

LA CREATIVIDAD LIBERADA: *DOMINGO,* *TERRA-A-TERRA*

Frederico Morais, “A criatividade liberada: domingo, terra-a-terra”, en *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro, 27 de abril, 1971). También fue publicado como “A terra da criação”, en *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 25 y 26 de abril, 1971).

Fotografías: Carlos Alberto Felício y Raul Pedreira Filho

El Museo de Arte Moderno de Río celebra hoy, de 9:00 a 19:00, la cuarta manifestación¹ del ciclo *Domingos*

1 Al mismo tiempo que los Domingos resuenan en los medios conquistando su identidad visual propia, se destaca el uso del término “manifestación” de una forma muy abierta en varios artículos en torno a los eventos, un dato curioso dado el auge de la represión militar. Es importante recordar que las restricciones constitucionales de AI-5 prohibían protestas y reuniones políticas. En ese sentido, se puede reconocer el riesgo de que el MAM asumiera un posicionamiento público y/o se imaginara deliberadamente protegido por una inmunidad creativa. Sin embargo, incidentes anteriores, como cuando los militares impidieron la apertura de la exposición de la representación brasileña en la Bienal Pré-Paris, programada para abrir en el MAM en mayo de 1969, los militares entraron en las galerías, contradiciendo explícitamente esa

da Criação –creatividad libre con nuevos materiales–. Previamente se realizaron *Um domingo de papel* [Un domingo de papel], *O Domingo por um fio* [El domingo por un hilo] y *O tecido do Domingo* [El tejido del domingo]. Hoy será el turno de la tierra, la arena, la cal, el cemento, la grava y la gravilla, la arcilla y la piedra triturada. Esto es *Domingo, terra a terra* [Domingo, tierra a tierra], que será la más radical y osada de las

condición intocable del museo. De hecho, Maurício Roberto reflexionaría más tarde que fue después de ese momento que el museo comenzó a tener una connotación subversiva y, a partir de entonces, una patrulla militar pasó a estar siempre estacionada frente al edificio. Claudia Apud Calirman, *Brazilian Art Under Dictatorship* (Duke: Duke University Press, 2012), 24. ¿Cómo, entonces, a plena luz del día, por así decirlo, era posible presentar las “manifestaciones” de arte tan abiertamente? Frederico menciona algunos incidentes, pero nada que indicara que los *Domingos* estuviesen siendo amenazados en términos de censura o cierre. ¿Podría ser que al presentarlos como aulas creativas permitía tanto protegerlos como politizarlos? Podría ser, como sugirió el crítico Roberto Schwarz sobre el teatro de Augusto Boal de la época, que “donde Boal juega al escondite hay política, donde hace política, exhortación” (*As ideias fora do lugar*, Cia das Letras, 2014, 36). De esa forma, a pesar del contexto de represión, las convocatorias públicas de los *Domingos* como “aulas”, siendo al mismo tiempo “manifestaciones”, podrían haber generado el barniz de seguridad que, dado el contexto de la época, tanto de forma inconsciente como consciente, creó la posibilidad de la subversión lúdica como un punto de fuga para dar lugar a la expresión colectiva y política de la libertad. En Jessica Gogan, “Frederico Morais, os Domingos da Criação e o museu-liberdade”, *Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação* (Rio de Janeiro: MESA, 2017), 258.

manifestaciones por el volumen del material –varios camiones de tierra, grava, arena, etc.– y la dificultad de su transporte. Osada también en cuanto a su organización, porque traerá problemas de orden y limpieza al finalizar. Sobre todo, osada porque exigirá del público mucha imaginación, inventiva y originalidad (más que a los artistas, como veremos más adelante). Pues en las tres manifestaciones anteriores se utilizaron materiales más o menos similares o, al menos, que conducían a la realización de obras muy parecidas. Por ejemplo, en casi todas las manifestaciones se confeccionaron ropas, muñecas y piezas decorativas. Si en el domingo de papel hubo un comportamiento más colectivo, si en el domingo de hilo las propuestas fueron más individualizadas, el domingo de tejido –debido a la música y a la participación del grupo teatral A Comunidade² se transformó en un espectáculo ritual y

