

FERNANDA FRAGATEIRO
PROCESSO

FERNANDA FRAGATEIRO
PROCESSO

Apresentação

Introduction

Joaquim Barbosa Ferreira Couto

p. 8

Bairro 6 de Maio. Espaço de memória

Bairro 6 de Maio. Space of memory

Álvaro Moreira

p. 10

Comum e Luminoso

Ordinary and Luminous

Joaquim Moreno

p. 16

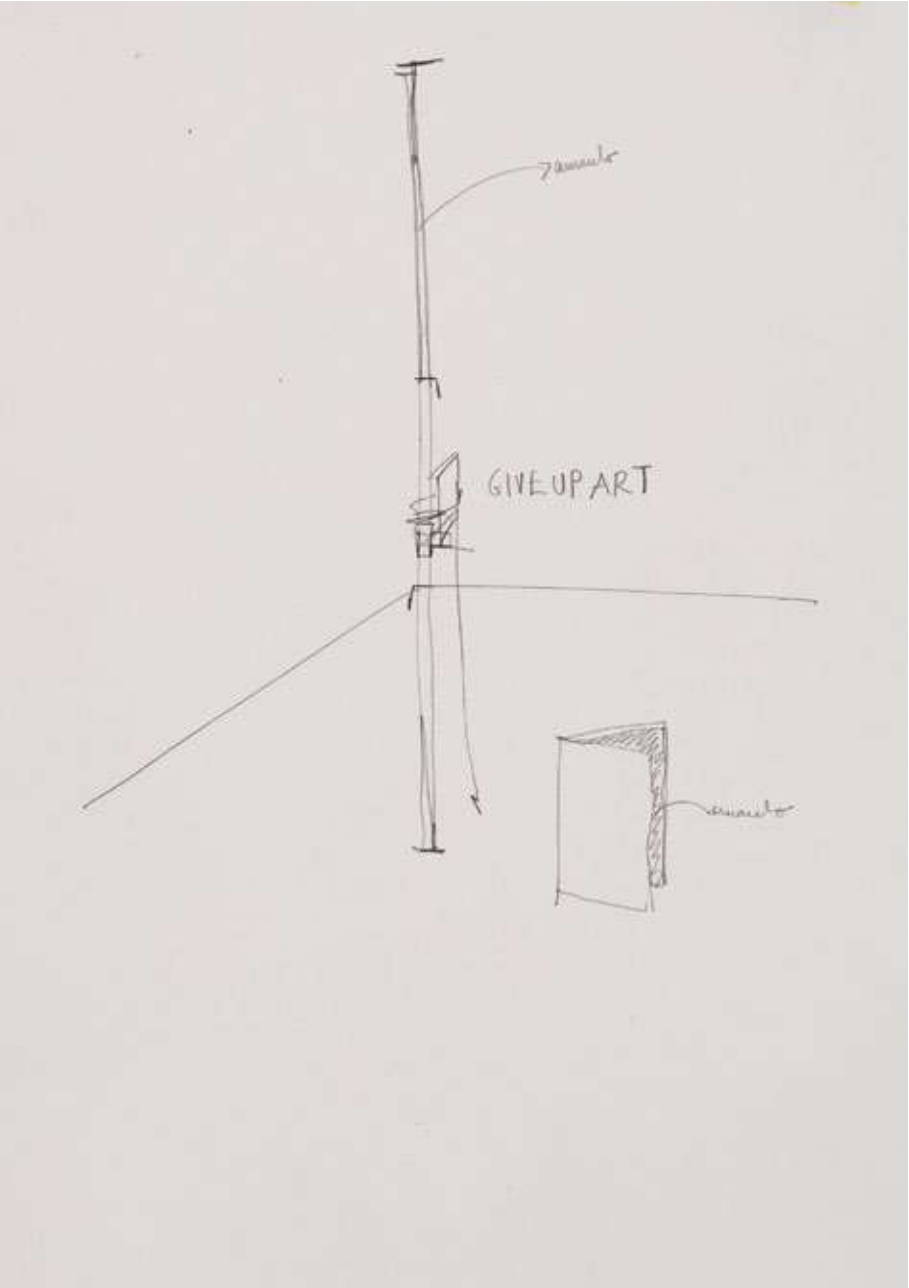
PROCESSO

p. 24

Lista de obras

List of works

p. 112



Apresentação

Este é um espaço de circunstância, de apresentação de um projeto expositivo da autoria de uma escultora consagrada, cuja obra constitui uma referência incontornável em Portugal.

O seu trabalho caracteriza-se por uma marcada interdisciplinaridade, onde se cruzam e relacionam diferentes expressões plásticas, nomeadamente em obras que dialogam com o espaço onde se inserem e o espetador que muitas vezes é convocado para uma ação performativa que completa a obra, como é patente na escultura *Eu espero*, 1999, produzida no V Simpósio de Escultura, realizado em 1999, que hoje integra o acervo do Museu Internacional de Escultura de Santo Tirso.

A exposição em apreço revela uma abordagem fortemente vinculada à arquitetura, nomeadamente à sua dimensão social e política que, apesar de profundamente minimal, permite uma aproximação a níveis diferenciados, sublinhando a natureza integradora do Museu Internacional de Escultura Contemporânea, área privilegiada de confronto de várias correntes artísticas contemporâneas e de divulgação das múltiplas expressões que atualmente compõem o espectro criativo, afirmando-se como um território plural, de produção de conhecimento e como polo aglutinador de projetos inovadores, potenciando a singularidade da relação única que as obras que compõem o seu acervo estabelecem entre os cidadãos e a arte.

Neste enquadramento a exposição *Processo*, que convido a visitar, pela sua natureza e qualidade, constitui um significativo contributo na afirmação deste projeto que, progressivamente, se vem consolidando no contexto cultural do país, objetivado em critérios de qualidade em estrito respeito pela sua missão, contribuindo dessa forma para o desenvolvimento socioeconómico da região.

Joaquim Barbosa Ferreira Couto
Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso

Introduction

It is a great honour for the City to introduce this exhibition featuring a widely acclaimed sculptor, whose work is already an inescapable reference in the Portuguese artistic scene.

Fernanda Fragateiro's oeuvre has a clear interdisciplinary character, in which different types of plastic expression are interwoven, leading to artworks in dialogue with their sites, as well as with viewers, who are often asked to complete the piece through performative interaction. That is the case of *Eu Espero*, 1999 ("I wait"), built during the 5th Sculpture Symposium held in 1999, and currently part of the collection of the Santo Tirso International Museum of Contemporary Sculpture.

The approach chosen for *Processo* shows a strong relationship with architecture, especially in what concerns its social and political dimension. Though extremely minimal, the pieces on display allow for their appropriation at different levels, thus highlighting the comprehensive nature of the International Museum of Contemporary Sculpture – a privileged forum for the coming together of diverse contemporary artistic trends and for the dissemination of the multifold expressions making up the creative space. Thus, the International Museum of Contemporary Sculpture has become not only a territory of pluralism and production of knowledge, but a unifying centre for innovative projects, strengthening the unique relationship established between art and the people of Santo Tirso, due to the artworks comprised in its collection.

I therefore encourage everyone to visit this exhibition which, due to its nature and excellence, is a remarkable contribution for the growing consolidation of this project within the Portuguese art scene, on the basis of strict quality criteria in perfect tune with its mission, thus contributing towards the region's socio-economic development.

Joaquim Barbosa Ferreira Couto
Mayor of Santo Tirso

Bairro 6 de Maio. Espaço de memória

O trabalho de Fernanda Fragateiro é fortemente alicerçado por subtlis operações que a artista executa sobre a paisagem ou objetos existentes, num processo que procura revelar histórias contidas em si mesmo. É o que sucede na peça que integra o acervo do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, *Eu espero*, 1999, instalada no Parque D. Maria II, onde “constrói” um mundo privado, íntimo e especial, em que a composição tem um valor simbólico e sentimental que configura um universo aparentemente ambíguo, no qual, um “banco” transforma-se numa obra de arte. Da mesma forma, como ocorre nesse caso, as soluções plásticas encontradas pela autora, geralmente caracterizam-se por uma marcada interdisciplinaridade, onde se cruzam e relacionam diferentes expressões, nomeadamente através da relação com o espaço onde se inserem e do diálogo que estabelecem com o espetador que muitas vezes é convocado para uma ação performativa que complementa a obra. As suas propostas artísticas são sempre um meio para exprimir e partilhar ideias, perceções ou interrogações, em que cada elemento se torna uma referência idiomática, entrelaçando um discurso de múltiplas leituras e interpretações, onde se reconhecem vínculos culturais sincretizados com vivências e experiências pessoais. A referência a Margaret Cameron na peça *Eu espero*, que nos revela um retrato angelical da sua sobrinha, Rachel Gurney, inscrita sobre a frieza do aço inoxidável do banco, associada à sua localização reservada e protegida, marginal ao caminho, são “sinais” particulares que exigem uma disposição meditativa no exercício individual de interpretação desta obra singular.

Ao longo do percurso de Fernanda Fragateiro, a escultura e a instalação desenvolvem-se num sentido de investigação sobre o espaço nas suas variadas manifestações fenomenológicas, mantendo sempre uma perspetiva socialmente determinada e interveniente, como sucede na obra *6 de Maio*, produzida especificamente para esta exposição.

Processo, reúne um conjunto de esculturas produzidas nos últimos anos, que se reconfiguram e adaptam ao espaço, às quais se juntam um núcleo de obras concebidas especificamente para o lugar.

Bairro 6 de Maio. Space of memory

Fernanda Fragateiro’s vast oeuvre is strongly rooted in subtle changes made to actual objects and landscapes, through a process intended to unfold self-contained stories, as is the case of *Eu espero*, 1999, found in Parque D. Maria II as part of the collection of the Santo Tirso International Museum of Contemporary Sculpture. Through that piece, Fragateiro “built” a private, intimate, special world, in which the composition has a symbolic and sentimental value, thus modelling an apparently ambiguous universe where a “park bench” is reconfigured as a work of art. Similarly, the artist usually finds plastic solutions of clear interdisciplinary nature, in which different types of expression are interwoven, particularly due to the relationship between each piece and its site, as well as to a dialogue with the viewer, who is often asked to complete the piece through performative interaction. Her artistic proposals are always a means for expressing and sharing ideas, perceptions or questions, turning each element into an idiomatic reference and building a discourse allowing for multiple readings and interpretations, in which cultural bonds and personal experiences are syncretised. The reference to Margaret Cameron in *Eu espero* – which shows an angelic portrait of Rachel Gurney, the photographer’s niece, embedded into the cold stainless steel of the bench –, as well as its secluded position off the trail, are both particular “signals” demanding a meditative state of mind in order to make a subjective interpretation of this unique piece.

Along Fragateiro’s entire career, sculpture and installation have been developed as a way of delving into issues of space in its diverse phenomenological manifestations, though at all times keeping a socially determined and interventional perspective, as is the case of *6 de Maio*, especially built for this exhibition.

Processo comprises a group of sculptures produced in recent years, though reconfigured and adapted to this particular venue, as well as a few pieces specifically conceived for this museum. The exhibition as a whole features different research materials, methodologies and contents, which explore and reveal the importance of the artist’s working process; the plurality of materials and stimuli converging into the construction of the pieces – drawings, photographs, books, pages

O trabalho desenvolve-se a partir de várias matérias, metodologias e conteúdos de investigação, pretendendo explorar e dar a ver a importância dos seus processos de trabalho; a pluralidade de materiais e estímulos que convergem para a construção das peças – desenhos, fotografias, livros, páginas de revistas, conversas, restos de materiais, ensaios de escala, testes cromáticos –, eles mesmos transformados em matéria-prima. Através destas obras e das soluções expositivas encontradas, constrói-se um forte diálogo com a arquitetura do espaço da autoria projetiva de Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura, assim como com os conteúdos do núcleo de Arqueologia do Museu Municipal Abade Pedrosa, acrescentando ao seu espólio destroços do autoconstruído e recentemente demolido Bairro 6 de Maio, na Amadora, na qual se estrutura uma proposta artística a que nos poderíamos referir como sendo uma abordagem de construção de uma “arqueologia da contemporaneidade”.

Aqui, do ponto de vista disciplinar da Arqueologia, subverte-se o elementar princípio metodológico de valorização do objeto/ documento recolhido aleatoriamente num contexto específico e pretérito, já disfuncional, no qual os fragmentos reminiscentes, por norma, integram realidades complexas e incoerentes, que se pretendem reconstruídas através de nexos de casualidade e associações tecnofuncionais que, uma vez estabelecidos, permitem a teorização sobre domínios da imaterialidade das comunidades que documentam, nas múltiplas aceções que o termo compreende e a existência humana consente. A Arqueologia é uma ciência cujo propósito último consiste em reconstruir realidades humanas nas suas múltiplas manifestações e expressões a partir da interpretação dos vestígios materiais da sua existência passada, sendo, nessa medida, intrinsecamente antropológica, pois pretende construir um conhecimento especulativo e racional sobre a sua natureza. Aos objetos criteriosamente “selecionados” (documentos escritos, restos arquitetónicos, entrevistas, música), que se pretendem preservados como testemunhos materiais, “arqueológicos”, agregam-se referências culturais estranhas a essa realidade (livros, estudos científicos) de forma a que a proposta escultórica não só documente a dimensão física desta realidade sociológica enquanto memória de uma marginalidade social que a História não reconhece, mas, fundamentalmente, estruture

from magazines, conversations, discarded material, scale models, colour tests – are in turn transformed into raw material. Both the pieces and their display organization establish an eloquent dialogue with the building designed by architects Álvaro Siza Vieira and Eduardo Souto de Moura, and with the archaeological collection contained in the Abade Pedrosa Municipal Museum, through the addition of remains coming from Bairro 6 de Maio, a spontaneous settlement, recently demolished, in the city of Amadora. These artefacts work as the backbone of an artistic proposal that may be seen as the construction of an “archaeology of the contemporary past”.

