de Idanha-a-Nova – entre os quais se salientam as fitas de cetim e de seda, a par das rendas cedidas

pela Fábrica de Rendas Portuense, a única no país que ainda concebe rendas com as primeiras máquinas do período da Revolução Industrial –, retratando as “contaminações” entre o artesanato e a indústria, bem como adulterando as convenções da manualidade, em conformidade com os preceitos do artesanato conceptual. Consequentemente, através das tradições orais e materiais, a ambiência étnica é (re)incorporada no mundo contemporâneo, o que aproxima este projecto da “fabricultura” ocidental.

Na exposição *21st Century Rural Museum* que tem circulado pelo globo, a reprodução de músicas ecoantes e ancestrais como a raiana *Senhora do Almortão* e os títulos das instalações de Cristina Rodrigues – *A Manta, ouro & prata, A Capela, A Rainha, Moura Vestida I (A Grega), Moura Vestida II e Moura Vestida III* – remetem para histórias sagradas e fantásticas daquele município que, geralmente, são protagonizadas por mulheres. Por conseguinte, as suas criações são sobremaneira femininas e sensuais, ora exuberantes, ora misteriosas, reportando-se a convenções sociais que se referem às questões de género e de etnia, nomeadamente, à conotação feminina da cultura de massas no âmbito do Modernismo e à fantasia do “outro” não-ocidental que, neste caso, é a “moura”. Em resultado, o receptor proveniente da sociedade moderna e volátil é cativado pela atmosfera perene e intemporal do universo rústico e do subconsciente vernáculo.

Intersectando fitas coloridas, rendas entrançadas e adufes – instrumentos de percussão típicos de Idanha-a-Nova que, habitualmente, são tocados por mulheres –, a obra *A Manta, ouro & prata* (**Figuras 9 e 10**) presta tributo ao traje feminino tradicional da Raia que, até hoje, as raparigas herdaram das suas mães. À partida, o título e a aparência da peça recordam as mantas de trapos, colchas e bordados característicos de Castelo Branco, embora o seu material preponderante não seja o tecido. Como tal, esta obra não cumpre os desígnios convencionais de revestir, proteger ou encobrir, mas pertence à categoria de “cobertura” estabelecida por Howard Risatti. Tal significa que *A Manta* simboliza costumes e técnicas que integram um património local em risco de extinção, devido ao envelhecimento da população e ao êxodo da juventude, devendo esta última ser sensibilizada para estas questões.

Já *A Rainha*, instalação dedicada às mulheres e, em especial, a Maria, mãe de Jesus Cristo, surge como cobertura e ornamentação alusiva às festas populares (**Figura 11**). Por outro lado, as referências ao feminino, à religião e às funções aplicadas de

resguardo e de decoração reflectem mentalidades que se encontram enraizadas na sociedade, mas que têm sido atenuadas por fenómenos como a emancipação da mulher, o enfraquecimento do papel cultural da Igreja e o decréscimo da taxa de natalidade nos países desenvolvidos. Apesar dos efeitos positivos que estes progressos acarretaram, os mesmos também contribuíram para a fragilização de valores estruturantes, designadamente, o da família, gerando, por vezes, casas sem “tecto” a que recorrer em tempos de dificuldade.

Por seu turno, inspirada nas pirâmides de velas das entradas das igrejas, *A Capela* é assumidamente arquitectónica (**Figura 12**). Tal aspecto remete para a função aplicada de “abrigo” que Risatti fixou. De novo, estamos perante uma metáfora relativa não só à guarida e ao amparo, mas também à submissão e repressão que a religião continua a exercer nas zonas rurais. Mas se esta construção que não tem paredes falha o seu desígnio de defender, não estará ainda em falta a protecção do património cultural, quer edificado, quer imaterial, que esteve muito tempo sob a alçada da Igreja, sendo agora um dever e direito dos cidadãos? Certamente, ou, caso contrário, dissipar-se-á a identidade local que constitui um porto de abrigo, face à evolução da globalização.

