



20 eur / €1

#3

UM ECOSSISTEMA DE FORMAS:
CONSTELAÇÕES ESCULTÓRICAS EM PORTUGAL
An Ecosystem of Forms: Sculptural Constellations in Portugal
ALEJANDRO ALONSO DIÁZ pp. 104 › 115

CLAIRE DE SANTA COLOMA

Banco para Contemplação
LUÍSA SANTOS pp. 116 › 121

Musa paradisiaca

TUDO O QUE A ESCULTURA PODE SER
PERMANECENDO SEMPRE ESCULTURA

All that sculpture can be, while always remaining sculpture

SUSANA VENTURA pp. 122 › 131

IGOR JESUS

UM TEXTO PERDIDO, SOB O NOME DE PASOLINI

A Lost Text, under the name of Pasolini

ALEXANDRE MELO pp. 132 › 133

A FORMA DA ESCULTURA The Shape of Sculpture

CRISTINA SANCHEZ-KOSYREVA pp. 134 › 143

DANIEL STEEGMANN MANGRANÉ

ESPAÇOS HÍBRIDOS DE COEXISTÊNCIA PLURAL

Hybrid Spaces of Plural Coexistence

JOÃO LAIA pp. 144 › 149



Musa paradisiaca Jerricã/Jerrycan, 2013, Breu pintado/Painted pitch, 32 x 16 x 32 cm. Foto/Photo Miguel Proença. Cortesia *Musa paradisiaca* e Fundação EDP/Courtesy *Musa paradisiaca* and EDP Foundation, 32 x 16 x 32 cm.

Musa
paradisiaca
TUDO O QUE
A ESCULTURA
PODE SER

PERMANECENDO SEMPRE ESCULTURA

Musa paradisiaca All that sculpture can be, while always remaining sculpture

No seu ensaio *Sculpture in the Expanded Field* (de 1978), Rosalind Krauss constatava a profunda e radical mudança na escultura contemporânea: “Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor of the desert. Nothing, it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture. Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable”. Decorridos vários anos após este ensaio e várias práticas escultóricas que rastreamos este percurso, podemos assumir que não faz mais sentido definir a categoria de escultura a partir de um conjunto de características e qualidades que foi sendo codificado e validado, ao longo dos séculos, pela história da arte, preferindo optar, como Krauss antevira, que qualquer matéria, infinitamente maleável, pode designar-se de escultura. E, no entanto, o projecto artístico *Musa paradisiaca* (de Eduardo Guerra e Miguel Ferrão) acorda-nos, precisamente, do sono destes anos a definição de escultura que, num primeiro olhar distraído pelos objectos, se poderia ignorar. Procuraremos, então, criar um novo conjunto de “proposições” para esta prática escultórica, advertindo, de antemão, que estas são, por princípio, abertas e incompletas (à semelhança da obra para a qual remetem) e que não visam reconstruir qualquer imagem para a totalidade da obra (tarefa impossível e sem sentido), mas apenas ensaiar um discurso — e propiciar outros diálogos que se possam gerar — sobre o que encontramos na obra da *Musa paradisiaca* que desafia os limites das práticas escultóricas (e, de certa forma, o conhecimento instituído sobre a categoria de escultura).

In her essay “Sculpture in the Expanded Field” (1979), Rosalind Krauss noted the profound radical change in contemporary sculpture: “Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor of the desert. Nothing, it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture. Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable”. Several years after this essay and after various sculptural praxis that followed this path we can assume that it no longer makes sense to define the category of sculpture from a set of features and qualities that were progressively codified and validated, over the centuries, by art history. It is better to opt for, as Krauss foresaw, the notion that any matter, infinitely malleable, can be called sculpture. And yet the artistic project *Musa paradisiaca* (by Eduardo Guerra and Miguel Ferrão) awakens us, precisely, from the slumber of these years to a definition of sculpture that at a first glance, distracted by the objects, one could ignore. We will seek, then, to create a new set of “propositions” for this sculptural praxis, warning beforehand that these are, by principle, open and incomplete (similarly to the piece to which they refer); they do not aim at reconstructing any image to the totality of the piece (an impossible, meaningless task), but only to essay a discourse — and propitiate other dialogues that can be generated — on what we find in the piece of *Musa paradisiaca* that challenges the limits of sculptural praxis (and, in a certain way, the established knowledge on the category of sculpture).