- 2 Un colaborador clave en los Domingos fue el director de teatro Amir Haddad, y su grupo Comunidade, que venía usando los espacios del museo, tanto las salas interiores (en Bloco escola), como las exteriores para sus propuestas teatrales. Frederico lo invitó a colaborar el tercer evento de la serie, *O tecido do domingo*, donde mezcló junto a su grupo movimientos coreografiados e improvisados con la música de Jimi Hendrix e, incluso, con la misa folclórica argentina Misa Criolla, usando textiles en una performance colectiva en torno a los patios y jardines del museo que recordaba los parangolés de Oiticica, así como también a *O Divisor* de Lygia Pape (una gran tela blanca con rendijas que envuelve un cuerpo colectivo de más de 100 personas, realizado en el MAM en 1968). Haddad, quien poco después inauguró el grupo de teatro Tá na rua, que realizó espectáculos en espacios públicos, atribuye haber abierto sus “alas” para los espacios abiertos y públicos, gracias a la propuesta de los

coreográfico de gran belleza visual. Aquí, una parte del público se detuvo a mirar de tan hermoso que era. Pero en las jornadas de hilo y en las del tejido mucha gente estaba preocupada por la calidad y el valor del material (hilos de cobre, trozos de tela) y en lugar de hacer cosas con la chatarra, en algunos casos se inhibían al punto de llevarse el material a casa. De hecho, su valor era casi nulo, sin embargo, como dice Chacrinha,³ si abres una lata de pastillas Valda nadie las necesita, pero como es gratis, en dos minutos estará vacía. Pero,

Domingos. Ver *Domingos da Criação*, op. cit, 258-259 y Entrevista Amir Haddad, op. cit, 174-183, 176.

3

José Abelardo Barbosa de Medeiros, o simplemente Chacrinha, fue un comunicador de radio y televisión brasileño, presentador de uno de los programas de variedades más longevos (estuvo al aire durante tres décadas, de 1950 a 1980) y de mayor éxito en el país. Comenzó su carrera en la Rádio Clube Niterói, que funcionaba en una finca y, debido a su forma irreverente de recibir a las personas y conducir el programa, terminó siendo conocido como Chacrinha (diminutivo de chácara). El "Velho Guerreiro", otro de sus apodos, fue una figura fundamental para la construcción de una relación inventiva entre la cultura popular y los medios de comunicación en Brasil. Contradictorio, provocador pero, sobre todo, comunicador, Chacrinha se construyó a sí mismo como una persona extravagante y franca que, vistiendo ropas y trajes impensables en ese momento, tenía una percepción muy aguda de Brasil, y se atrevía a decir lo que muchos no decían. "Quien no se comunica se jode", "Yo no vine a explicar, vine a confundir" y "En la televisión nada se crea, todo se copia", son algunas de sus expresiones más conocidas. Durante la dictadura, como sucedió con otros programas de espectáculos y con la cultura en general, su actuación fue monitoreada por los censores del régimen militar.

¿cómo llevar la tierra o incluso la obra hecha con este material? Nada más precario que la arena o la grava. Ésta no dura y cambia rápida y continuamente. Algo bíblico: vienes del polvo y a él volverás. *Domingo terra a terra* será, por lo tanto, la prueba de fuego que confirme la vitalidad de la propuesta que estoy desarrollando en el MAM. Sé que toda repetición conduce a la rutina y a la creación de estereotipos; soy consciente de ello, al igual que todos los que han colaborado conmigo. Sé que una parte del público es la misma. Las manifestaciones aún no han llegado al público más alejado del museo, aquel que vive en los suburbios o en los barrios más pobres. Sé que muchos de los que asisten a los *Domingos de Criação* en el MAM vienen sólo para saldar una deuda con la cultura y el arte, para ver un ritual. Manteniéndose a distancia de la creación, intentan divertirse un poco. Cuando la manifestación termina, vuelven a casa o al trabajo. Retoman la rutina de la vida cotidiana. No importa. Incluso en esto hay mucho mérito. Muchos ni siquiera toman un momento para reflexionar sobre lo que están viendo y/o haciendo. Por nuestra parte, la autocrítica se realiza a cada una de las manifestaciones mediante amplia documentación fotográfica, películas, cintas, etcétera.⁴

4 Entendiendo la importancia de la producción de registros visuales, Frederico invitó a Beto Felício quien, a su vez, extendió la invitación a Raul Pedreira (los dos fotógrafos mencionados en este artículo) para que, junto a él, crearan la memoria fotográfica principal de los eventos. Frederico también produjo un audiovisual. El artista Carlos Vergara realizó dos películas super 8, uno que registra su propuesta para el *Domingo do papel*, y otro que documenta las diversas actividades del *Domingo*