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

Desta forma, procura-se sensibilizar o público para a importância da regeneração dos meios agrários e reactivar o seu sentido de cidadania. Artesãos e espectadores têm sido incentivados a reflectir e a proceder como agentes numa sociedade democrática, em correspondência com o que reivindica o “artesanativismo”. Rebatendo a habitual idealização romântica da produção campesina que constrói a sua ingenuidade e autenticidade, este projecto incita o observador a uma consciencialização realista. Analogamente, os espaços expositivos foram escolhidos pela carga simbólica da sua arquitectura, refutando a neutralidade do “cubo branco”, ou pela sua conexão natural

com as artes decorativas (Sousa 2013<sup>16</sup>). Assim, em *21st Century Rural Museum*, estabelece-se uma contiguidade entre o campo e a urbe e sobressai a transversalidade da cultura local na sociedade global, ao invés da reiterada discussão sobre o afastamento entre ambas.

Por outro lado, partindo do enfoque numa cultura local e historicamente marginalizada, Rodrigues inscreve-a numa perspectiva global que é conduzida a eminentes museus de metrópoles ocidentais. Aliás, é através dos lugares de exposição e/ou dos diálogos que as suas peças geram com os mesmos que a artista tem comentado os mecanismos institucionais de legitimação artística. Ainda que a sua criação apresente aspectos próximos do “artesanativismo”, a correspondente crítica institucional decorre no interior dos museus, o que define um afastamento evidente. De certo modo, a sua obra acerca-se do valor “socio-ecológico” da actividade manual que Juan Carlos Contreras descreve na segunda citação que introduz o presente capítulo, ao associar práticas produtivas à herança física e espiritual das respectivas comunidades, de forma a apelar para a urgência da sua preservação. Tal esforço adquire uma importância excepcional no contexto do actual mundo globalizado, em que diversas tradições, designadamente artesanais, têm vindo a desaparecer, esmorecendo com elas a identidade das respectivas populações.

De facto, o trabalho de Cristina Rodrigues ajusta-se ao paradigma do “artista como etnógrafo” definido por Hal Foster (1996), num contraste claro com o modelo do “autor como produtor” que Walter Benjamin expôs em 1934. No entender de Foster, a protecção do proletariado pelo criador moderno deu lugar à consideração das situações pós-colonial e subcultural na pós-modernidade. De acordo com o autor, o “modelo quase-antropológico” tende a fantasiar um “outro” oprimido e ostracizado que o artista dota de uma autenticidade inexistente no “eu” e, em certos casos, inferioriza. Com efeito, a par do que defendem os estudos feministas, a existência da alteridade fortalece a identidade do “eu” (Pollock 2003 [1988]). Ora, ao nível do sistema moderno das belas-artes, tal foi precisamente o que aconteceu, com as artes quer não-ocidentais, quer ornamentais que foram deixadas à margem das artes plásticas, adquirindo um pendor contracultural.

---

<sup>16</sup> O Museu de Arte de Guangdong, na China, o Museu do *Design* e da Moda, a Sé-Catedral de Idanha-a-Velha, o Museu Nacional de Arqueologia (2013) e a Catedral de Manchester (2014) foram alguns dos locais eleitos.

Por este motivo, Hal Foster adverte para a necessidade de que o artista orientado pelo método do observador-participante preserve uma atitude consciente, a fim de evitar a excessiva identificação com o outro e, conseqüentemente, a sua inibição. Deste género de abordagem, é típica a solução *site-specific*, cujo “lugar” pode ser espacial ou temporal, comunitário ou institucional e cujos estudos são frequentemente comissionados, ou seja, franquados. Em resultado, o autor alerta para o risco de que estes projectos se apartem da sua intenção inicial e se convertam em produtos do espectáculo e do capitalismo cultural. Apesar da pertinência destas observações, parece-nos que o enquadramento e o patrocínio essencialmente académicos, municipais ou museológicos dos projectos de Rodrigues não frustram as suas premissas, mas, pelo contrário, garantem a sua originalidade, credibilidade e o cumprimento dos seus propósitos artísticos, científicos e sociais.