Sculpture is born of a pulsion to exteriorise

At the beginning there was language: a continual conversation between several speakers, of which sound recordings are preserved, with very distinct experiences and vast latitudes of thoughts provoked by critical topics that awakened possible affinities between them, creating a thinking family (which would later manifest in other forms of doing and thinking). Considering *Musa paradisiaca*, sculpture, says Filipa Oliveira, is a member of this thinking family which “appears as the desire to

A escultura nasce de uma pulsão de exteriorização

No início, era a linguagem: uma conversa contínua, da qual se conservam os registos sonoros, entre vários interlocutores com experiências muito distintas e latitudes de pensamento vastas, provocados por temas críticos que despertavam possíveis afinidades entre eles, criando uma família pensante (que mais tarde se manifestará sobre outras formas de fazer e pensar). A escultura para a *Musa paradisiaca*, refere Filipa Oliveira, membro desta família pensante, “aparece como o desejo de dar um corpo material à linguagem. Um corpo que fala um novo idioma” (Oliveira, 2018). A escultura constitui, então, uma nova forma de linguagem que, em vez de corresponder à necessidade de nomear os objectos e as experiências que compõem o nosso mundo (tarefa da representação), advém da pulsão de exteriorização que existe no dizer (ou na fala) do próprio objecto, reaparecendo no mundo como outro fora de si próprio. Na realidade, as coisas, no dizer da *Musa paradisiaca*, “podem ser outra coisa, sem deixarem de ser o que são” (*Musa paradisiaca*, 2018). E falar sobre o que são de outra forma, através, precisamente, da escultura. Os objectos criados são, por conseguinte, resultado de uma força escultórica que se exterioriza e que reside na linguagem do objecto (no seu linguajar, na sua fala), e não no objecto em si ou numa sua representação (a história que a *Musa paradisiaca* lembra sobre um sonho de John Berger — relatado em *Steps Toward A Small Theory of the Visible (for Yves)* — em que este entrava no interior das coisas, modificando-lhes as suas aparências de tal forma que a aparência criada corresponderia, exactamente, ao nome da coisa, partilha, também, esta ideia).

give a material body to language. A body that speaks a new idiom” (Oliveira, 2018). Sculpture is, then, a new form of language that — instead of corresponding to the need to name the objects and experiences that make up our world (the task of representation) — comes from the pulsion to exteriorise what exists in the dictum (or in speech) of the object itself, reappearing in the world as another outside itself. In fact, in the words of *Musa paradisiaca*, things “can be something else, without ceasing to be what they are” (*Musa paradisiaca*, 2018), and to speak of what they are in another way, precisely through sculpture. The objects created are, therefore, a result of a sculptural force that is externalised and that resides in the language of the object (in its tongue, its speech), and not in the object itself or in a representation of it; the story that *Musa paradisiaca* recalls is a dream of John Berger’s (accounted for in “Steps Toward A Small Theory of the Visible (for Yves)”) in which he entered objects, changing their appearances in such a way that the generated forms corresponded exactly to the name of the thing — also partakes of this idea.



Musa paradisiaca Flauta, 2013, O sono de Francisco, 2014 e Corda, 2014. Breu pintado/Painted pitch. Vista da exposição ‘Audição das Máquinas’, Kunsthalle Lissabon, Lisboa. Foto/Photo Bruno Lopes. Cortesia dos artistas e/Courtesy the artists and Kunsthalle Lissabon

Musa paradisiaca Jogadores/Players, 2016. Fibra de vidro pintada/Painted fiberglass, 61 x 87 x 90 cm. Vista de exposição/ Exhibition view Masters of Velocity, Dan Gunn Gallery, Berlim/ Berlin. Foto/Photo Nicholas Ash. Cortesia/Courtesy Musa paradisiaca e Dan Gunn Gallery