FREDERICO MORAIS

TIERRA: TEMA Y SOPORTE

El paisaje es un tema constante en la historia del arte antiguo y moderno, pero como materia prima o soporte la tierra ha llegado a interesar al artista plástico sólo recientemente. A partir de 1962, algunos artistas norteamericanos, alemanes, italianos y holandeses comenzaron a trabajar con y sobre la tierra, que es el primer paso hacia la aparición del denominado *arte povera*, una expresión acuñada por el crítico Germano Celant. Paralelamente se desarrolló el arte conceptual. Ambos a menudo se confunden con lo que en Estados Unidos se ha llamado *Earth-Works movement*. De hecho, en 1962 Walter de Maria realizó trabajos en desiertos y en 1968 en tres continentes: una línea horizontal en el desierto del Sahara, una línea vertical en la India y un cuadrado en los Estados Unidos. Las fotografías superpuestas de las tres obras dieron como resultado una cruz dentro de un cuadrado; imagen que podría lograrse en un día con la ayuda de un satélite. Michael Heizer realizó varias excavaciones entre 1967 y 1969,

por um fio. Fernando Silva filmó varios 16mm e inició la edición de una película que se llamaría *Liberdade dos domingos* (16 min). También existen en la Cinemateca del MAM varios 16mm de José Carlos Avellar, periodista, crítico y profesor que en aquella época también daba cursos en el museo. Varios comunicados sobre los eventos mencionan una programación que incluye el registro del Domingo anterior, facilitando, como sugiere Frederico, la autocrítica sobre los eventos, como también la construcción de una especie de álbum familiar no solamente de los eventos, sino también del museo, de la ciudad y de la época.

diez en lagos secos de Nevada y ocho en desiertos de California. Richard Long trabajó con pasto entre 1967 y 1968 e hizo una carrera de diez millas en Inglaterra, filmando cada media milla por delante y por detrás. Dennis Oppenheim hizo dibujos con tractores en varias granjas y distribuyó marcas de madera en las laderas de los cerros. Otros artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Jan Dibbets, Cildo Meireles, Luiz Alphonso Guimarães, Luciano Gusmão y Osmar Dilon –estos últimos desde 1969 en Brasil–, han realizado varios trabajos con y sobre la tierra. La Dawn Gallery de Nueva York fue la primera en reunir en una exposición a artistas de los Estados Unidos que trabajaron en esta línea, lo que dio lugar a la aparición del *Earth-Works movement*. A esto le siguió la exposición *Earth Art* en el White Museum de la Universidad de Cornell en Nueva York.

UN PIONERO

Sin embargo, Brasil tiene un artista pionero en el *arte povera*. Este, por supuesto, es Hélio Oiticica, uno de los artistas plásticos más reconocidos del mundo actual. Oiticica realizó tempranamente trabajos con tierra de colores y materiales pobres, al utilizarlos en sus bólicos, núcleos, penetrables o ropas *parangolé*.⁵ En

5 En un evento casi mítico, Hélio Oiticica interrumpió la inauguración de la exposición *Opinião 65* en el MAM Rio al llegar con sus *Parangolés*, capas y pancartas, acompañado de un grupo de *passistas* de la Escuela de Samba Mangueira, en un gesto artístico y sociopolítico, un año después del golpe militar de 1964. El coleccionista Jean Boghici describió esa historia ahora mítica como: "Hélio Oiticica, Flash Gordon nacional. No vuela por los

muchos de sus trabajos ambientales usó arena y grava, como en *Tropicália*,⁶ de 1966. En su muestra en la Whi-

espacios siderales. Vuela a través de los estratos sociales. "Ainda o Parangolé", Artes Plásticas, *O Globo* (16 de agosto de 1965). Fue un momento clave cuando lo experimental salió del museo-escuela-studio-laboratorio al mundo. Fue también cuando la experiencia contemplativa individual del arte fue invertida hacia una experiencia colectiva y participativa del *vestir* y *asistir*." Toda mi evolución que llega aquí a la formulación de *Parangolé*, apunta a esa incorporación mágica de los elementos de la obra como tal, en una experiencia total del espectador, que ahora llamo 'participador'. Hay una especie de 'institución' y un 'reconocimiento' de un espacio intercorporal creado por la obra al ser desplegada. La obra está hecha para ese espacio, y no se le puede exigir ningún sentido de totalidad como una obra situada en un espacio-tiempo ideal, existiendo o no la participación del espectador. El 'vestirse', sentido mayor y total de lo mismo, se contrapone al 'asistir', sentido secundario, cerrando así el ciclo 'vestirse-asistir'. "Hélio Oiticica, "Anotações sobre o Parangolé", en Hélio Oiticica, *op. cit.*, 93, en Jessica Gogan, "Frederico Morais, os Domingos da Criação e o museu-liberdade", Jessica Gogan (coord.), *Domingos da Criação: Uma coleção poética do experimental em arte e educação* (Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017), 253.