Notas: todas as traduções foram efectuadas pela autora.

## Referências

About us, Craftivist Collective.

Adamson, Glenn, Cooke, Edward S. Cooke e Harrod, Tanya (ed.). 2008-2013. *The Journal of Modern Craft*, 6 volumes. Oxford / Nova Iorque: Berg.

Adamson, Glenn (ed.). 2007. *Thinking Through Craft*. Oxford / Nova Iorque: Berg.

Adamson, Glenn (ed.). 2010. *The Craft Reader*. Oxford / Nova Iorque: Berg.

Antonelli, Paola. 1998. Nothing Cooler than Dry. In *Droog Design: Spirit of the Nineties*, editado por Gijs Bakker e Renny Ramakers, 12-15. Roterdão: 010 publishers.

Betsy Greer, *craft + activism = craftivism*, Betsy Greer.

Black, Anthea e Nicole Burisch. 2010. Craft Hard, Die Free: Radical Curatorial Strategies for Craftivism in Unruly Contexts. In *The Craft Reader*, editado por Glenn Adamson, 609-619. Oxford / Nova Iorque: Berg.

Borriaud, Nicholas. 2002 [1998]. *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du Réel.

Bratich, Jack Z. e Heidi M. Brush. 2007. Craftivity Narratives: Fabriculture, Affective Labor, and the New Domesticity. Artigo apresentado no encontro anual da *International Communication Association*.

Brush, Heidi M. 2011. Fabricating Activism: Craft-Work, Popular Culture, Gender. *Utopian Studies* 22, nº 2: 233-260.

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

Buszek, Maria Elena (ed.). 2011. *Extra/Ordinary – craft and contemporary art*, Durham: Duke University Press.

Centro de Estudos Ataíde de Oliveira, Arquivo Português de Lendas.



Contreras, Juan Carlos. 2010. The adaptive capacity of rural crafts in the face of global changes. *Craft Research* 1: 101-12. Bristol e Wilmington: Intellect Limited.

Cristina Rodrigues, *Rua de Baixo*. Entrevista concedida a Cristina Rodrigues.

Cristina Sousa, Cristina Rodrigues, 21st Century Rural Museum.

Featherstone, Mike, Lash, Scott e Robertson, Roland (ed.). 1995. *Global Modernities*. Londres: SAGE.

Foster, Hal. 1996. The Artist as Ethnographer. In *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*. Massachusetts: The MIT Press, pág. 171-204.

Foster, Hal. 2002. *Design and Crime (and Other Diatribes)*. Londres: Verso.

Garber, Elizabeth. 2013. Craft as Activism. *The Journal of Social Theory in Art Education* 33: 53-66. Editado por Kryssi Staikidis.

Garth Johnson, Recycling Sucks! The History of Creative Reuse: Garth Johnson at TEDxEureka, Garth Johnson.

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

Groys, Boris. 2010. The Weak Universalism. *e-flux journal* 15. Nova Iorque.

Harrod, Tanya. 2002. House-Trained Objects: Notes Toward Writing an Alternative History of Modern Ar. *Contemporary Art and the Home*, editado por Colin Painter. Oxford / Nova Iorque: Berg, pág. 55-74.

Harrod, Tanya. 1999. *The Crafts in Britain in the Twentieth Century*. New Haven / Londres: Yale University Press.

Homero. 1944 [séc. VIII a.C.]. *Odisseia*, vol. 1. Lisboa: Livraria Sá da Costa.

Hung, Shu e Joseph Magliaro. 2007. *By Hand: The Use of Craft in Contemporary Art*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, editado por Teresa de Lauretis. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Jeffries, Janis. 2011. Loving attention: An outburst of craft in contemporary art. In *Extra/Ordinary – craft and contemporary art*. Editado por Maria Elena Buszek. Durham: Duke University Press, pág. 222-240.