The main methodological principle of Archaeology as a field of study is therefore subverted, i.e., the validation of an object or document randomly collected from a specific and no longer functional past location, in which the remaining fragments are usually integrated into complex and incoherent realities. Those fragments are meant to be reconstructed by means of causal nexus and techno-functional associations which, once established, allow for theoretical speculation about the immaterial spheres of the communities to which they once belonged, according to the way in which those spheres are defined and within the boundaries of human experience. As the ultimate purpose of Archaeology is the reconstruction of human realities in their diverse manifestations and expressions, through the interpretation of material vestiges of past existence, it is therefore a profoundly anthropological science, trying to build rational, speculative knowledge about human nature. In addition to carefully “selected” objects (written documents, architectural remains, interviews, music), meant to be preserved as material, “archaeological” testimonies, Fragateiro’s sculptural project includes cultural references that are alien to that reality (books, scientific texts), in order to document not only its physical sociological dimension as the memory of a social marginality unacknowledged by History, but mainly to organise a metaphoric and reflexive proposal, based on intellectualised references to the contemporary, particularly creative, domain, in connection with architecture and painting *Espèces d’espaces* (Georges Perec, Galilée, 2000) and *Dictionnaire de la Peinture Abstraite* (Michel Seuphor, Fernand Hazan, ed., Paris, 1957).

Ultimately, *6 de Maio*, due to the construction of a fictional archaeology in which objects designed through improbable causal links

uma proposta metafórica e reflexiva, ancorada em referências intelectualizadas da contemporaneidade, nomeadamente do domínio criativo, associadas à arquitetura e à pintura *Espèces d’espaces* (Georges Perec, Galilée, 2000) e *Dictionnaire de la Peinture Abstraite* (Michel Seuphor, Fernand Hazan, ed., Paris, 1957).

Em última análise, a peça *6 de Maio*, a partir da construção de uma arqueologia ficcional em que os objetos são providos de novas funções e sentidos, delineados a partir de relações de causalidade improváveis numa abstração formal extrema, permite a construção de várias narrativas, interpretações e significados, tendo como alicerce meditativo questões relacionadas com a identidade, a essência cultural enquanto fator absolutamente imprescindível a uma condição cidadã plena, mas também de forma muito direta e interpelativa, com a história de homens e mulheres correntes e vulgares, das necessidades triviais do seu quotidiano, da sua religiosidade e dimensão transcendental, dos seus sonhos e do seu modo de viver, sentir e expressar. Neste plano, a asserção artística de criar um *espaço de memória*, objetivado através de uma peça escultórica, configura não só uma perspetiva socialmente determinada, mas, fundamentalmente, um horizonte conceptual esclarecido e atento, que, neste caso, revela ter como premissa angular a complexidade social e as múltiplas circunstâncias e aspetos que a conformam.

Apesar de profundamente minimal e conceptualmente complexa, a proposta artística de Fernanda Fragateiro permite uma aproximação a níveis diferenciados da perceção, sublinhando a natureza integradora do museu, que aspira a ser um espaço de confronto de várias correntes artísticas contemporâneas, assim como de divulgação das múltiplas expressões criativas que atualmente compõem o espectro das artes, afirmando-se como um território privilegiado de pensamento, plural e abrangente, de produção de conhecimento e como polo aglutinador de projetos inovadores, potenciando a singularidade da relação que as esculturas que compõem o seu acervo estabelecem entre os cidadãos e a arte.

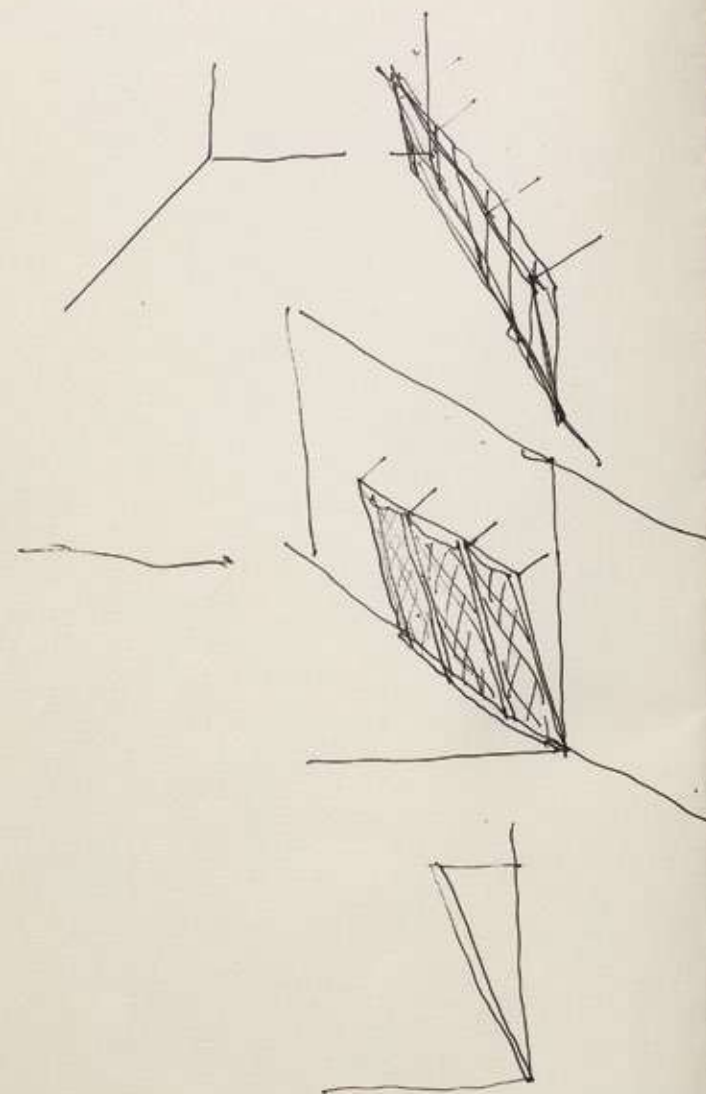
Álvaro Moreira
Museu Municipal Abade Pedrosa | Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso

in extreme formal abstraction are bestowed with new purposes and meanings, allows for the production of several narratives, interpretations and meanings based on the reflection over issues related to identity and cultural essence as a fundamental factor for full citizenship. At the same time, the piece straightforwardly confronts the viewer with the history of ordinary men and women, their simple every-day needs, their religious beliefs and transcendental dimension, their dreams and way of life, their feelings and self-expression. The artistic assertion, insofar as it creates *a space of memory* through a sculpture, not only presents a socially determined perspective, but, above all, a self-conscious and insightful conceptual horizon, which in this case lies on the basic premise of social complexity and of its diverse circumstances and aspects.

Though extremely minimal and conceptually complex, Fernanda Fragateiro’s proposal allows for its appropriation at different levels of perception, thus highlighting the comprehensive nature of the Museum – a privileged forum for the coming together of diverse contemporary artistic trends and for the dissemination of the multifold expressions making up the creative space. Thus, the Museum has become not only a territory of pluralism of thought and production of knowledge, but a unifying centre for innovative projects, strengthening the unique relationship established between art and the people of Santo Tirso, due to the artworks comprised in its collection.

Álvaro Moreira
Municipal Museum Abade Pedrosa | International Contemporary Sculpture Museum of Santo Tirso

PROCESSO E RESISTÊNCIA



Comum e Luminoso

- 1. Memorabilidade como Imagem; 2. Clareza da Estrutura; e
- 3. Valorização dos Materiais “como encontrados”. Recordando que uma Imagem é o que afecta as emoções, que Estrutura, no sentido mais amplo, é a relação entre as partes, e que os Materiais “como encontrados” são matérias-primas, conseguimos regressar à citação que encabeçava este artigo “L’architecture, c’est, avec des Matériaux Bruts, établir des rapports émouvants”.

Produzir relações comoventes com materiais encontrados, desmontados ou manipulados, *bricolar* fragmentos (livros, filmes, sons, ruínas, objectos, memórias) até se tornarem matérias-primas, materiais em Bruto de novas construções afectivas com as Imagens e com as coisas. Produzir um turbilhão de reverberações, de ecos de ecos de ecos, paradoxalmente capaz de se inscrever no olhar como algo singular e reconhecível e feito daquilo que parece ser feito; de coisas reconhecíveis o suficiente para serem ainda o que parecem ser mas já outras coisas nas relações que estabelecem.

Ou dito de outra maneira, porque as imagens podem ser de facto a matéria das coisas ou, parafraseando o título de uma das obras em exposição, as *imagens são acções*, ou promulgações, ou decretos, ou encenações e re-encenações, ou construções e re-construções, ou até a inversão dos vectores através da qual as consequências alteram as causas, para chegar mais perto da distorção da reverberação do *feedback*. As coisas feitas também do seu fazer, e das relações que estabelecem quando são convocadas para o momento efémero da exposição. Um laboratório de relações comoventes que devolve os materiais a um estado em bruto, de novo matéria-prima de outro fazer transformador.

Esta narrativa a muitas vozes exige uma arqueologia ficcional, uma escavação delirante das suas capas e dos seus planos de sedimentação, e uma reconstrução das imagens através das maneiras sempre diferentes em que se desvanecem. A última frase da epígrafe é o primeiro nível desta arqueologia, escavado de uma muito famosa (entre os arquitectos) e quase centenária lição de

Ordinary and Luminous

- 1. Memorability as an Image; 2. Clear exhibition of Structure; and
- 3. Valuation of Materials ‘as found’. Remembering that an Image is what affects the emotions, that structure, in its fullest sense, is the relationship of parts, and that materials ‘as found’ are raw materials, we have worked our way back to the quotation which headed this article “L’ Architecture, c’est, avec des Matieres Bruts, etablr des rapports emouvants”.

To produce stirring relations with found, disassembled or manipulated materials, *bricolaging* fragments (books, films, sounds, ruins, objects, memories) until they once again become raw materials, building blocks for new affective assemblages of images and things. To engender a vortex of reverberations, echoes of echoes of echoes... paradoxically capable of appearing to the eyes as something singular and recognizable, and made of what they appear to be made of; yet recognizable enough to remain what they appear to be, but already something else in the relations they establish.

In a different formulation – because images can really be the matter of things – and paraphrasing the title of one of the works in the exhibition, *images are acts*, or promulgations, or decrees, or scenarios, or re-enactments, or constructions and reconstructions, or even the reversal of vectors through which the consequences change the causes, in order to get closer to the distorted reverberation produced by feedback. Things made up of their own process of making, and of the relations they establish when rushed together in the ephemeral moment of an exhibition. A whole laboratory of stirring relations bringing things back to a state of becoming, raw materials for further transformations.

Making sense of a narrative with so many voices requires a fictional archaeology, a delirious excavation of its many veils and sedimentation planes; a reconstruction of its images through their ever-changing ways of fading and disappearing. The last sentence of the epigraph is the first layer of this archaeology, Le Corbusier’s famous (among architects at least) and almost centenary Lesson of Rome: “architecture is the use of raw materials to establish stirring relationships”. This statement was pronounced as a slogan two pages

Roma de Le Corbusier: *Com Materiais em Bruto estabelecer relações comoventes*, proclamado como *slogan* duas páginas a seguir à imagem de abertura do capítulo: a *villa*, do imperador Adriano em Tivoli. A tentativa de ler uma coisa na outra, de imaginar as relações comoventes entre os fragmentos ou figuras arquitectónicas da Villa Adriana como uma definição do fazer da arquitectura quase faz esquecer o antiacademismo deste capítulo de *Vers Une Architecture* (1923). E ler através das páginas é já um modo de desestabilizar a matéria de que são feitos os livros. Este plano está dentro doutro plano, o artigo de Reyner Banham intitulado “O Novo Brutalismo”, publicado em 1955 na *Architectural Review*. O propósito deste texto era também antiacadémico, mas é a vizinhança entre as palavras e as imagens que engendra o plano ficcional desta escavação. As imagens da Igreja de Ronchamp, de Le Corbusier, a abrir o texto na página esquerda deslocam o sentido do *slogan* do mesmo Corbusier em epígrafe na página direita, e o Novo Brutalismo passa a incluir a capela e o betão aparente no seu espectro. As páginas seguintes relacionam o Novo Brutalismo com a Arte Bruta e os *Paralelos entre a Arte e a Vida* e finalmente passam o estandarte da geração de Le Corbusier para a nova geração, que finalmente constrói edifícios com materiais industriais, em bruto, e com um *desprendimento*, ou como escreve Banham: um *je-m'en-foutisme* ou *bloody-mindedness* que justifica a descrição de Brutalista. Uma atitude protagonizada, segundo Banham, por Alison e Peter Smithson. Aqui os ecos cruzam-se: o trabalho dos Smithson como fragmento desta matriz de relações com a obra e literalmente como matéria-prima de uma instalação anterior de Fernanda Fragateiro: *Ordinariness and Light, after Alison and Peter Smithson* (2018), parte integrante de uma exposição intitulada com uma frase de Alison Smithson: *For us a book is a small buidling* (2018). Esta obra-eco convocava as ideias, os ritmos e os materiais de que se fazia o complexo de habitação social de Robin Hood Gardens construído pelo casal Smithson nos anos 1970. O passado recente acrescentou outra camada a esta montanha de ruínas, com a recente demolição deste conjunto, mais uma dobra nas relações comoventes, nos materiais em bruto e também nas matérias-primas desta obra múltiplice.

after the chapter's title page, illustrated with Emperor Hadrian's *villa* built in Tivoli. The seductive idea of reading one thing within the other, of imagining the stirring relations between the fragments or architectural figures of Hadrian's *villa* as a definition of architecture, overshadows the anti-academicism of this chapter of *Towards a New Architecture* (1923). Reading through the pages is already a way of disrupting the matter of which books are made. Layers inside layers... this one inside Reyner Banham's text titled “The New Brutalism”, published in the *Architectural Review* in 1955. This was, like Le Corbusier's, an anti-academic text, but it is the closeness between words and images that engenders the fictive plan of this excavation. The opening images of Le Corbusier's Ronchamp chapel on the left page displace the meaning of Le Corbusier's epigraph on the right page, welcoming the chapel and exposed concrete into the sphere of New Brutalism. The following pages relate New Brutalism to *Art Brut* and to *The Parallel of Art and Life*, eventually handing the banner to a new generation, which actually builds with industrial, raw materials, and with a nonchalant attitude, or rather, as Banham writes, a *je-m'en-foutisme* or *bloody-mindedness* that justifies the Brutalist slogan.