Musa paradisiaca Vista da exposição, Audição das flores, Musa paradisiaca. Cortesia dos artistas e/Courtesy the artists and 3+1 Arte Contemporânea, Lisboa. Foto/Photo João Ferro Martins



Sculpture never exists in isolation

The sculptures of *Musa paradisiaca* are not self-referential, though they possess an *apparent* autonomy. Each object corresponds to a dialogue that precedes it and another that follows it. This dialogue is not just with other sculptural objects, with which it can share affinities (in fact, there are several series or families of objects), but rather with other objects coming from other artistic praxis of *Musa paradisiaca*, for instance films and sound pieces, with which it rehearses other possibilities of discourse; and also with itself, in the sense that it rehearses a narrative in a language that escapes it (was that not the result of the first attempt to give a body to a name), which makes it always incomplete. At the same time, it is this quality that allows it to create all the other dialogues and sharing (*Musa paradisiaca* names them, at times, as “conversable totemic objects”).

In *Audição das flores* [Hearing of the flowers] and *Audição das máquinas* [Hearing of the machines] (2014), which were two exhibits running simultaneously, several painted pitch sculptures rested over metallic painted plinths of the series *Aumentário* (2013-...) in which, according to *Musa paradisiaca*, “the objects are descriptions of themselves”. However, these descriptions are not intended to be a direct representation of the flowers or the machines, but to create a meeting (which is another word for becoming) between man and flower, between man and machine, in the sense that one becomes the other, successively, for instance like when we *feel* as if our head is a pot with flowers or our movements like the gears of a machine working. This process of becoming — of meeting and sharing of qualities by two different entities in a common space-time in which, momentarily, *we are* outside of ourselves (which could also be “the meeting of a common rhythm or frequency”, as *Musa paradisiaca* mentions in another situation) — is made possible by the creation of a strange and obscure language to men and flowers or machines, in a sound piece created with the poet António Poppe. It is born out of the inaudible hearing of the sculptures of both the exhibits. In the exhibits of *Musa paradisiaca*, sculpture is a part of multiple artistic praxes, composed of several languages, embedded in that perpetual motion and incomplete in dialogue and relations, escaping any attempt for isolated *hearing*. Frequently, the same sculptures reappear in other situations, in other dialogues, being, once again, something else without ceasing to be what they are.

Sculpture is a collaborative praxis that builds communities

Sculpture is the place of sharing and of meeting, of breaking with the traditional relation between object and spectator. The spectator *enters* the language of sculpture,

A escultura nunca existe isoladamente

As esculturas da *Musa paradisiaca* não são auto-referenciais, embora possuam uma autonomia aparente. Cada objecto corresponde a um diálogo que o precede e a outro que se lhe segue. E o diálogo é não só com outros objectos escultóricos, com quem pode partilhar afinidades (na sua prática, existem várias séries ou famílias de objectos), como com outros objectos provenientes de outras práticas artísticas da *Musa paradisiaca*, como por exemplo, filmes e peças sonoras, com quem ensaia outras possibilidades de discurso, como, ainda, consigo próprio, no sentido que ensaia uma narrativa numa língua que lhe escapa (ou não fosse essa resultante da tentativa primeira de dar um corpo a um nome), o que faz com que seja sempre incompleto, ao mesmo tempo que é essa qualidade que permite criar esses tantos outros diálogos e partilhas (a *Musa paradisiaca* denomina-os, por vezes, de “objectos totémicos conversáveis”).