Johnson, Garth. 2009. Introduction. In *1000 Ideas for Creative Reuse: Remake, Restyle, Recycle, Renew*. Minneapolis: Quarry Books, pág. 8-9.

José Barbieri, Memoriamedia: e-Museu do Património Cultural Imaterial, José Barbieri.

Kristeller, Paul O. 1951. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas* 12, nº 4: 496-527.

Kuspit, Donald. 2000. Craft as Art, Art as Craft. In *Redeeming Art: Critical Reveries*. Nova Iorque: Allworth Press, pág. 158-68.

Kwon, Miwon. 2002. From Site to Community in New Genre Public Art: The Case of “Culture in Action”. *One Place After the Other –Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts: The MIT Press, pág. 100-137.

Lacy, Suzanne (ed.). 1995. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.

Larsen, Lars B. 1999. Social Aesthetics: 11 Examples to begin with, in the light of parallel history. *Afterall*, nº 1: 77-97. Central Saint Martin’s School of Art and Design.

Lippard, Lucy. 2010 [1978]. Making Something from Nothing (Toward a Definition of Women’s ‘Hobby Art’). *Heresies: Women's Traditional Arts - The Politics of Aesthetics* 1, nº 4: 63-66.

Lippard, Lucy. 1973. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nova Iorque: Praeger.

McCullough, Malcolm. 1996. *Abstracting Craft: The Practiced Digital Hand*. Massachusetts: MIT Press.

Metcalf, Bruce. 2002. Contemporary Craft: A Brief Overview. In *Exploring Contemporary Craft: History, Theory and Critical Writing*, editado por Jean Johnson, 13-24. Toronto: Coach House Books.

Parker, Rozsika. 2010 [1984]. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Nova Iorque: I. B. Tauris & Co. Ltd.

Peach, Andrea. 2013. What goes around comes around? Craft revival, the 1970s and today. *Craft Research* 4, nº 2: 161-79. Bristol e Wilmington: Intellect Limited.

Risatti, Howard. 2007. *A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Robertson, Roland. 1992. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Londres: SAGE.

Ruskin, John. 2001 [1849]. *The Seven Lamps of Architecture*. Cambridge: The Electric Book Company.

Shiner, Larry. 2012. «Blurred Boundaries»? Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design”. *Philosophy Compass* 7, nº 4: 230-244.

Sims, Jade. 2010. *Craft Hope*. Asheville: Lark Books NC.

Slivka, Rose e Aileen O. Webb. 1968. *The Crafts of the Modern World*. Nova Iorque: Horizon Press.

Tapper, Joan. 2011. *Craft Activism*. Nova Iorque: Random House LLC.

Wallace, Jacqueline. 2012. Yarn Bombing, Knit Graffiti and Underground Brigades: A Study of Craftivism and Mobility. *Wi: Journal of Mobile Media* 6, nº 3.

Wasinger, Susan. 2009. *Eco-Craft*. Asheville: Lark Books NC.



**Figura 1** – Marjorie Agosín, *Dónde están? / Where are They?* Serapilheira. Cortesia da Artista © Marjorie Agosín.





Um tanque de combate que foi utilizado na Segunda Guerra Mundial constituiu o cenário desta obra de arte. Como forma de protesto contra o envolvimento dinamarquês (dos E.U.A. do Reino Unido) na guerra do Iraque, o tanque foi coberto do canhão até à lagarta com quadrados tricotados e feitos em crochê com linha cor-de-rosa

Os quadrados de linha/fio cor-de-rosa de 15 x 15 cm foram tricotados por muitas pessoas de muitos países europeus e dos E.U.A.