According to Banham, Alison and Peter Smithson were the protagonists of that attitude. At this point the echoes cross paths: the Smithsons' work as a fragment of this matrix of relations, and literally as the material of *Ordinariness and Light, after Alison and Peter Smithson* (2018), an earlier installation by Fernanda Fragateiro, part of an exhibition titled after a sentence by Alison Smithson: *For us a book is a small building* (2018). A work made of echoes, this installation assembled much of the ideas, rhythms and materials of which Robin Hood Gardens, the Smithsons' 1970s council estate, was made. The recent past has added another layer to this pile of ruins, with the recent demolition of this complex, another fold in the stirring relations, materials *as found* and raw materials of this multiple work.

This fictional archaeology requires a complex excavation of media's immateriality, particularly television. And how to excavate matter that appears to vanish in plain sight? How to excavate the ephemerality, the here-and-now of analogical media, constantly obliterated every time we rescue those memories on-line anyplace anytime? Or how to

Esta arqueologia ficcional também precisa de escavar a difícil imaterialidade dos *media*, sobretudo da televisão. E como escavar uma matéria que parece desaparecer à vista de todos, como escavar o aqui-e-agora analógico dos meios efémeros obliterado de cada vez que resgatamos estas memórias *on-line* em qualquer sítio e em qualquer hora? Ou como escavar os *media* quando as divisões entre produtores e espectadores parecem desaparecer? Talvez traçando mapas paralelos que permitam ver diferenças e desvios de um qualquer contorno, realçar as relações comoventes que a obra estabelece entre as coisas. E aqui também os Smithson são uma valiosa ajuda, ainda que muitas vezes involuntária e trágica, porque também o Novo Brutalismo foi julgado, condenado e punido no teatro mediático da opinião colectiva; uma demolição imaterial que abria caminho para a sua literal demolição. A construção do complexo residencial e os seus autores foram os protagonistas de um documentário da BBC emitido em 1970: *The Smithsons on Housing*, numa tentativa de aproximar a habitação pública da opinião pública produzida pela televisão. Pouco depois as imagens em movimento imortalizavam a demolição de Pruitt-Igoe, o grande complexo de habitação social considerado inadequado em St. Louis, no Missouri. Para alguns críticos, esta implosão era também a implosão do projecto da arquitectura moderna. E a violência simbólica neoliberal de destruir casas que prometiam resolver as feridas sociais dos bairros miseráveis que substituíam não se limitou nestes anos a Pruitt-Igoe, demolindo também o monumental Quarry Hill, em Leeds. Outra vez a televisão era o plano no qual encenar a demonização e o esvaziamento de significado: a construção mediática da habitação social como lugar ou bairro problemático como suporte do consenso social que autoriza o seu literal apagamento.

Alguns anos antes da sua demolição, Quarry Hill aparecia na televisão como a fortaleza dos bandidos na comédia *Queenie's Castle*, naturalizando a sua “cumplicidade” com o gangue local, permitindo o estranho silogismo de culpar a arquitectura dos males que nela se encenavam. Em Leeds, a televisão foi simultaneamente carrasco e memorial da habitação social. E a história repete-se, como farsa e tragédia, em Robin Hood Gardens. Como a dita pós-modernidade e o neoliberalismo que muitas vezes a acompanhou se empenharam em

excavate the media when the divide between viewers and producers is blurred? Perhaps by tracing parallel maps that show the differences and misalignments between contours, or just by highlighting the moving relations the artwork establishes between things. Once again, the Smithsons are of valuable help in this media archaeology, even though sometimes that help is involuntary and somehow tragic. They keep us aware that New Brutalism was judged, condemned and punished in the arena of public opinion; an immaterial demolition that paved the way for its actual demolition.

The authors and the building process of this estate were featured in *The Smithsons on Housing*, a BBC documentary aired in 1970, as a clear attempt to make an approach between public housing and public opinion as generated by television. Soon after, moving images would immortalize the implosion of Pruitt-Igoe, a vast housing estate deemed inadequate in St. Louis, Missouri. For some critics, this implosion was also the implosion of the entire project of modern architecture. But this neo-liberal form of symbolic violence (the destruction of modern houses that assumedly failed to heal the social evils of the slums they had replaced) was not limited to Pruitt-Igoe, as the monumental estate of Quarry Hill, in Leeds, was also knocked down. And here again television was the stage on which public housing was demonised and deprived of social meaning. It was the media narrative of council housing as a source of social unrest that led to the social consensus which ultimately legitimised its material erasure.

Some years before its demolition, Quarry Hill was portrayed as a den of thieves in the sitcom *Queenie's Castle*, taking for granted its ‘complicity’ with local gangs, and thus enabling the bizarre syllogism of blaming architecture for the evils staged on it. In Leeds, television was simultaneously executioner and memorial of public housing. And history repeated itself, both as farce and tragedy, in Robin Hood Gardens. In much the same way as the so-called Post-Modernity and the neo-liberal trend coming hand-in-hand with it were committed to erasing modern public housing, today's populism is committed to obliterating 1970s Brutalism, often built on land suddenly too valuable for social use. Memorable as an image, clear in its structure and evident in its materiality, Robin Hood Gardens was the flagship of an armada that still dreamt that architecture should turn the right to housing and



Ordinariness and Light, after Alison and Peter Smithson, 2018 (detalhe/detail)

apagar a habitação colectiva moderna, também o populismo de hoje se empenhou em apagar o Novo Brutalismo dos anos 1970, muitas vezes assente em terrenos demasiado valorizados para uma utilização social do solo. Memorável enquanto imagem, claro na sua estrutura e evidente na sua materialidade, Robin Hood Gardens era o navio almirante de uma armada que ainda sonhava que a arquitectura devia compatibilizar o direito à habitação e o direito à cidade. O certoiro fogo mediático conseguiu afundá-lo. Foi demolido e alguns dos seus fragmentos resgatados pela cultura arquitectónica que se acumula em museus e bienais. Outra vez a televisão foi o plano no qual evidenciar a arquitectura brutalista como cenário absurdo da violência quotidiana entre vizinhos, dentro da comunidade que a arquitectura prometia estruturar. Robin Hood Gardens entra em cena ao minuto 16 do primeiro episódio da terceira temporada de *Luther* (BBC 2013):

O crime violento engendrado pela coabitação e pela degradação do ambiente construído.

O fundo industrial que se vê das ruas no ar que dão acesso às habitações perfeitamente desfocado.

A brutalidade policial, o fosso que protege o “castelo” jardim de Robin Hood.

As janelas basculantes que protegem do ruído da auto-estrada vizinha da sala de estar do apartamento 97.

O calor radiante da lareira eléctrica dos electrodomésticos do pós-guerra.

O movimento de câmara que enfatiza a arquitectura do dúplex, cozinha ao nível da entrada e sala no andar inferior.

A conduta do lixo “moderna” como o local ideal para procurar a arma do crime.

É sobre este acumular de ruínas, simultaneamente matéria, forma e ruído, que a violência absurda das demolições no Bairro 6 de Maio ganha outras evidências, num sobrepor de planos que faz aflorar outras continuidades e correspondências.

Outra vez a obra de Fernanda Fragateiro obriga a interrogar o que entendemos por matéria-prima, ou material, ou ruína, ou fragmento, e as relações que estas matérias estabelecem entre si e conosco. E também a singularidade e o múltiplo, ou o *locus* das

the right to the city compatible. But the media fire was able to sink it. It was demolished and some of its fragments salvaged by the kind of architecture culture accumulating in museums and biennales.

Once again, television showed Brutalist architecture as the absurd scenario on which violence between neighbours was enacted, at the very heart of the community to which architecture was supposed to provide structure. Robin Hood Gardens was featured in minute 16 of the first episode of the third season of *Luther* (BBC 2013):

Violent crime engendered by forced cohabitation and the degradation of the built environment.

A perfectly blurry view of the industrial background seen from the streets in the air leading to the flats.

Police brutality, and the moat surrounding the ‘Castle’ of Robin Hood’s Garden.

The tilt windows in the living room of apartment 97, which supposedly muffled the noise from the nearby highway.

The radiant heat glowing on a post-war electric fireplace. The camera moving around the duplex flat, showing the entrance door leading to the kitchen, and the living-room below, as well as the “modern” trash chute as the best place to search for the smoking gun or the bloodied knife.

It is on top of this pile of debris, simultaneously matter, form and noise, that the absurd violence of the demolitions in Bairro 6 de Maio becomes more evident, an overlapping of planes allowing for other continuities and correlations to come to the surface. Again, Fernanda Fragateiro’s work compels viewers to re-examine the accepted meanings of raw materials, or matter, or ruins, or fragments, and the relations these materials establish among themselves and with us. And it also raises questions about singularity and multiplicity, about the precise locus of things, found in many places and planes. Again, we have worked our way back to the beginning, to the moving relations produced with raw materials: ruined walls, closed books, or library shutters, all of them raw materials upon which to figure out the images and ideas pressed against each other inside books; to imagine a chain of materials and meanings always oscillating between beauty and violence: walls without doors, books kept away from their readers, or

coisas, que existem de facto em muitos planos e muitos lugares. E outra vez regressamos ao início, às relações comoventes produzidas com materiais em bruto: muros desagregados, livros fechados, ou portas de biblioteca, são matérias em bruto em que é preciso imaginar as imagens e as ideias comprimidas umas contra as outras dentro dos livros; imaginar um encadeamento de matérias e significados em contínua oscilação entre a beleza e a violência: os muros sem portas, os livros separados dos leitores, ou os fragmentos coloridos das humildes intimidades devastadas. A obra apenas mais um plano nesta contínua intermediação que opera sempre em múltiplos vectores. Numa direcção viajam as imagens e os sons que dão voz aos protestos, noutra viajam as imagens resgatadas ao arquivo da televisão para devolver à comunidade do Bairro 6 de Maio a prova dos despejos, demolições e expulsões, da violência absurda a que foi sujeita. Viajando simultaneamente em várias direcções, entre os espectadores e as vítimas as imagens tornam-se outra vez carrasco, denúncia e memorial. Em vez de apropriar, a obra materializa toda a extensão deste conflito e desta violência absurda de destruir o frágil; de utilizar grandes meios técnicos para apagar a fragilidade do quase construído ou informal, numa desproporção de meios tornada mais absurda pela protecção legal e policial da demolição das casas. Nas imagens e nos fragmentos sobram as cores garridas dos interiores festivos e humildes, expostos agora à devassa do poder público, capaz de impor uma ordem legal que diz que alguns não têm direitos, porque a habitação ainda é um direito. Sobra muito evidente nas imagens das demolições a ausência do próprio, apenas visível o plano que estava agarrado ao que era comum, às paredes meeiras, aos momentos em que o fora e o dentro não pertenciam ao mesmo dono. O eco dos Smithson regressa nas estruturas que suportam os fragmentos resgatados da demolição do Bairro 6 de Maio, fragmentos *bricolados* em matéria-prima de outro ciclo de construção e destruição, e estruturas que, no seu sentido mais amplo, são relações comoventes entre as partes.

Joaquim Moreno
Porto, Dezembro 2018

the coloured fragments of a devastated humble intimacy. The artwork is just another plane in this continuous intermediation, always operating in multiple vectors.

The images and sounds of protest travel in one direction, the images bearing witness to evictions and demolitions – rescued from TV archives – travel in another direction, towards the community, as proof of the violence to which it was subjected. Travelling simultaneously in several directions, between the viewers and the victims, images are again executioner, remonstrance and memorial. Instead of appropriating it, the work materializes the full range of this conflict, and of the absurd violence of destroying that which is already fragile. It exposes the absurdity of using powerful machines in order to erase the frailty of the informal and precarious; a disproportion of means rendered even more absurd by the way in which the law and the police secure the demolition. The images and the fragments still preserve the vibrant colours of those humble and festive interiors, now exposed to the prying eye of public authority, capable of imposing a legal order asserting that some people have no rights, because housing is indeed still a right.

Through the images of the demolitions, the absence of the private indoors becomes blatant - only the shared walls remain standing, as the only visible signal of what was common property, of those moments when inside and outside did not belong to just one owner. Rescued from the demolitions in Bairro 6 de Maio, the structures holding these fragments together are an echo of other structures from the Smithsons ... Bricolaged fragments, once again raw materials for yet another cycle of construction and destruction, and structures that, in their fullest sense, are moving relations between the parts.