6 *Tropicália* es una instalación ambiental compuesta por dos *Penetrables* - *PN2 Pureza é um mito* (1966) (La Pureza es un mito) y *PN3 Imagético*, (1966-67): estructuras precarias que recuerdan a las favelas de la época en medio de plantas tropicales, arena, piedras y piezas de madera con frases poéticas, capas de *Parangolé* (ver nota #18) y un televisor. Oiticica escribe: "Con la teoría de la Nueva Objetividad quise instituir y caracterizar un estado del arte de vanguardia brasileño, confrontándolo con los grandes movimientos del arte mundial (Op y Pop) y apuntando a un estado brasileño del arte

techapel de Londres montó un ambiente denominado *Edén*,⁷ que incluía arena y otros materiales precarios.

o de las manifestaciones relacionadas con él [...] *Tropicália* es el primer intento consciente y objetivo de imponer una imagen obviamente brasileña en el contexto actual de la vanguardia y de las manifestaciones en general del arte nacional". Hélio Oiticica, "Tropicália: Selección de textos 1960-1980", en Guy Brett (coord.), *Hélio Oiticica* (Río de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992), 124.

7

Éden es una instalación ambiental creada por Hélio Oiticica especialmente para el "Experimento Whitechapel", realizado en la Galería Whitechapel de Londres de enero a abril de 1969. La instalación-entorno incluía *Penetrables*, *Tenda Caetano - Gil*, *B57 Cama Bólido 1* y *Bólidos Área 1 y 2*; el suelo estaba enteramente cubierto de arena; y el acceso a la obra sólo se permitía si las personas estaban descalzas. Fue en *Éden* donde el artista concretó y dio forma al concepto de "*Crelazer*", sacando la obra de la zona del espectáculo e invirtiendo en la duración de la experiencia, en el sueño, en el descanso, en el hacer desinteresado. Es un espacio-refugio abierto a vivir, a estar presente en la experiencia. Según Oiticica, *Éden* es "un campus experimental, una especie de *taba* (término del Tupi-guaraní que refiere a un conjunto de casas o aldea), donde se permiten todas las experiencias humanas —humanas como posibilidad de la especie humana. Es una especie de lugar mítico para las sensaciones, para las acciones, para la fabricación de las cosas y la construcción del propio cosmos interior...[...] Nunca he sido tan feliz como con este plan de EDEN. Me sentí completamente libre de todo, incluso de mí mismo. Esto me vino con las nuevas ideas que me surgieron sobre el concepto de "Suprasensorial" y para mí todo el arte viene a esto: la necesidad de un sentido suprasensorial de la vida, en transformar los procesos del arte en sensaciones de vida." En texto elaborado por Hélio

Para el IV Salón de Brasília, envió una capa de plástico que debía ser usada dentro de un cuadrado de arena. En la Galería Bonino, participó de una muestra colectiva donde presentó una palangana con barro que el espectador debía revolver usando guantes de látex. En la muestra que organicé en 1966, en la Rectoría de la Universidad de Minas Gerais, otros artistas y yo cocreamos un trabajo de Hélio: una caja que contenía grava.⁸

Oitica para el catálogo de *Whitechapel experiment* (1969). Facsímil del texto original disponible en legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbe-te=4523&cod=349&tipo=2

8

Vanguarda Brasileira es el nombre de la exposición a la que se refiere Morais, y fue la primera muestra organizada por el crítico en su vida. A pesar de su título, la misma se centró en la obra de algunos artistas de Río de Janeiro, como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara y Maria do Carmo Secco, que participaban en la Nueva Figuración; y Angelo Aquino, Dileny Campos, Pedro Escosteguy y Hélio Oiticica, siendo este último una especie de puente entre los “dos grupos” de artistas. Lamentablemente Oiticica no pudo estar presente ni pudo enviar sus obras. Ante esta imposibilidad, con un enorme deseo de que sus obras estuvieran en la exposición, Morais decidió recrear sus *Bólides* junto a Antonio Dias y Rubens Gerchman, tomando como referencia el concepto de apropiación de Oiticica. Frederico comenta esta decisión: “Elegimos huevos y grava para hacer las obras, materia prima que acabó siendo utilizada en un gran *happening* en la noche de la inauguración, en la que muchos de los presentes vieron un acto político contra el régimen militar. Una decisión que Oiticica aprobaría, refiriéndose a ella en su texto de presentación de la muestra *Nova Objetividade Brasileira*, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en