Em *Audição das flores e Audição das máquinas* (2014), duas exposições ocorridas em simultâneo, restavam sobre plintos metálicos pintados várias esculturas de breu pintado da série *Aumentário* (2013-...) em que, segundo a *Musa paradisiaca*, “os objectos são descrições de si mesmos” e, no entanto, estas descrições não pretendiam ser uma representação directa das flores ou das máquinas, mas criar um encontro (que é outra palavra para devir) entre o homem e a flor, entre o homem e a máquina, na medida em que um devém do outro, sucessivamente, como por exemplo, quando *sentimos* a nossa cabeça como um pote com flores, ou os nossos movimentos como a engrenagem de uma máquina a funcionar. Este processo de devir — de encontro e partilha de qualidades por duas entidades díspares num espaço-tempo comum em que, momentaneamente, *estamos* fora de nós (que poderá, também, ser, “o encontro de um ritmo ou frequência comuns”, como refere a *Musa paradisiaca* noutra situação) — é possibilitado, ainda, pela criação de uma linguagem estranha e obscura tanto a homens, como a flores, ou a máquinas, numa peça sonora criada com o poeta António Poppe, que nasce de uma escuta inaudível das esculturas de ambas as exposições. Nas exposições da *Musa paradisiaca*, a escultura é uma parte de uma prática artística múltipla, composta por diferentes linguagens, inserindo-se nesse movimento perpétuo e incompleto de diálogo e relações e escapando a qualquer tentativa de *auscultação* isolada. Muitas vezes, as mesmas esculturas reaparecem noutras situações, noutros diálogos, sendo, mais uma vez, outra coisa sem deixarem de ser o que são.