Joaquim Moreno
Porto, December 2018



PROCESSO



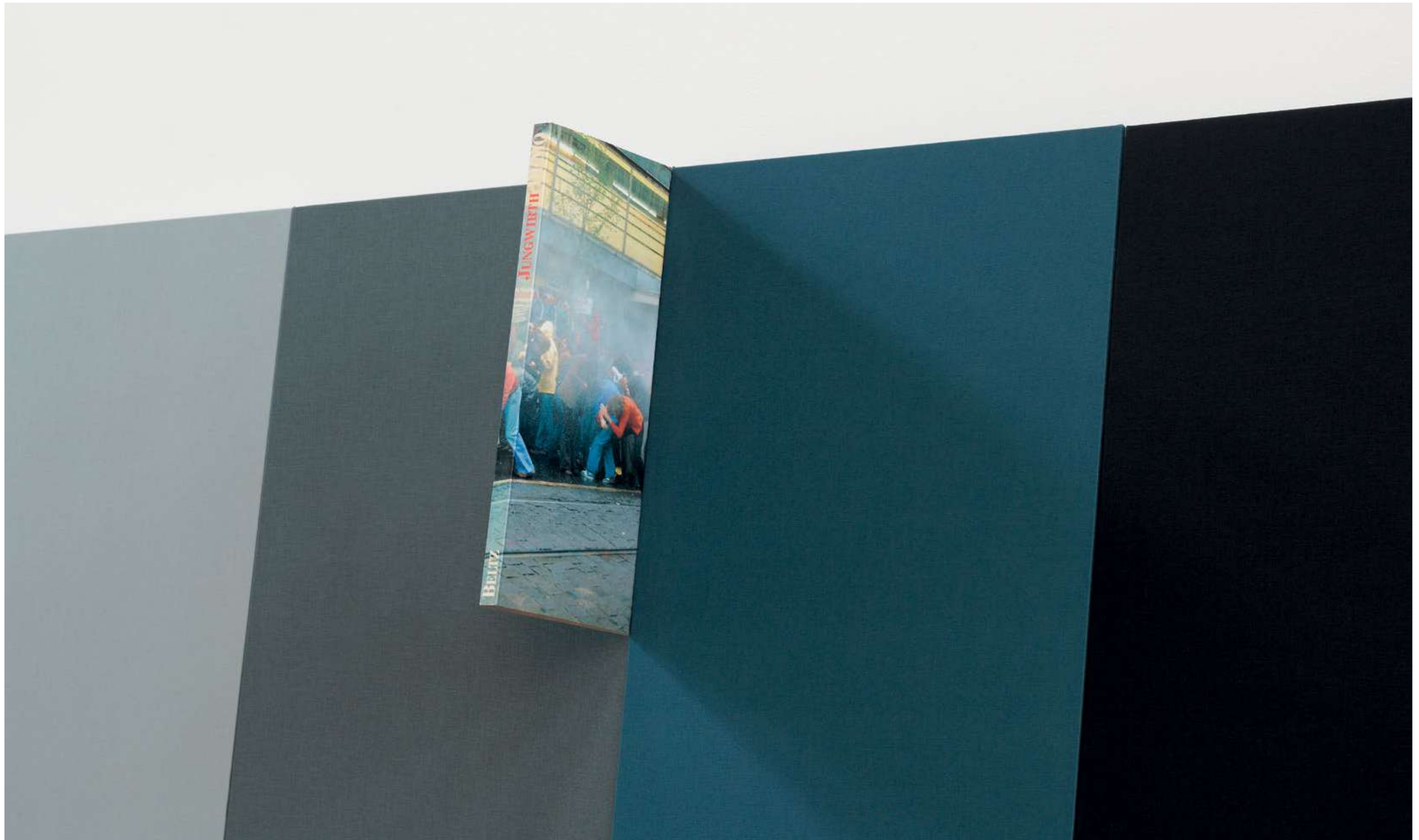
















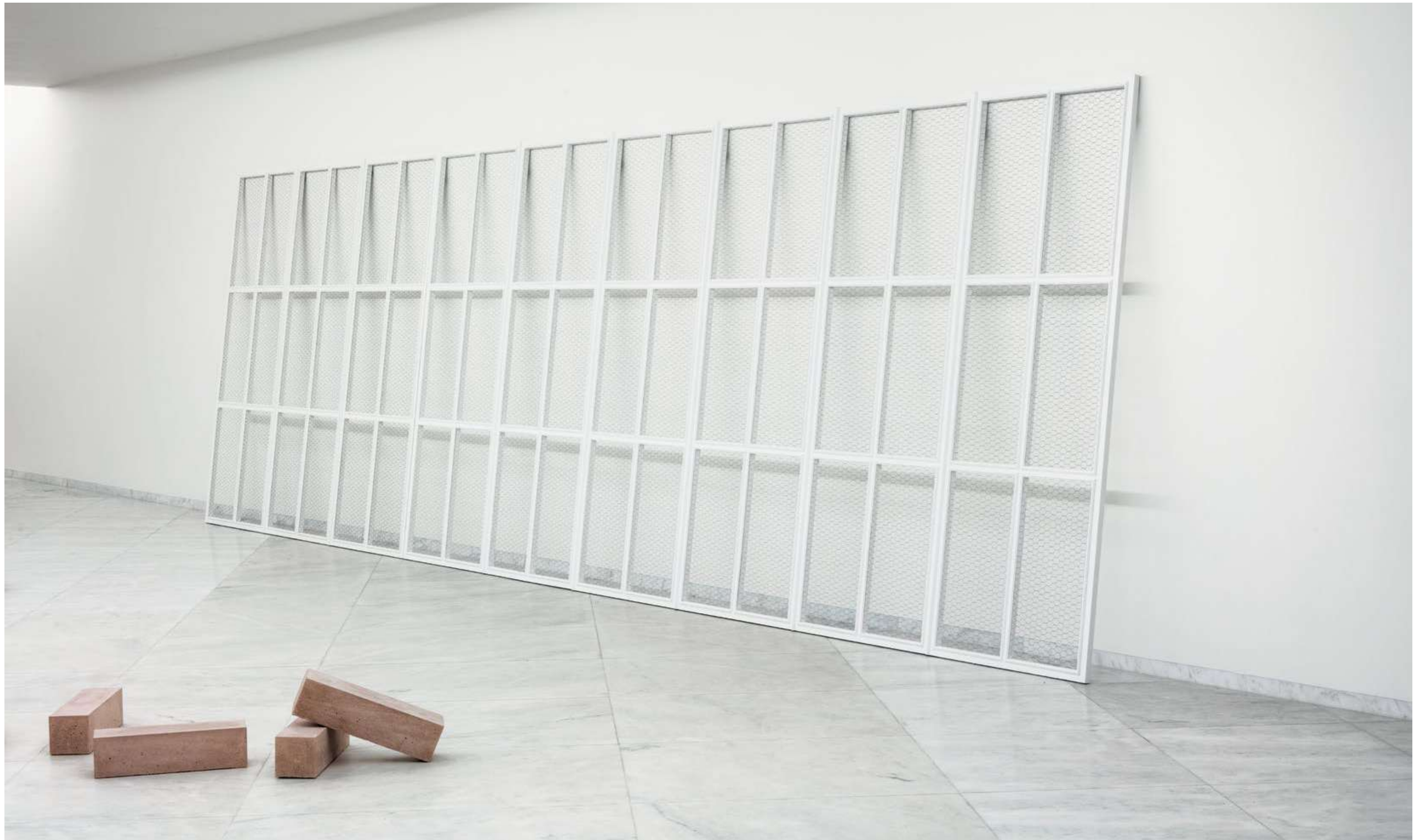






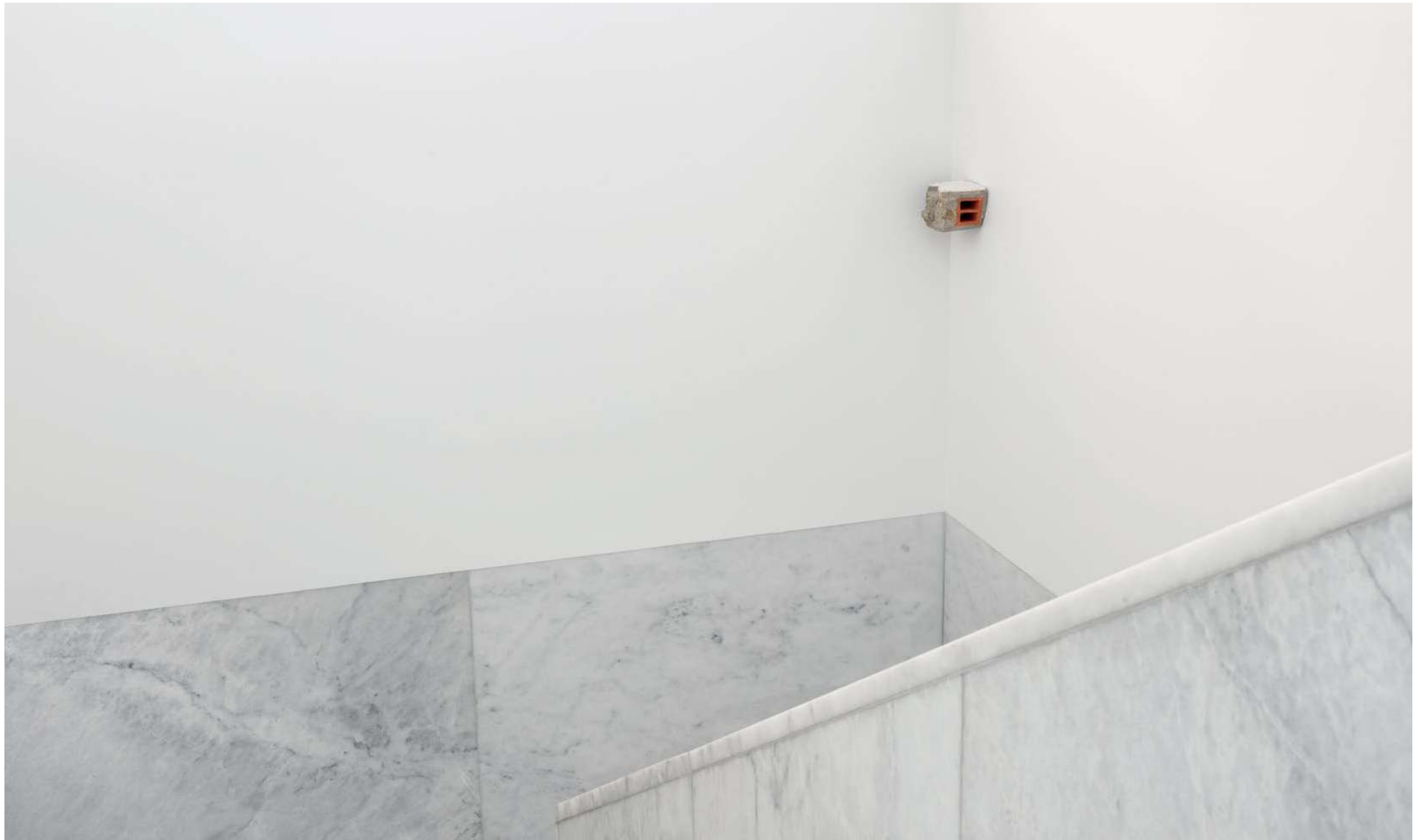




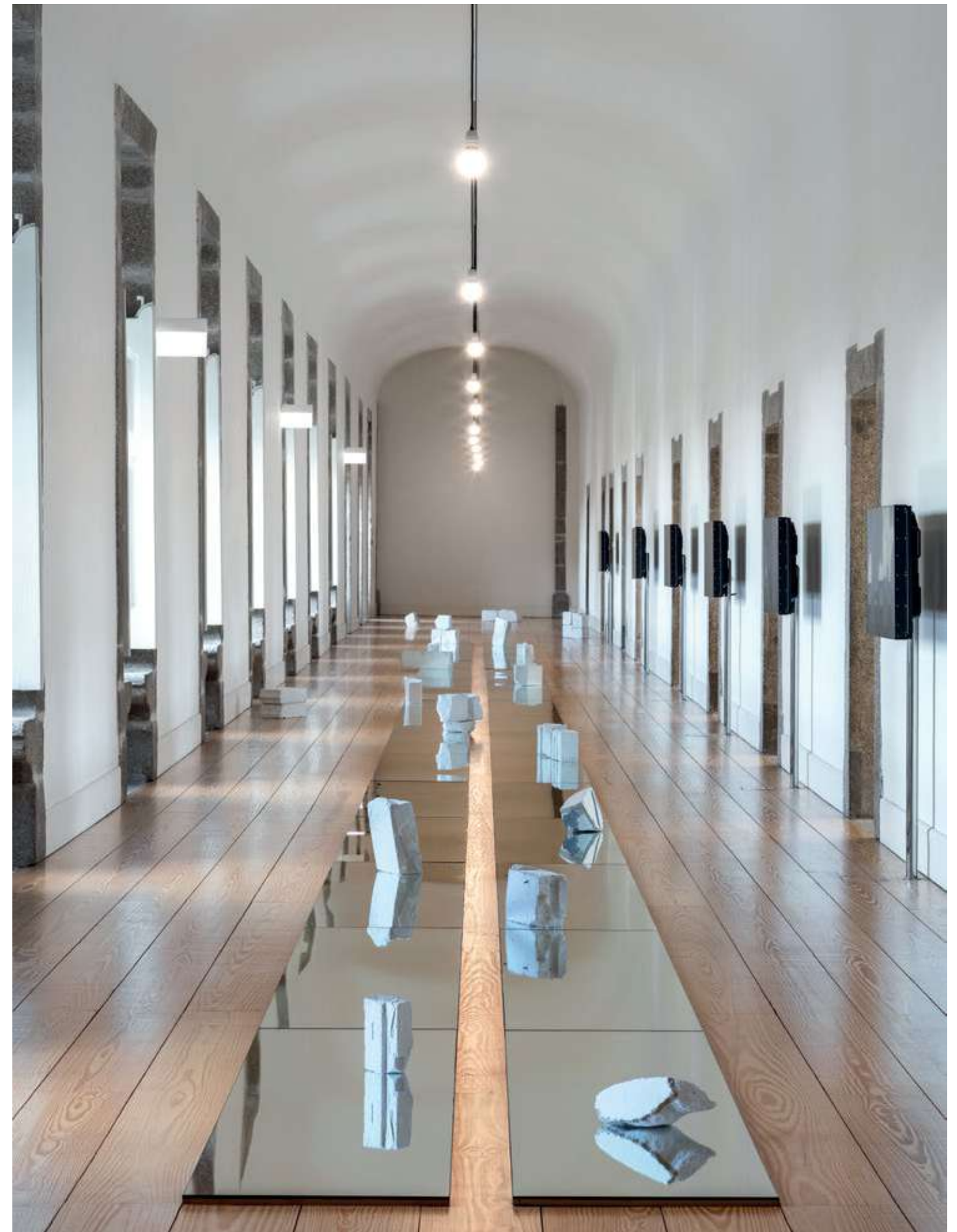








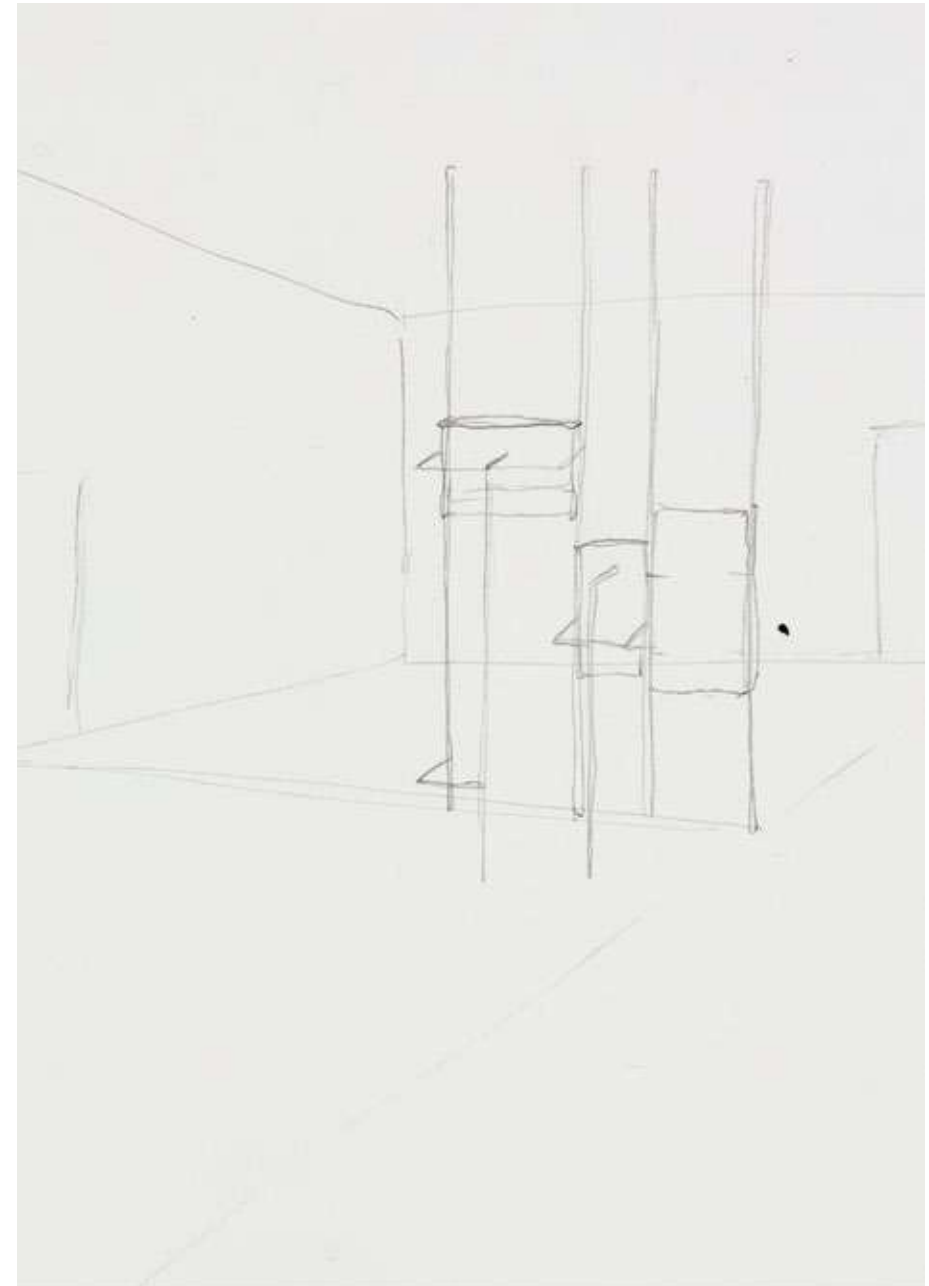












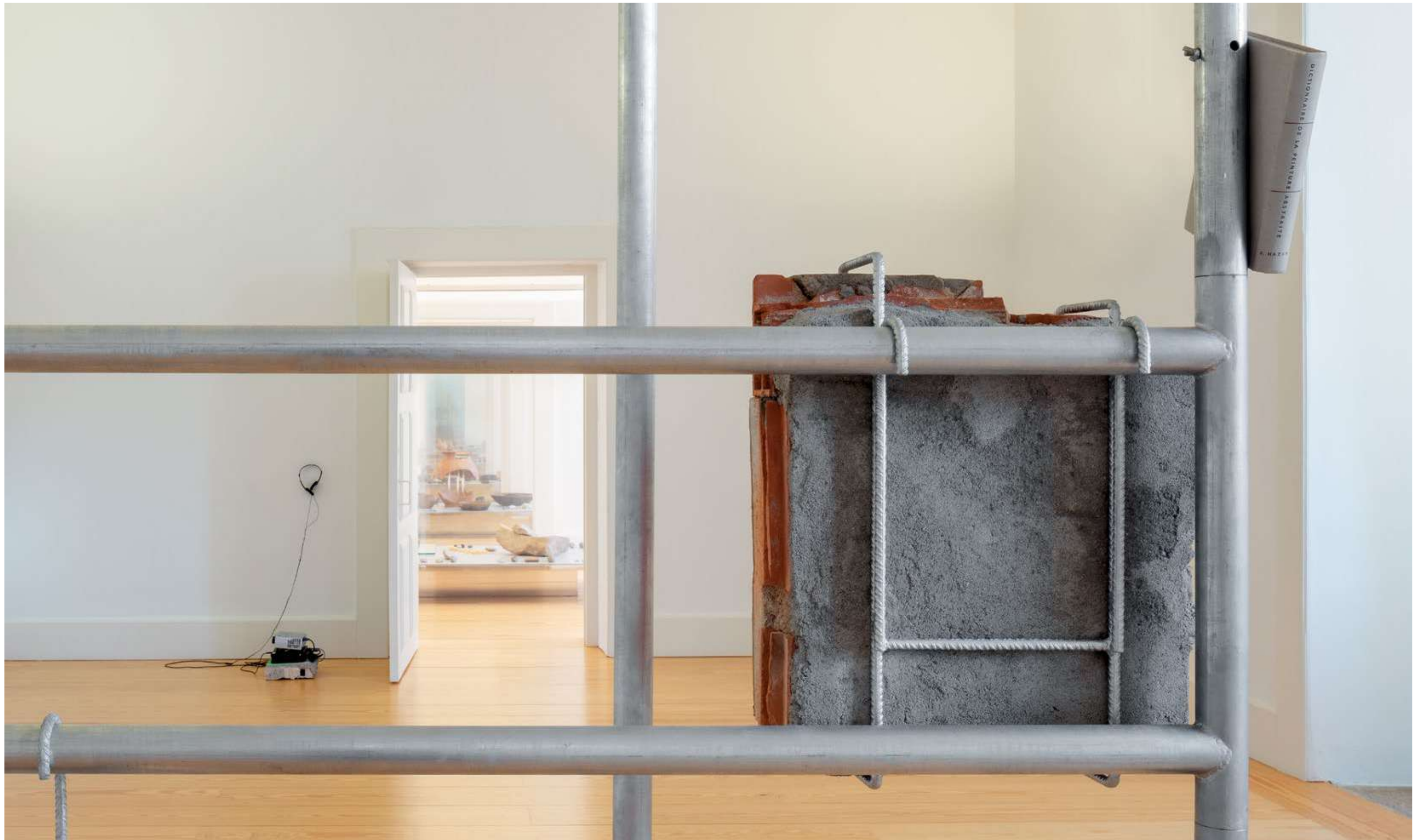


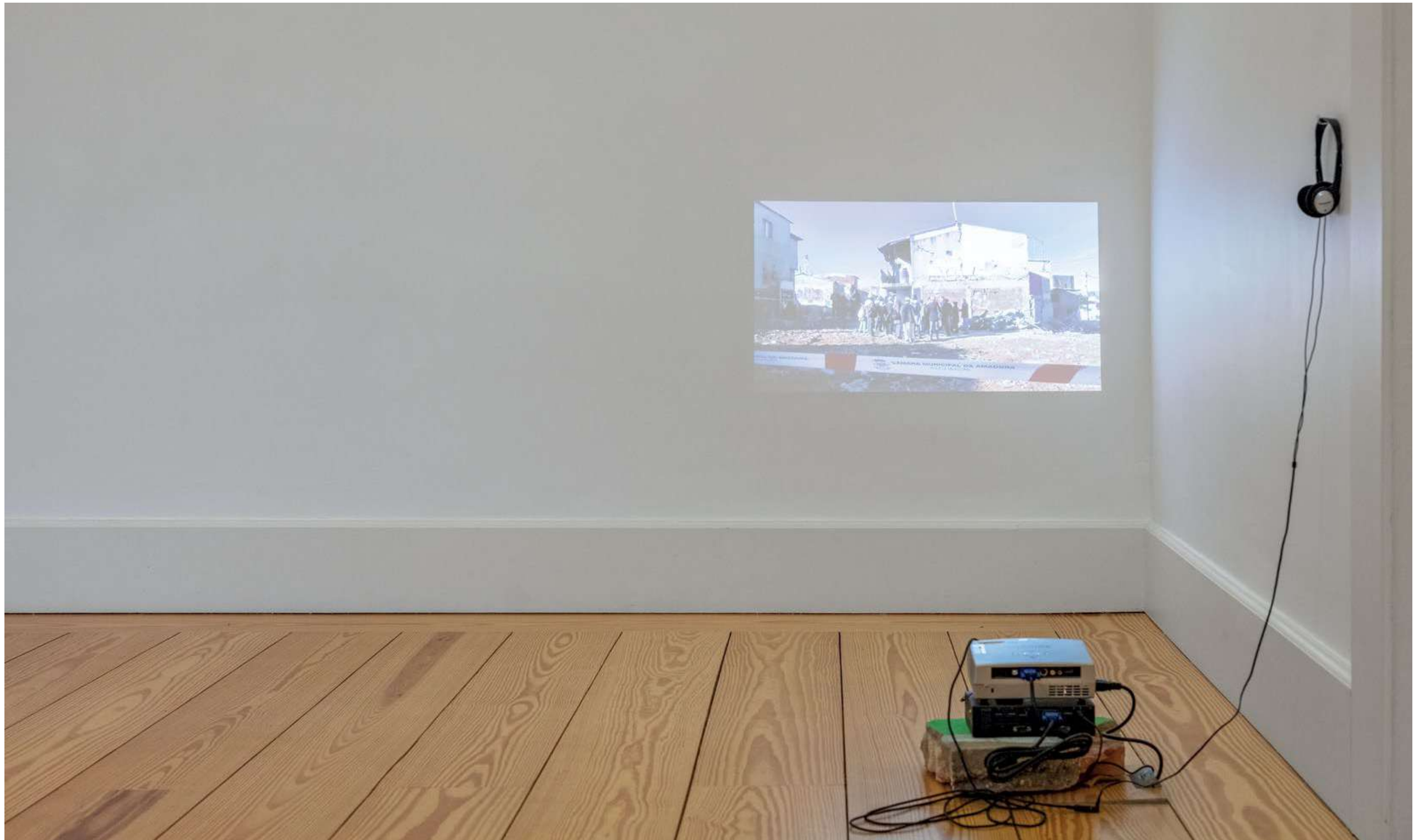












CHAPTER SEVEN

Ending Domicide?

In the vocabulary of profit, there is no word for "pity."
John Updike (1978, 241)

Where, after all, do universal human rights begin?
In small places, close to home.
Eleanor Roosevelt, in Baird (1999, 75)

Domicide matters. It is a normal, everyday occurrence. At least 30 million people are currently suffering its ravages. The process of domicile and the effects on its victims are serious phenomena, and, as such, they deserve recognition in just the same way that both genocide and environmental concerns have received worldwide attention. As the world's leading expert on contemporary slavery states: "When people lose control of where they live and work ... they have lost fundamental human rights" (Bales 1999, 159).