O processo de cobrir o tanque foi documentado com um vídeo e este vídeo é exposto no *Nikolaj, Contemporary Art Center* (Copenhaga, Dinamarca) como parte integrante da exposição *Time*, de 27 de abril a 4 de junho (Jørgensen<sup>17</sup>)

**Figuras 2 (página anterior) e 3 - Marianne Jørgensen, *Pink M.24 Chaffee*, 2006. © Marianne Jørgensen. Fotografia de Barbara Katzin**

---

<sup>17</sup> Tradução do original: “A combat tank which was used in World War II was the setting for this work of art. As a protest against the Danish (USA’s, UK’s) involvement in the war in Iraq the tank was covered from the canon to the caterpillar tracks with knitted and crocheted squares made with pink yarn

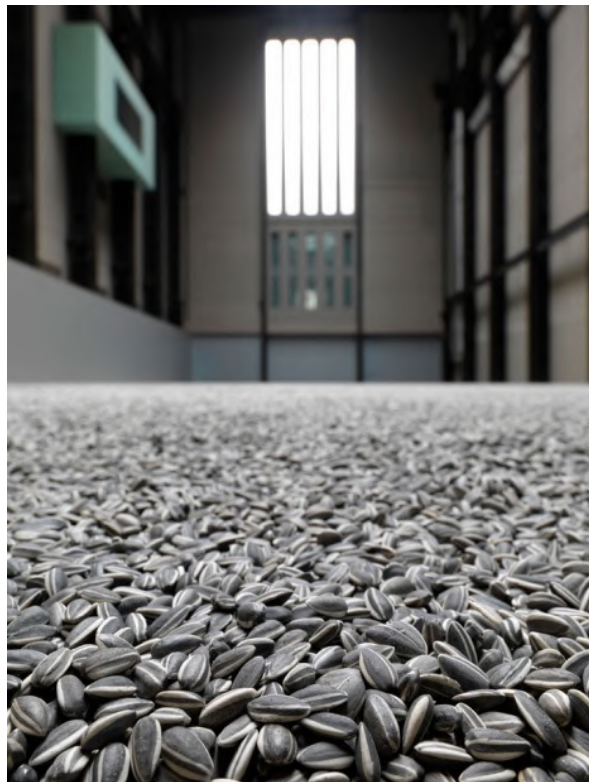
The 15 x 15 cm squares in pink yarn/thread, were knitted by many people from many European countries and USA.

The process of covering the tank was documented with a video and this video is shown in “Nikolaj, Copenhagen Contemporary Art Center” (Copenhagen, Denmark) as part of the exhibition “TIME” from April 27 - June 4 2006 (...)

Marianne Jørgensen, “Pink M.24 Chaffee: A Tank Wrapped in Pink”, Marianne Jørgensen, <http://www.marianneart.dk/> (acesso em fevereiro de 2014).



**Figura 4** - Joana Vasconcelos, *Royal Valkyrie*, 2012. Croché em lã feito à mão, aplicações em feltro, malha industrial, tecidos, adereços, poliéster, cabos de aço, 6,25 x 6 x 9 m. Coleção da artista. Colaboração de um grupo de artesãs de Nisa e patrocínio da *Manufacture Prella*, Paris. Cortesia da Artista © Joana Vasconcelos



**Figura 5** - Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*, 2010. Cerâmica. Cortesia do Artista e de Tate Photography, Londres © Ai Weiwei



**Figura 6** - Grayson Perry, *The Walthamstow Tapestry*, 2009. Tapeçaria em lã e algodão, 300 x 1500 cm (118 1/8 x 590 1/2 polegadas). Edição de 3 + 2 provas de artista. Cortesia do Artista e de Victoria Miro, Londres © Grayson Perry



**Figura 7** – Cristina Rodrigues, *The People's Wall / O Mural do Povo*. Palácio das Artes, Fábrica de Talentos, Porto, 18 de março de 2013. Cortesia da Artista e de Dulce Daniel © Cristina Rodrigues



**Figura 8** – Cristina Rodrigues, *Dressed Moress II / Moura Vestida II*. Museu Nacional de Arqueologia, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 31 Outubro 2013. Cortesia da Artista e de Instante Fotografia © Cristina Rodrigues