A escultura é uma prática colaborativa e construtora de comunidades

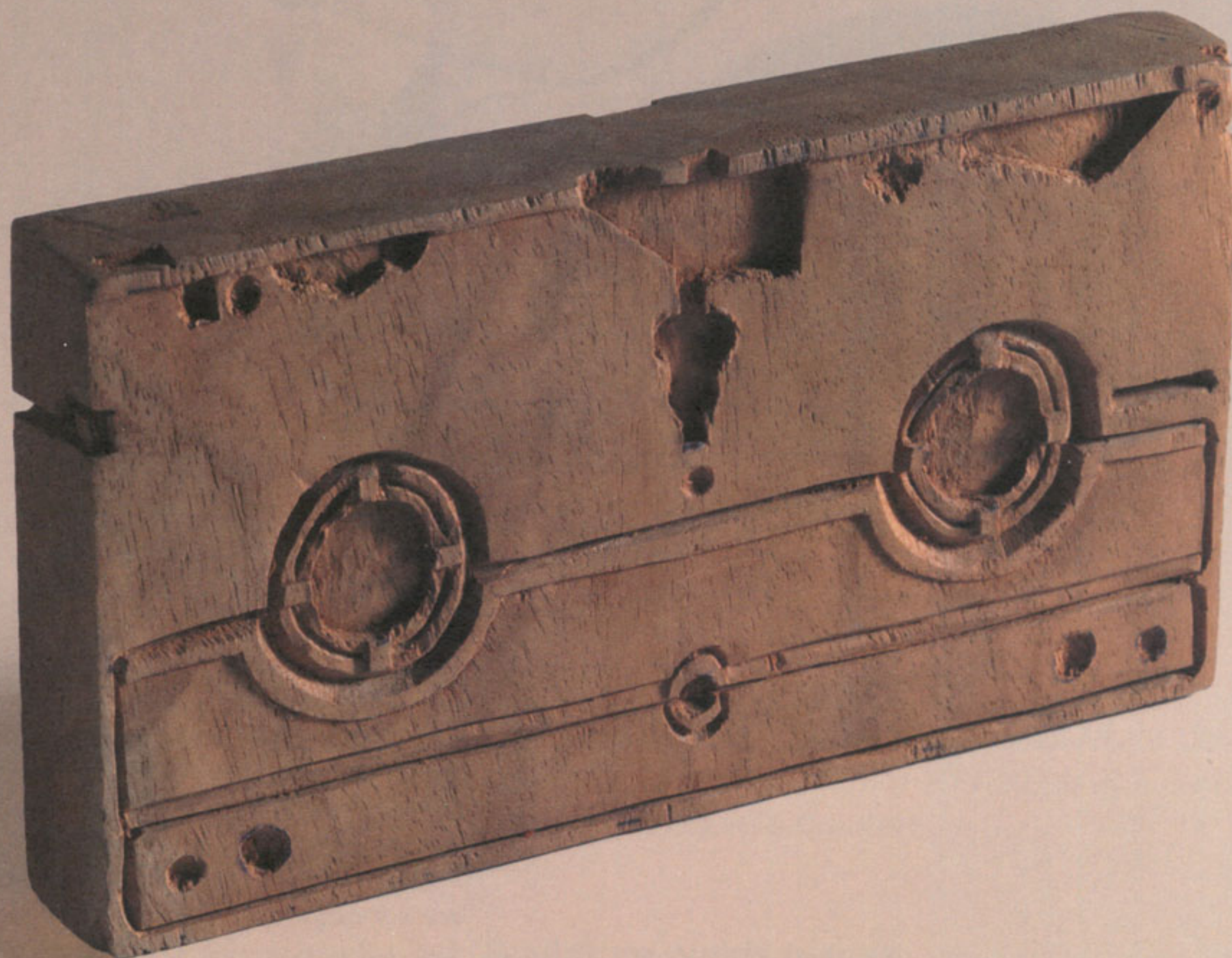
A escultura é o lugar da partilha e do encontro, quebrando a relação tradicional entre objecto e espectador. O espectador *entra* na linguagem da escultura, no seu diálogo silencioso, tornando-se, igualmente, autor e, no limite, escultura. Em *Como se apanha um fugitivo?* (2013), a *Musa paradisiaca* inicia uma colaboração à distância com o escultor santomense Tomé Coelho, enviando-lhe palavras que este, depois, traduzia em esculturas em madeira de cedrela, que, por sua vez, enviava para a *Musa paradisiaca*. Entre continentes, países, culturas, tradições, apropriações e interpretações tão díspares, as esculturas criadas permitiram ampliar a prática da *Musa paradisiaca* de construir uma comunidade temporária, reunindo várias pessoas em sessões com quem partilhavam as esculturas de Tomé Coelho, passando-as pelas mãos de cada um. Segundo Elfin Turpin (outro membro da família pensante): “Liberta dos constrangimentos das regras da exposição, a audiência tinha uma interacção directa com as obras e com os artistas. Reactivando as obras cada vez que as segura, o espectador dá vida aos objectos” (Turpin, 2018). O espectador inicia um diálogo com a escultura, desvelando, sob o efeito da história que a *Musa paradisiaca* ia narrando à medida que as esculturas iam passando de mão em mão, o falar próprio do objecto que segura na mão, naqueles instantes, e do qual se torna íntimo. Semelhantemente, as *Cantinas* (2015-...) nasceram de uma colaboração com Alice Pinto, Bárbara Leal, Diogo Cavaleiro, Maria Quaresma, Pilar Reis e Tomás Fonseca (alunos de Cerâmica da Escola Secundária Artística António Arroio) e criam uma comunidade temporária, que se senta a uma mesa de estrutura metálica, com bancos acoplados, sob rodízios, para partilhar uma refeição. Sobre o burel que cobre esta mesa, encontram-se

inits silent dialogue, becoming, likewise, author and ultimately a sculpture. In *Como se apanha um fugitivo?* [How to catch a fugitive] (2013), *Musa paradisiaca* initiates a long-distance collaboration with the São Tomé sculptor Tomé Coelho, sending him words that he then translated into sculptures from Cedrela wood which, in turn, he would send to *Musa paradisiaca*. Between diverse continents, countries, cultures, traditions, appropriations and interpretations, these sculptures allowed an expansion of the praxis of *Musa paradisiaca* by building a temporary community, bringing together several people in sessions, with whom they shared the sculptures of Tomé Coelho, passing them hand to hand. According to Elfin Turpin (another member of the thinking family): “It frees from the constraints of the rules of the exhibit, the audience had a direct interaction with the pieces and the artists. Reactivating the pieces every time they hold them, the spectator gives life to the objects” (Turpin, 2018). The spectator begins a dialogue with the sculpture, exhibiting under the effect of the story that *Musa paradisiaca* narrates as the sculptures are passed from hand to hand, becoming intimate with the very speech of the object that they are holding in those instants.