We may well ask: Why is the destruction of home not prevented? This question leads to others. Why is someone not responsible for ensuring that the important personal values inherent in home are reflected in decision-making processes? Why is it not possible to find the convincing argument, to gather the necessary public protest, that would establish that the public interest lies in the preservation of home rather than its destruction? And, of greatest importance in an age of endless development, if destruction of home has to occur, why aren't the victims involved in a more participatory way so that they understand what is going on, can make serious changes to the plans, and thus move toward acceptance with much less trauma?

The short answer to the above questions is that we live in a world that an outside observer might well consider insane, a world controlled by power elites who operate according to a "command-and-control" agenda. When suffering is caused, the "react-and-cure" approach is wheeled in. Development and planning are much like allopathic

medicine, designed not to prevent injury, but to wait until it has occurred and then try to cure it. These approaches are as foolish as they sound, but they are normal, which confirms Gruen's (1992) diagnosis of *The Insanity of Normality*.

In trying to reshape normality, which is the goal of this chapter, it must not be imagined that we are battling against change. Long before Heraclitus realized that "all is flux" around 500 BC, the Sumerian Utnapishtim declared, five thousand years ago: "There is no permanence. Do we build a house to stand for ever, do we seal a contract to hold for all time? From the days of old, there is no permanence" (Sandars 1960, 104). The point of this book is that houses indeed do not endure, but the decisions that lead to their destruction should come from the dwellers and owners, rather than be imposed upon them by external arbitrary force.

The issue, then, is that change should be guided not merely by far-off power elites for the common good, but by people living locally so that, at the very least, little harm befalls them. The range of what might be done is enormous, beginning with the realization that some projects, mostly those of everyday domicile, do indeed have merit, will enhance