Otro artista que trabajó con tierra fue Frans Krajcberg.⁹ En Ibiza, España, y en Itabirito, Minas Gerais, realizó unos cuadros con tierra húmeda que se resquebrajaron después de estar al sol, lo que provocó resultados aleatorios. Además, arrancó e intervino raíces. En el Museu de Arte de São Paulo y en el MAM Río, Nelson Leirner¹⁰ presentó trabajos de participación colectiva

1967". En Marília Andrés Ribeiro, "El arte no pertenece a nadie". Entrevista con Frederico Moraes. *Rev. UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, 1 (ene/jun, 2013), 336-351. Disponible en ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_moraes.pdf. *Van-guarda Brasileira* representó un paso importante en la actividad de Frederico como crítico de arte y un punto de inflexión en su trayectoria, ya que marcó su salida de Belo Horizonte para mudarse a Río de Janeiro, y en consecuencia su entrada definitiva al circuito artístico nacional.

9 Frans Krajcberg (1921-2017) fue un artista polaco nacionalizado brasileño. Su investigación en el campo del arte se basó en una crítica directa a los abusos cometidos por la humanidad contra la naturaleza. En la década de 1960, tras un periodo de estudios en París, se instaló en Minas Gerais, donde comenzó a crear "sombras recortadas" utilizando madera, lianas y raíces. Krajcberg expuso el dolor de los bosques en obras realizadas con troncos de árboles, raíces y material orgánico carbonizado recogido de zonas deforestadas y quemadas. Sus esculturas eran como un grito de rebelión del bosque contra la acción depredadora del ser humano. No le gustaba que le llamaran artista, ya que se consideraba un activista ecológico.

10 En 1969 Nelson Leirner realizó la exposición *Playground* en el Museu de Arte de San Pablo (MASP) y en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-Rio). Presentada en el vestíbulo de ambos museos, es decir, en un espacio entre el interior

FREDERICO MORAIS

en los cuales usó arena.

ARTE/VIDA

El artista pobre, como su nombre lo indica, trabaja con materiales que no son considerados artísticos y carecen de nobleza: chatarra industrial, detritos del paisaje urbano (lo que anteriormente llamé “arqueología de lo urbano” o “memoria del paisaje urbano”), caucho, papel, plásticos, agua, tierra, hielo, arena, pasto, cuerdas. En fin, con la basura. Son los *raw materialists* y lo que hacen, por su aproximación a la naturaleza, a la cual de cierta forma retornan, es una especie de *new naturalism*. Al trabajar con estos materiales, el artista pobre casi nunca los reelabora. Usarlos “no expresa un juicio estético, ni busca un juicio moral o social”, dice Celant. Su trabajo es una aproximación a los eventos de la naturaleza: el crecimiento de una planta, una reacción química o mineral, el movimiento de un río o

y el exterior de las instituciones, la exposición consistía en un enorme parque infantil al aire libre compuesto por esculturas, juguetes y obras participativas que invitaban al público-ciudadano a la experiencia estético-lúdica en esta zona fronteriza entre la calle y el museo, entre el arte y la vida, entre el ocio y la creación. En San Pablo, *Playgrounds* coincidió con la inauguración del museo, celebrada ese mismo año, y con la idea de Lina Bo Bardi, arquitecta responsable del proyecto del MASP, de crear un espacio al aire libre donde la gente pudiera reunirse, ver exposiciones, tomar el sol, escuchar música. En 2016, como forma de recordar y rendir homenaje al proyecto de Leirner, los curadores del MASP encargaron a seis artistas obras que tuvieran como punto de partida el espíritu de la exposición celebrada en 1969.