In a similar way, the *Cantinas* [Canteens] (2015-..) were born of a collaboration with Alice Pinto, Bárbara Leal, Diogo Cavaleiro, Maria Quaresma, Pilar Reis and Tomás Fonseca (students of Ceramics at the Escola Secundária Artística António Arroio) to create a temporary community that sits at a metallic table with attached benches and casters, to share a meal. On the russet that covers this table, we can find ceramic objects, like a tray, a barrel, a vessel, a pot or a bowl, which, throughout the meal appear in duplicate produced in bread. The bread on the table is shared among the various people; each person takes a piece with their own hands, passing the remainder to the person sitting next to them, creating a space of hospitality, between the *sacrificed* form in bread and its communal offering, as well as a dialogue with the different form that the same object acquires and can potentially acquire, intensified by the act of eating and digesting: “*While the stomach digests, the thought obtains a transformed product: an image, a word, an object. Both can be executed individually but when united they recall a method and, maybe, an opportunity for collective sharing. This is where the meal—as a collective way of treating everyday subjects—appears as the natural environment for this way of knowing. To share food, even if with a stranger or an enemy, can be an act of bravery or, simply an act of suspension, as if hunger and knowledge coincide, making the latter edible*” (*Musa paradisiaca*, 2016).

Sculpture is embedded not only in the category of dialogue but above all in the vaster praxis (in the sense that it is this which crosses all of its artistic production,

Caixa de VHS VHS box 2014



Musa paradisiaca com/with Tomé Coelho
Madeira/Wood, 16 x 24 x 8,5 cm
Foto/Photo Paulo Costa
Cortesia *Musa paradisiaca* e Fundação
Calouste Gulbenkian/Courtesy *Musa paradisiaca*
and Calouste Gulbenkian Foundation



Vista de exposição/Exhibition view Curveball Memory, Galeria Municipal do Porto, Porto. Foto/Photo Dinis Santos. Cortesia/ Courtesy *Musa paradisiaca* e/and Galeria Municipal do Porto

Musa paradisiaca Raqueta e bola/Racket and ball, 2018. Alumínio, dimensões variáveis/Aluminium, variable dimensions

objectos seculares em cerâmica, como uma travessa, uma pipa, uma vasilha, um pote ou uma masseira, que, no decorrer da refeição, surgem em duplicado, contudo produzidos em pão. O pão sobre a mesa é, depois, partilhado entre as várias pessoas. Cada pessoa retira um pedaço com as suas próprias mãos, passando o restante à pessoa sentada ao seu lado, criando um espaço de hospitalidade, entre a forma *sacrificada* em pão e a sua oferta comunal, assim como um diálogo com as diferentes formas que um mesmo objecto adquire e pode adquirir em potência, remontando ainda ao início dos tempos e à relação íntima que cada um tem com estes objectos, intensificada pelo acto de comer e digerir: “*While the stomach digests, the thought obtains a transformed product: an image, a word, an object. Both can be executed individually but when united they recall a method and, maybe, an opportunity for collective sharing. This is where the meal—as a collective way of treating everyday subjects—appears as the natural environment for this way of knowing. To share food, even if with a stranger or an enemy, can be an act of bravery or, simply an act of suspension, as if hunger and knowledge coincide, making the latter edible*” (*Musa paradisiaca*, 2016).

A escultura insere-se, não só na categoria de diálogo, mas acima de tudo na prática mais vasta (no sentido que é aquela que atravessa toda a sua produção artística, independentemente das linguagens utilizadas) da *Musa paradisiaca*: amplia a sua família pensante e cria uma comunidade em torno dos objectos criados.

A escultura constrói lugares

A relação de proximidade entre escultura e arquitectura sempre permitiu questionar os limites e a definição de ambas as práticas. Na exposição colectiva *Der Leone Have Sept Cabeças* (2014), surge, pela primeira vez, um outro tipo de escultura na prática da *Musa paradisiaca*, que se distingue pela sua composição arquitectónica, utilizando elementos de construção

regardless of the languages used) of *Musa paradisiaca*: enlarging its thinking family and creating a community around the objects created.