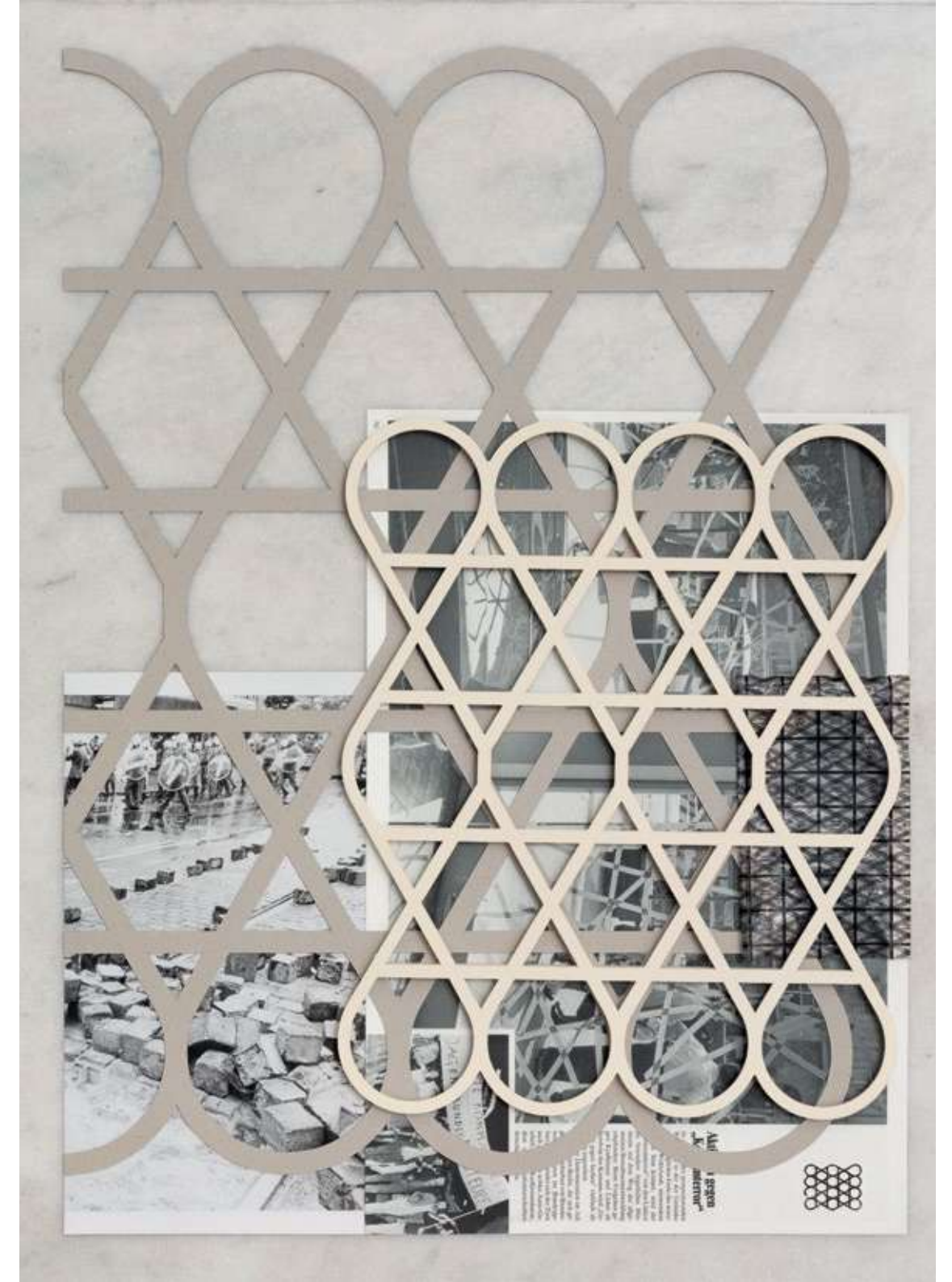


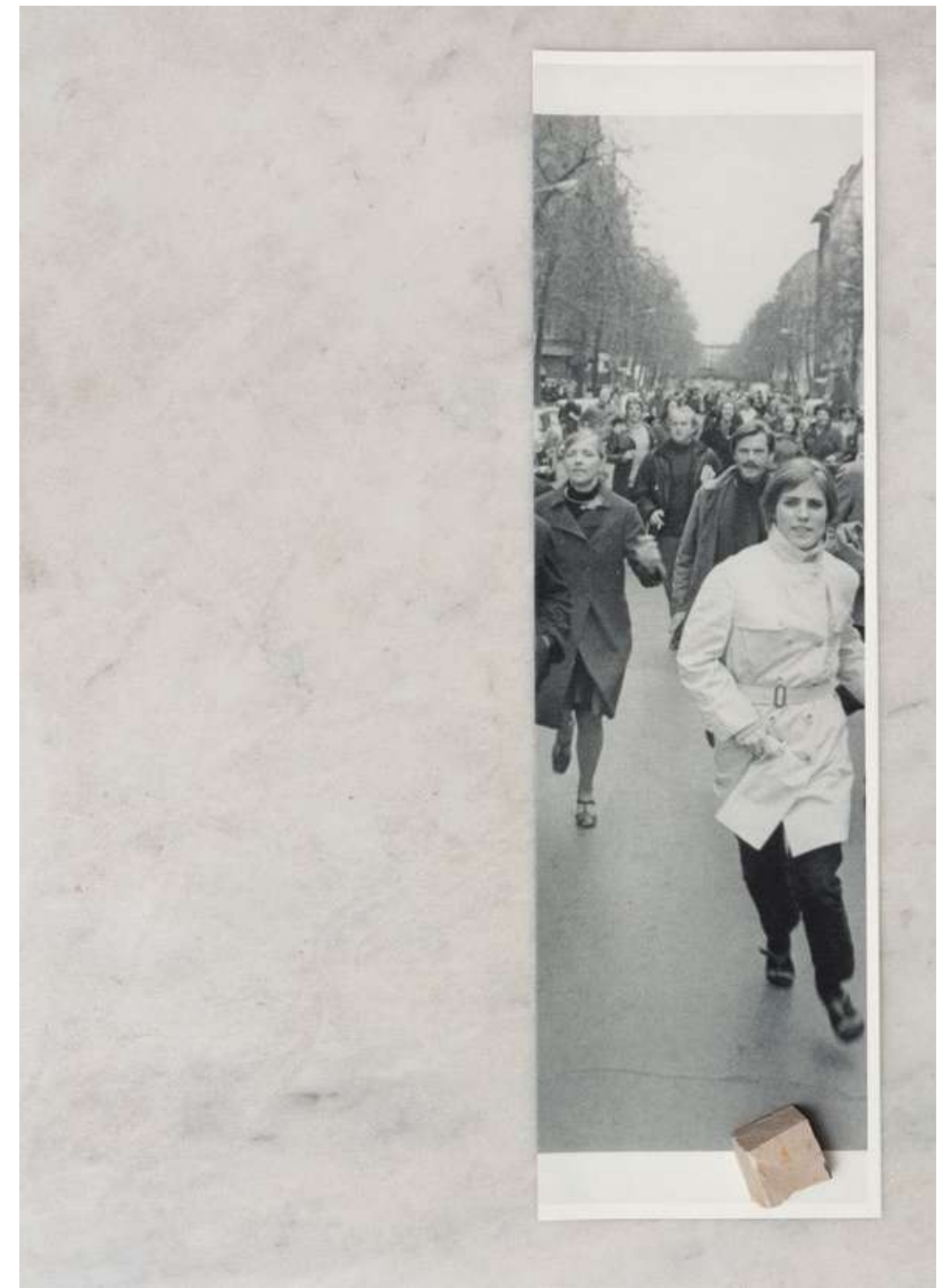


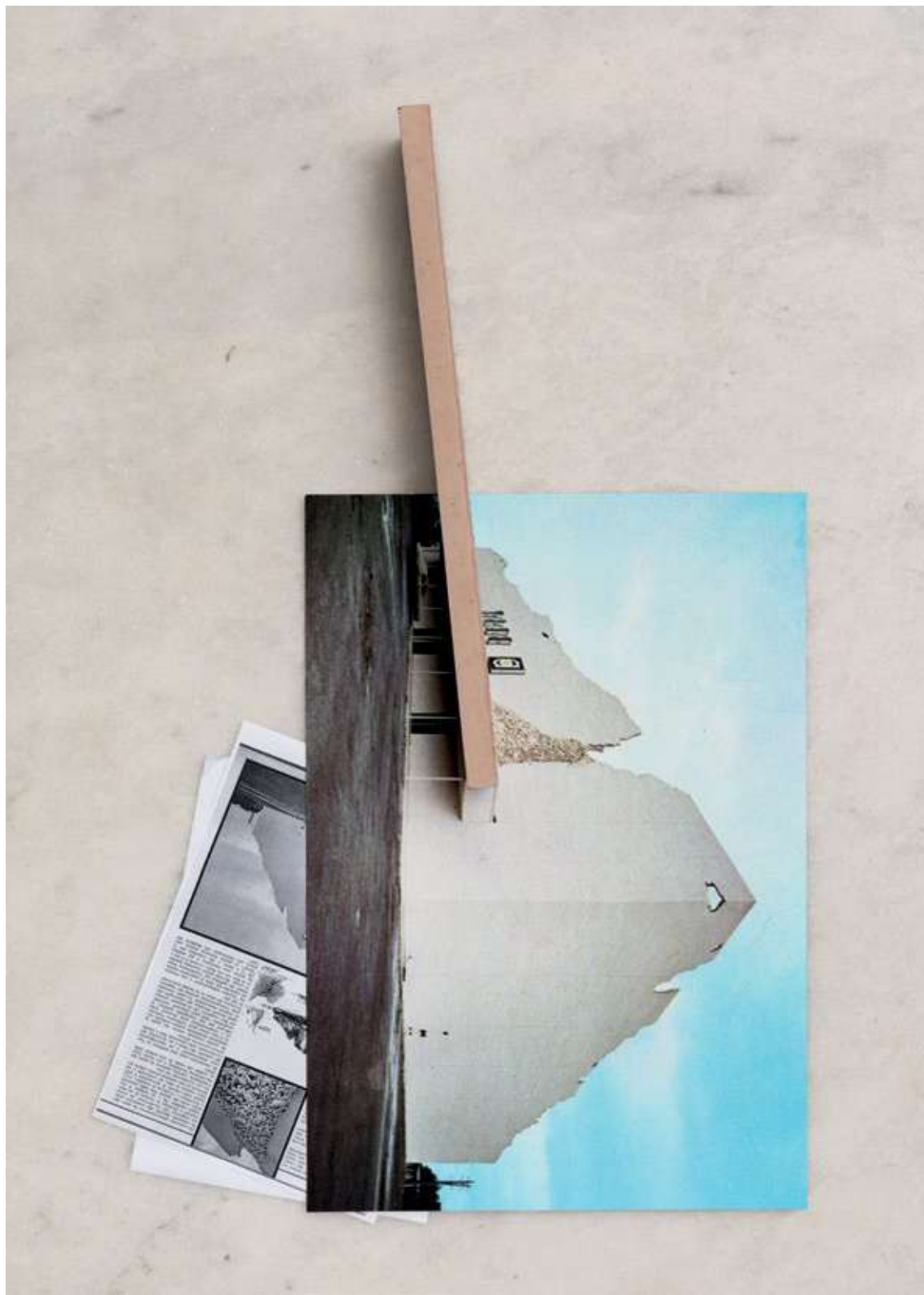


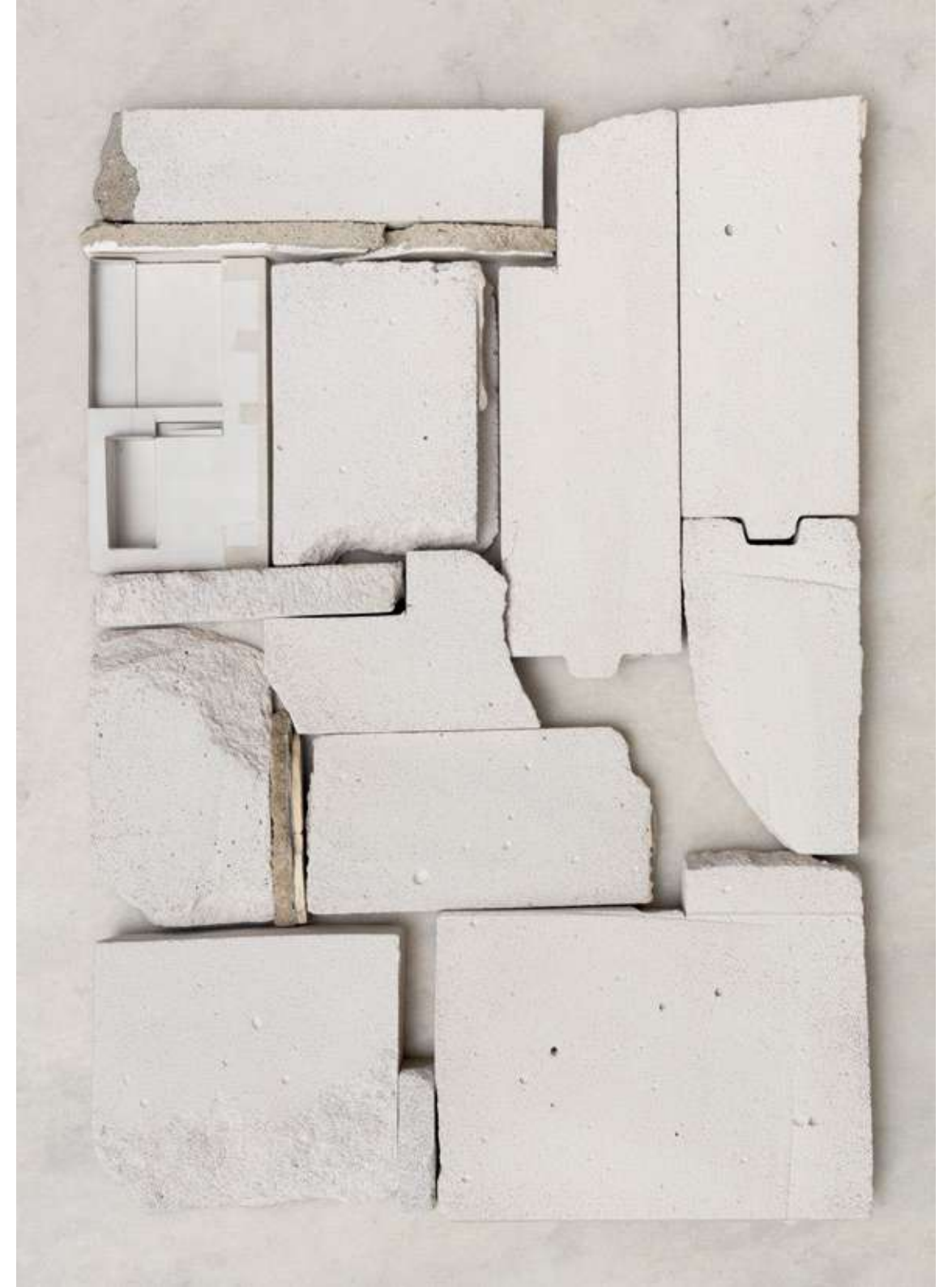


















Lista de obras

List of works



Give Up Art, 2018

p. 26

Escora metálica, acrílico, livro *Give Up Art* (Maria Fusco, New Documents, Los Angeles, 2018) e fragmento de alvenaria proveniente de demolição. Metal prop, acrylic, book *Give Up Art* (Maria Fusco, New Documents, Los Angeles, 2018) and masonry fragment from demolition.

50 x 50 x 350 cm

Coleção da artista. Collection of the artist.

Give Up Art é um livro que recolhe textos críticos de Maria Fusco sobre o objeto de arte. Nesta escultura, o livro é ele mesmo transformado em obra de arte, apoiado numa escora metálica que parece sustentar o teto do museu.

Give Up Art is a book that collects critical writings by Maria Fusco on the art object. In this sculpture the book is transformed into the artwork itself, suspended from a scaffolding metal prop that seems to support the roof of the museum.



Having Words, 2016

p. 32

Aço inox polido e exemplares do livro *Having Words* (Denise Scott Brown, London: Architectural Association Publications, 2009). Polished stainless steel and copies of the book *Having Words* (Denise Scott Brown, London: Architectural Association Publications, 2009).

18 x 11 x 10,5 cm

Coleção da artista. Collection of the artist.

Pequeno bloco escultórico composto por 11 exemplares do livro *Having Words*, que reúne ensaios da arquiteta e urbanista Denise Scott Brown, casada com o arquiteto Robert Venturi, com quem concebeu vários projetos. Em 1991, Venturi recebeu o Prémio Pritzker, a cuja cerimónia de entrega a arquiteta não compareceu como forma de protesto pelo facto de o seu trabalho de coautoria não ter sido igualmente reconhecido.

A small sculptural block consisting of 11 copies of the book *Having Words*, a collection of essays by architect and urban planner Denise Scott Brown, wife of architect Robert Venturi, with whom she designed a number of projects. In 1991, Venturi received the Pritzker Prize. Scott Brown did not attend the award ceremony in protest at the fact that her work as co-architect had not also been recognised.



(demo), 2017

p. 34

Aço inox lacado a branco, cadernos manufaturados com capa de tecido, impressões a jacto de tinta da capa do livro *Demo, Eine Bildgeschichte des Protests in der Bundesrepublik* (Nikolaus Jungwirth, Weinheim/ Basel 1986) e impermeável. White-coated stainless steel, manufactured notebooks with fabric cover, ink jet prints from the book cover of *Demo, Eine Bildgeschichte des Protests in der Bundesrepublik* (Nikolaus Jungwirth, Weinheim/Basel: Beltz, 1986), and raincoat.

300 x 100 x 20 cm

Coleção da artista. Collection of the artist.

Esta escultura é referência a uma página dupla de um livro. Em cada um dos lados aparecem cadernos ligeiramente abertos com imagens ampliadas impressas na capa do livro *Demo*, revelando um grupo de manifestantes atingidos por canhões de água, numa elegante dança de insubmissão.

This sculpture is a reference to a book's double page spread. On each side slightly opened notebooks show printed blow-up images from *Demo's* cover, featuring a group of protesters being hit by water cannons, in an elegant dance of insurrection.



images are acts, 2017

p. 38

Aço inox, cadernos manufaturados com capa de tecido e livro cortado *Demo, Eine Bildgeschichte des Protests in der Bundesrepublik* (Nikolaus Jungwirth, Weinheim/ Basileia: Beltz, 1986). Stainless steel, handmade notebooks with fabric cover, and cut book: *Demo, Eine Bildgeschichte des Protests in der Bundesrepublik* (Nikolaus Jungwirth, Weinheim/Basel: Beltz, 1986).

200 x 430 x 30 cm

Coleção da artista. Collection of the artist.

images are acts redesenha a imagem de capa da publicação *Demo, Eine Bildgeschichte des Protests in der Bundesrepublik* (1986), fazendo um mapeamento e um inventário da imagem que documenta um protesto violento contra o aumento dos preços dos transportes públicos, organizado pelo Rote Punkt Aktion, em Frankfurt, em 1974.

images are acts re-renders the cover photo of the publication *Demo, Eine Bildgeschichte des Protests in der Bundesrepublik* (1986) by mapping and taking inventory of the image that documents a violent protest against rising public fares, organized by the Rote Punkt Aktion in Frankfurt in 1974.



Donald Judd, 2018

p. 42

Aço inox polido e livro *Kunst + Design. Donald Judd, Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993* (Donald Judd, Todd Eberle et al., Wiesbaden/Estugarda: Museum Wiesbaden/Hatje Cantz Verlag, 1993). Polished stainless steel and book: *Kunst + Design. Donald Judd, Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993* (Donald Judd, Todd Eberle et al., Wiesbaden/Stuttgart: Museum Wiesbaden/Hatje Cantz Verlag, 1993).

20 x 20 x 30 cm

Coleção da artista. Collection of the artist.

Esta obra é construída com um catálogo de projetos de arte e arquitetura de Donald Judd, cuja capa de intenso tom laranja é desdobrada e reconfigurada como uma escultura.

The work is built with a catalogue on Donald Judd's art and architecture projects, whose deep orange cover is unfolded and reshaped as a sculpture.



Muro, 2017

p. 56

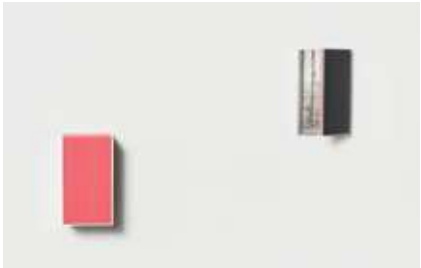
Blocos maciços de betão rosa. Solid blocks of pink concrete.

Dimensões variáveis. Variable sizes.

Coleção da artista. Collection of the artist.

Construída meticulosamente como uma ruína, esta obra é uma operação intelectual e um exemplo de “des-arquiteturalização”, que tem como referência o projeto pós-modernista “Indeterminate Façade”, concebido na década de 1970 pelo grupo SITE (Sculpture In The Environment).

Meticulously constructed like a ruin for the exhibition, this work is an intellectual exercise and an example of “de-architecturalisation”, in reference to the post-modernist Indeterminate Façade project, designed in the 1970s by the SITE (Sculpture In The Environment) group.



Stones Against Diamonds, 2, 2018

Acrílico, aço inox polido e exemplares do livro *Stones Against Diamonds* (Lina Bo Bardi, col. Architecture Words, Londres: Architectural Association Publications, 2013).
Acrylic, polished stainless steel and copies of the book *Stones Against Diamonds* (Lina Bo Bardi, col. Architecture Words, London: Architectural Association Publications, 2013).
100 x 100 x 10,5 cm
Coleção da artista. Collection of the artist.

Este conjunto escultórico, feito com exemplares do livro *Stones Against Diamonds*, uma coletânea de textos escritos pela arquiteta Lina Bo Bardi, alude à importância que os meios e as linguagens editoriais têm para a artista na conceção e no desenho do espaço.

This sculptural set, made up of copies of the book *Stones Against Diamonds*, a collection of texts written by architect Lina Bo Bardi, alludes to the importance given by the artist to the publishing media and languages when conceiving and designing space.



Biblioteca, 2016-2017

Estrutura de madeira pintada e rede metálica (a partir das estantes da Sala de Leitura Geral da Biblioteca Pública de Évora). Painted wood frame and metal mesh (after the bookshelves of the Main Reading Room at Évora Public Library).
275 x 855 x 5 cm
Coleção da artista. Collection of the artist.

A escultura replica a estrutura das estantes da Sala de Leitura Geral da Biblioteca Pública de Évora, onde repousam centenas de livros, aos quais está interdito o acesso direto. Esta obra remete para as várias camadas e níveis de conhecimento preservados nos livros que se encontram adormecidos nas bibliotecas.

The sculpture replicates the structure of the shelving units in the main reading room found at Évora's Public Library,, which contains hundreds of books that cannot be directly accessed. The work alludes to the various layers and levels of knowledge preserved in books that lie dormant in libraries.



Casa de férias, 2017

Fragmento de alvenaria proveniente de demolição.
Masonry fragment from demolition.
10 x 15 x 10 cm
Coleção da artista. Collection of the artist.



Duplo Negativo, 2017

Espelho, MDF e fragmentos de alvenaria provenientes de demolição. Mirror, MDF and masonry fragments from demolition.
Dimensões variáveis. Variable sizes.
Coleção da artista. Collection of the artist.

Utilizando uma superfície espelhada que acompanha a extensão da sala, esta obra replica o espaço em que se insere, alterando a nossa percepção do mesmo, fazendo-nos reparar na arquitetura, no seu desenho e na sua escala, mas estabelecendo também uma relação com os conteúdos do Núcleo de Arqueologia do Museu Municipal Abade Pedrosa.

Using a mirrored surface that follows the length of the room, this sculpture replicates its installation site, altering our perception of it, by making us notice the architecture, its layout and scale, but also by establishing a relation with the contents of the Archeology Collection of the Abade Pedrosa Municipal Museum.



Laboratório de Materiais (Processo), 2018

Suportes em aço inox polido, materiais variados de trabalho e pesquisa em caixas de contraplacado e capacetes de obra. Polished stainless steel supports, various work and research materials in plywood boxes, and hard hats.
Dimensões variáveis. Variable sizes.
Coleção da artista. Collection of the artist.

Em *Laboratório de Materiais (Processo)*, cada caixa refere-se a uma obra específica presente na exposição, contendo diferentes objetos e materiais que integram os processos de investigação associados à construção física e conceptual de cada obra. Desenhos, textos, livros, amostras de materiais, provas de cor, testes de escala são organizados em caixas como num laboratório ou arquivo, revelando os processos de criação e tornando-os acessíveis ao espetador. A documentação aparece como uma investigação aberta, considerada e exibida como uma obra de arte com vida própria.

In *Laboratório de Materiais (Processo)* each box refers to a specific work present in the exhibition, containing different objects and materials making up the research processes associated to the physical and conceptual construction of each work. Drawings, texts, books, material samples, colour proofs and scale tests are arranged in boxes as if in a laboratory or archive,

revealing the processes of creation and making them accessible to the viewer. The documentation is presented as an open-in progress investigation, considered and displayed as an artwork with its own life.