de la nieve, el pasto o la tierra, el peso que cae. De esta manera busca identificarse con los organismos vivos. El arte como vida, o mejor dicho, la vida como arte/ acción poema-acción como quería Tzara. "En contacto con los seres vivos", dice Celant, "el artista se descubre a sí mismo: su cuerpo, su memoria, sus gestos". El artista vive en continua experimentación, lo que para Dewey significaba una gran vitalidad. Los artistas pobres llevaron esta voluntad de experimentar al extremo porque, según el crítico e historiador italiano, "eligen la experiencia directa y no la representación, aspiran a vivir y no a ver. No quieren hacer de una afirmación un juicio de valor, ni un modelo de comportamiento, sino proponer la experiencia como una existencia contingente. Por eso, como quiere el propio Celant, dejarán de considerarse artistas, buscando solo volver a aprender a percibir, sentir, respirar, caminar y comprender. Se vuelven hombres. Entonces, crear arte te identifica con la vida. Existir adquiere el sentido de reinventar la vida a cada momento".

Todo lo dicho anteriormente puede aplicarse a los artistas que han realizado trabajos en el marco de las manifestaciones llevadas a cabo por el MAM de Río. Éstas pueden tener un sentido todavía más amplio. En ellas, la idea de arte es sustituida por la idea de creatividad, el arte-soporte es sustituido por la acción. La manifestación de hoy y todas las anteriores no pueden ser denominadas como arte conceptual, pobre, *Earth-Works* o con cualquier otro nombre.

La serie *Domingos da Criação* no constituye un nuevo ismo, escuela o movimiento. Al ser una propuesta de la coordinación de cursos del MAM, tiene un carácter

más didáctico y pedagógico, educativo en el sentido más amplio. Las manifestaciones pretenden liberar la creatividad propia de cada uno, desarrollar la imaginación a partir del hacer,¹¹ de la actividad. La acción creadora desarrollada en las manifestaciones del MAM –sobre todo por el público anónimo, más que los artistas– contribuye a formar una nueva imagen de la sociedad que está surgiendo en su campo específico. Es la imagen-acción, como define Alfred Willener: *imaging/acción*. Por lo tanto, las manifestaciones no se limitan a la realización de trabajos artísticos, por más libres y originales que puedan ser, así como tampoco a reunir a un grupo de artistas durante el fin de semana con el propósito de realizar obras frente al público, ritual cuya repetición tendería a la creación de estereotipos y a la monotonía. Lo que se propone es algo realmente más revolucionario. Es una cultura viva, alimentándose de la propia dinámica de la vida, del dinamismo de cada humano liberado. Es esto que dice Jean Jacques Lebel en su libro sobre el *living theatre*: “Cultura vida, cultura-acción y también cultura en movimiento. El efímero se instala ahí donde prevalecía la esperanza de la inmortalidad. Lo bello no es lo que admiraremos mañana, lo bello es lo que se hace, lo que uno hace, lo que otros hacen y a través de lo cual cada uno aprende

En el original, Frederico utiliza la palabra “obra” como verbo: “obrar” para enfatizar la cuestión del proceso y la praxis. En este sentido, efectivamente podría hacer alusión a John Dewey y su distinción entre “the work” (la obra) y “a work” (una obra), enfatizando lo primero como arte, como experiencia y proceso y la segunda como objeto físico. Ver John Dewey, *Art as Experience* (Nueva York: Perigee Books, 1934), 162.

y se reconoce. Imaginamos una cultura “que no tendría la misma función o el mismo carácter” de las “actividades creadoras individuales o colectivas que, en lugar de encerrarse en los museos, se manifestarían permanentemente en la vida cotidiana, actuando directamente en la transformación constante de las relaciones humanas... estas actividades tendrían sentido en tanto no fuesen privilegio de una persona, de una casta y, sobre todo, de una clase”.

FREDERICO MORAIS



Aislada en un rincón, la señora continuó su colcha de retazos, iniciada pacientemente hace mucho tiempo. Con los trapos del MAM logró avanzar un poco más en su trabajo.



La chica reinventó su ropa usando trapos que encontró en el Tecido do domingo [Tejido del domingo].

LA CREATIVIDAD LIBERADA

FREDERICO MORAIS



Bajo el mando de Amir Haddad, el grupo de teatro de vanguardia A Comunidade usó paños coloridos en un ritual coreográfico de gran belleza e impacto visual.



Sobre el altar de tierra, la ofrenda. El artista Bárrio colocó una de sus “trouxas-pães” (atados de pan) sobre la arena.

LA CREATIVIDAD LIBERADA

FREDERICO MORAIS



El arte como una cosa normal, cotidiana, tierra a tierra. Todos crean de manera libre y espontánea sentados muy relajados en el suelo.