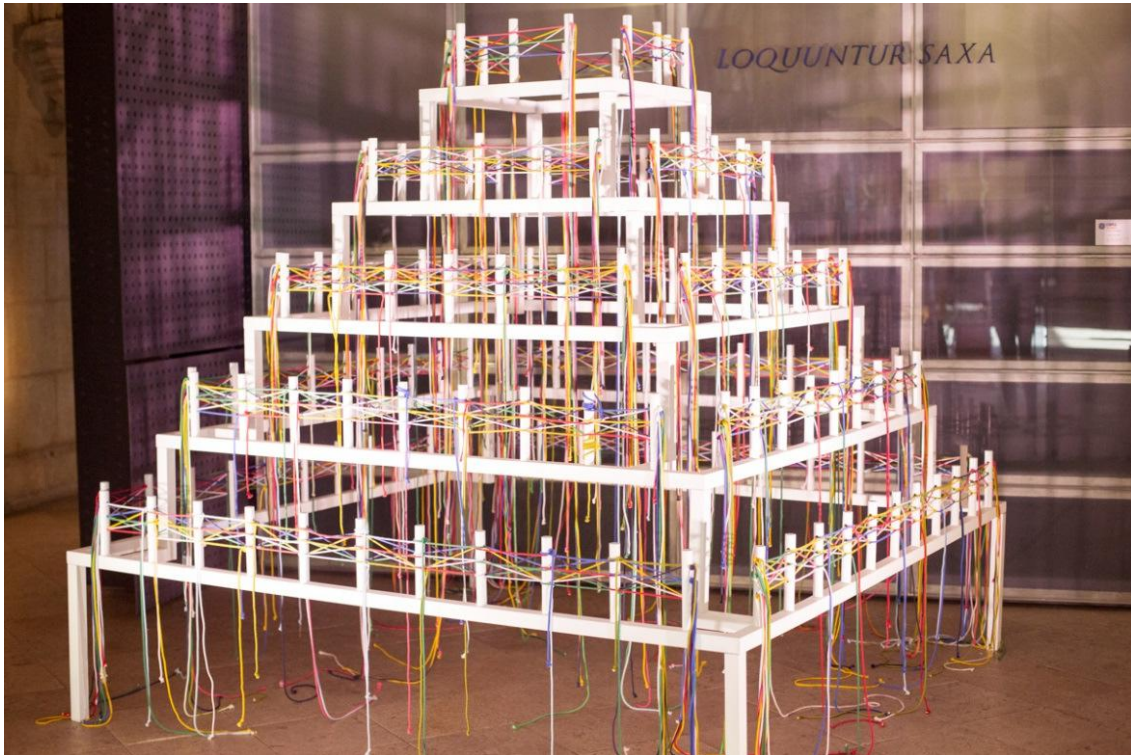
**Figura 9** – Cristina Rodrigues, *The Blanket, Gold & Silver / A Manta, Ouro e Prata*. Museu Nacional de Arqueologia, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 31 Outubro 2013. Cortesia da Artista e de Instante Fotografia © Cristina Rodrigues



**Figura 10** – Cristina Rodrigues, *The Blanket, Gold & Silver / A Manta, Ouro e Prata*. MUDE - Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo, Lisboa, 16 de maio de 2013. Cortesia da Artista e de André Castanheira Fotografia © Cristina Rodrigues



**Figura 11** – Cristina Rodrigues, *The Queen / A Rainha*. Museu Nacional de Arqueologia, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 31 Outubro 2013. Cortesia da Artista e de André Castanheira  
Fotografia © Cristina Rodrigues



**Figura 12** – Cristina Rodrigues, *The Chapel / A Capela*. Museu Nacional de Arqueologia, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 31 Outubro 2013. Cortesia da Artista e de Instante Fotografia  
© Cristina Rodrigues