(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

6 de Maio, 2018

p. 76

Estrutura metálica galvanizada, fragmentos de demolição do Bairro 6 de Maio, Amadora (2018), documentação sobre o bairro e livros: *Espèces d'espaces* (Georges Perec, Galilée, 2000) e *Dictionnaire de la Peinture Abstraite* (Michel Seuphor, Fernand Hazan, ed., Paris, 1957). Galvanized metal structure, masonry fragments from demolished Bairro 6 de Maio, Amadora (2018), documentation on the settlement, and books: *Espèces d'espaces* (Georges Perec, Galilée, 2000) and *Dictionnaire de la Peinture Abstraite* (Michel Seuphor, Fernand Hazan, ed., Paris, 1957).
Dimensões variáveis. Variable sizes. Coleção/ Collection MMAP/MIECST.

Uma complexa obra de escultura que integra o Núcleo de Arqueologia do Museu Abade Pedrosa, acrescentando ao seu espólio registos de vária natureza do autoconstruído Bairro 6 de Maio, na Amadora, agora em processo de demolição. A obra compreende uma estrutura metálica onde se suspendem destroços das casas demolidas, recolhidos no local pela artista, assim como vários outros materiais – filmes, fotografias, textos, livros, etc. – cedidos pelos seus respetivos autores e que constituem documentos sobre o bairro e a luta pelo realojamento dos habitantes durante a sua demolição. A obra é uma homenagem ao bairro e aos seus habitantes, que foram alvo de prolongada negligência e indiferença social e política, mas que construíram um lugar de vida vibrante ao longo de mais de 40 anos.

Comprised in the Archaeology collection of the Abade Pedrosa Museum, this complex sculpture incorporates several types of records from Bairro 6 de Maio, a spontaneous settlement in the city of Amadora, currently undergoing demolition. The piece is made up of a metallic structure from which several fragments of debris, collected from the site by the artist, hang suspended along with other objects provided by their owners – films, photographs, texts, books, etc. All of them bear witness to life in the settlement and to its inhabitants' struggle for their right to rehousing during the demolition process. The sculpture pays tribute to the settlement and its people who, though victims of social indifference and political neglect, managed to build a vibrant neighbourhood that lasted more than forty years.

Documentação/Documents:

Imagens de Arquivo RTP/RTP Television Archive (2009; 2017; 03'46", MP4) (a)

2016 – *Biografia de Um Bairro* (Fernando Morais Cibelo, 2016; filme documental/documentary, 12'30", MP4) (b)

Bairro 6 de Maio: Ordem para limpar (Fumaça, Bernardo Afonso, Pedro Miguel Santos, Ricardo Esteves Ribeiro, abril de 2018; reportagem áudio/audio interview, 39'22", MP3)

Realidade (Baby Dog & Vado, Katana Produções, 2012, videoclipe/music video, 3'27", MP4) (c)

Vida bandida (Baby Dog, produção Yannick Monteiro, 2018; videoclipe/music video, 3'15", MP4)

STOP despejos no Bairro 6 de Maio (Stop Despejos, 2018; vídeo/video, 2'19", MP4) (d)

Carta/Letter (Irmã Maria Deolinda de Jesus Rodrigues, s/data, cópia em papel/undated, paper copy)

Para uma compreensão da segregação residencial: o Plano Especial de Realojamento e o (Anti)Racismo (Ana Rita Lopes Alves, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013; Dissertação de Mestrado/Master's Thesis)

Redesenhando a Periferia: Exclusões, Demolições e Racismo Institucional (Ana Rita Lopes Alves, *Le Monde Diplomatique*, 01/02/2017)

Habitar o 6 de Maio: as casas, os homens, o bairro (Catarina Maria Garção Serra Coelho Sampaio, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, 2014; Dissertação de Mestrado/Master's Thesis)

Carta Aberta em defesa da dignidade humana e do direito à habitação [Assembleia dos moradores do Bairro 6 de Maio (Amadora), Bairro da Torre (Loures), Bairro da Jamaica (Seixal), Quinta da Fonte (Loures); Apoio: Habita – Associação pelo Direito à Habitação e à Cidade, Gestual – Grupo de Estudos Sócio-Territoriais Urbanos e de Acção Local da Faculdade de Arquitetura da UL, Chão – Oficina de Etnografia Urbana, Paróquia de Camarate, Secretariado Diocesano de Lisboa da Obra Nacional Pastoral dos Ciganos, Lisboa, 28/03/2017; cópia de carta em papel/letter, paper copy]

Relatos de guerra, pobreza e racismo institucional (Moradores do Bairro 6 de Maio, M. Lima, Ana Rita Alves, artigo/article *Jornal Mapa*, Amadora, 24/10/2017; cópia de carta em papel/letter, paper copy)

Bairro, identidade, interacção: um olhar etnográfico sobre o Centro Social do Bairro 6 de Maio (Rita do Carmo Alves Figueirinhas, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2011; Dissertação de Mestrado/Master's Thesis)

Do Outro Lado da Linha (ot. Rosa Reis; textos Alves da Silva, et al.; il. Fernando Relvas; rev. Sónia Oliveira; Centro Social do Bairro 6 de Maio, Amadora, 2003)

Conjunto de fotografias/Set of photos (Andreas Hofbauer; fotografia, impressão digital sobre papel/photography, digital print on paper) (e)



Biografia

Ao longo do seu percurso, Fernanda Fragateiro (Montijo, Portugal, 1962) sempre usou a escultura e a instalação como principal meio de expressão, trabalhando sobre espaço nas suas variadas manifestações fenomenológicas – arquitetónica, escultórica, privada, pública, temporal, socialmente determinada –, seja através de obras escultóricas, instalações ou intervenções ao ar livre, colaborações em projetos arquitetónicos ou obras que se baseiam na participação pública.

Fernanda Fragateiro expôs na Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea de Roma (2019, 2017), no Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (2018), Centro Botín (Santander, 2018), Museo de Arte Miguel Urrutia (Bogotá, 2018), Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra (Coimbra, 2017), Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (Lisboa, 2017), Fundação Eugénio de Almeida (Évora, 2017, 2015), Palm Springs Art Museum (2016), Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2016, 2012, 2004; Paris, 2013; Londres, 2013), CaixaForum (Barcelona, 2016, 2004), Orlando Museum of Art (2015), Palais des Beaux-Arts de Paris (2015), Center for the Visual Arts, Harvard University (Cambridge, 2015), Krannert Art Museum (Champaign, 2015), CIFO Art Space (Miami, 2014), Bronx Museum (Nova Iorque, 2014), Mitxelena Kulturunea (San Sebastián, 2014), MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo (Cidade do México, 2014), Dublin Contemporary (2011), Trienal de Arquitetura de Lisboa (2010), Institut Valencià d’Art Modern (Valência, 2008); Centro Cultural de Belém (Lisboa, 2007); Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, 2006), Fundação de Serralves (Porto, 2005), Culturgest (Lisboa, 2003).

A sua obra está representada em várias coleções públicas e privadas.

Fernanda Fragateiro é representada por Galería Elba Benitez (Madrid), Josée Bienvenu Gallery (Nova Iorque) e Galería Filomena Soares (Lisboa).

Bio Note

Throughout Fernanda Fragateiro’s career (Montijo, Portugal, 1962), sculpture and installation have been her media of choice, as a means of delving into issues of space in its diverse phenomenological expressions - whether architectural, sculptural, private, public, ephemeral or socially determined pieces. She has therefore designed interventions into the public space, outdoor sculptures, collaborations in architectural projects and art pieces that draw on public engagement.

Fernanda Fragateiro has exhibited at Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea de Roma (Rome, 2019, 2017), Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (Santo Tirso, 2018), Centro Botín (Santander, 2018), Museu de Arte Miguel Urrutia (Bogotá, 2018), Anozero – Biennial of Contemporary Art of Coimbra (Coimbra, 2017), Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (Lisbon, 2017), Fundação Eugénio de Almeida (Evora, 2017, 2015), Palm Springs Art Museum (2016), Fundação Calouste Gulbenkian (Lisbon, 2016, 2012, 2004; Paris, 2013; London, 2013), CaixaForum (Barcelona, 2016, 2004), Orlando Museum of Art (2015), Palais des Beaux-Arts de Paris (2015), Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University (Cambridge, 2015), Krannert Art Museum (Champaign, 2015), CIFO Art Space (Miami, 2014), Bronx Museum (New York, 2014), Mitxelena Kulturunea (San Sebastian, 2014), MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo (Mexico City, 2014), Dublin Contemporary (2011), Lisbon Architecture Triennale (2010) Institut Valencià d’Art Modern (Valencia, 2008); Centro Cultural de Belém (Lisbon, 2007); Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, 2006), Fundação de Serralves (Porto, 2005), Culturgest (Lisbon, 2003).

Her work is featured in several public and private collections.

Fernanda Fragateiro is represented by Elba Benitez Gallery (Madrid), Josée Bienvenu Gallery (New York) and Filomena Soares Gallery (Lisbon).

Agradecimentos

Fernanda Fragateiro gostaria de agradecer a todos os que inspiraram, contribuíram e participaram nesta exposição: Álvaro Moreira, António de Campos Rosado, António Jorge Silva, Artworks, Carolina Jegundo, Dulce Reis, Euridice Arratia, Filipe Meireles, Elba Benítez, Joaquim Moreno, Jorge Colombo, José Fragateiro, Josée Bienvenu, Luís Alves de Matos, Manuel Melo, Oleksandr Ivanov.

Um especial agradecimento a todos que colaboraram na obra de homenagem ao Bairro 6 de Maio: Ana Rita Alves, Andreas Hofbauer, Arquivo RTP, Baby Dog, Bárbara Bravo, Catarina Sampaio, Centro Social 6 de Maio, Colectivo Habita, Fernando Morais, Fumaça, Irmã Deolinda, Isabel Corte Real, José Agostinho Marques, Liliana Ferreira, Maria João Berhan, Moradores do Bairro 6 de Maio, Richaz Cabral, Rita do Carmo Alves Figueirinhas, Rita Madeira, Sandra Monteiro, Sofia Rosado, Stop Despejos.

Acknowledgments

Fernanda Fragateiro would like to thank all those who have inspired, contributed to and participated in this exhibition: Álvaro Moreira, António de Campos Rosado, António Jorge Silva, Artworks, Carolina Jegundo, Dulce Reis, Euridice Arratia, Filipe Meireles, Elba Benítez, Joaquim Moreno, Jorge Colombo, José Fragateiro, Josée Bienvenu, Luís Alves de Matos, Manuel Melo, Oleksandr Ivanov.

A warm thank you to all those who have collaborated in the tribute work to Bairro 6 de Maio: Ana Rita Alves, Andreas Hofbauer, Arquivo RTP, Baby Dog, Bárbara Bravo, Catarina Sampaio, Centro Social 6 de Maio, Colectivo Habita, Fernando Morais, Fumaça, Irmã Deolinda, Isabel Corte Real, José Agostinho Marques, Liliana Ferreira, Maria João Berhan, Moradores do Bairro 6 de Maio, Richaz Cabral, Rita do Carmo Alves Figueirinhas, Rita Madeira, Sandra Monteiro, Sofia Rosado, Stop Despejos.



Exposição Exhibition		Catálogo Catalogue	
título title	<i>Processo</i>	título title	Fernanda Fragateiro <i>Processo</i>
data date	19.10 – 20.01.2019	coordenação editorial editorial coordinator	Álvaro Moreira
local venue	Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso	textos texts	Joaquim Couto Álvaro Moreira Joaquim Moreno
curadoria curators	Álvaro Moreira	design gráfico graphic design	Studio WABA
artista artist	Fernanda Fragateiro	fotografia photo credit	António Jorge Silva Jorge Colombo (p. 120–121)
montagem set up	Fernanda Fragateiro, Álvaro Moreira, Helena Gomes, Rogério Alves, Rosário Melo, Sílvia Costa, Sofia Carneiro, Tânia Pereira, Carla Martins, Filipe Meireles, Carolina Jegundo, Oleksandr Ivanov	tradução translation	Laura Tallone (EN): <i>Introduction</i> <i>Bairro 6 de Maio. Space of memory</i>
execução e transporte execution and transportation	Câmara Municipal de Santo Tirso, Feirexpo, Carpintaria Marco Monteiro Ferreira, Manuel Melo, Lionel Ribeiro	revisão proofreading	Dulce Reis, Sofia Carneiro, Tânia Pereira (PT) Laura Tallone (EN)
design de comunicação communication design	Studio WABA	edição publisher	Câmara Municipal de Santo Tirso
vídeo video ► www.miec.cm-stirso.pt	vídeo e produção: Pedro Rocha música e sonoplastia: Miguel Béco grafismos: Studio WABA coordenação: MIEC	impressão printing	Multiponto
seguros insurance	Diagonal – Corretores, Seguros, SA	tiragem print run	500
		local e data de edição place and date of publication	Santo Tirso, 2019
		ISBN	978-972-8180-68-3
		depósito legal legal deposit	450789 19
	© Obras produzidas por Fernanda Fragateiro © Pieces produced by Fernanda Fragateiro		© Câmara Municipal de Santo Tirso e autores © Câmara Municipal de Santo Tirso and authors

MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA DE SANTO TIRSO

Avenida Unisco Godiniz 100, 4780-366 Santo Tirso Portugal

N 41° 20' 39.2" W 8° 28' 20.4"

miec.cm-stirso.pt

(+351) 252 830 410

museus@cm-stirso.pt



9 789728 180683