Sculpture builds places

The relation of proximity between sculpture and architecture has always allowed for the questioning of the limits and the definition of both praxes. In the collective exhibit *Der Leone Have Sept Cabeças* (2014), another type of sculpture appears for the first time in the practice of *Musa paradisiaca* which stands apart with its architectural composition, using building elements from the imagination of architecture (pointed arches, oculus, steps, etc.), but at the same time *eliminating* weight and gravity. The walls of these spaces are thus made of light fabrics with a strong colour, suspended by a metal structure and steel cables, creating the image of a building floating in the air (or, in the words of *Musa paradisiaca*, they are the “spectral representation of a floating architecture”). The first of these spaces — *Casa das Máquinas* [Engine Room] — demarcated a space in the gallery for the privileged viewing of the film *O Êxtase e o Éden* [Ecstasy and Eden] (2014, with António Poppe), allowing for the conjugation of different elements inside and outside it, but above all for the

do imaginário da arquitetura (arcos ogivais, óculos, degraus, etc.), mas, simultaneamente, desafiando o próprio ideal que a arquitetura persegue (sobretudo a árabe), de *eliminar* o peso e a gravidade. As paredes destes espaços são, por isso, feitas de tecidos leves com uma cor forte e suspensos por uma estrutura de metal e cabos de aço, criando a imagem de um edifício que paira no ar (ou, no dizer da *Musa paradisiaca*, são a “representação espectral de uma arquitetura pairante”). O primeiro destes espaços — *Casa das Máquinas* — delimitava na galeria um espaço de visionamento privilegiado do filme *O Êxtase e o Éden* (2014, com António Poppe), permitindo conjugar diferentes elementos no seu interior e exterior, mas, acima de tudo, transformar a escultura numa escultura-habitada ou lugar de encontro. “*Os lugares fazem a ideia de alguém. Existe sempre uma invenção de alguém. / No entanto, trata-se sempre de um corpo parcelado*” (*A festa mais bonita que eu já vi*, 2011, peça sonora, 7’40” com Galeria Quadrum).

Esta ideia surge, ainda que sob outra linguagem e composição formal, em *Casa-animal* (2017), uma escultura que resgata a condição desta poder ser monumento e, simultaneamente, palco, quando habitada. A composição apoia-se, uma vez mais, no imaginário arquitectónico em que se fundem as imagens de um abrigo (a sua forma assemelha-se à de uma casa num desenho de criança) e de capela, encontrando-se, ligeiramente, elevada do solo à qual se acede através de umas escadas metálicas. Por sua vez, a sua escala controlada parece reger-se pelas proporções que tanto a aproximam de um estábulo de animais, como de uma cápsula habitável, sobretudo quando dois dos seus lados se abrem aumentando, não o espaço de estar, mas sim o espaço de receber e de encontro propiciado por uma *open call* dirigida à comunidade, que se repetirá por diversos lugares, através dos quais a *Casa-animal* poderá atravessar e fixar-se, temporariamente. À semelhança das séries *Como se apanha um fugitivo?* ou *Cantinas* (entre outras obras), a *Casa-animal* é uma escultura-lugar construtora de comunidades temporárias.

A escultura proscreeve uma investigação sobre o material

A escultura foi sempre uma prática centrada na investigação sobre os materiais físicos, as suas propriedades e os seus limites. Louise Bourgeois, por exemplo, descreve este processo quando criava *The Sail* (1988), uma escultura para o exterior em mármore, em que os vários buracos foram escavados com extremo cuidado até atingir o centro ou o coração da pedra, e desde esse interior emanar a luz até ao exterior, de forma que, não seria apenas a luz, que incidiria sobre a escultura, mas também a luz que irradiasse dos vários buracos, que iria permitir ao espectador perceber diferentes movimentos na obra. Neste processo de escavação, Bourgeois temia sempre que o bloco de mármore quebrasse e se desfizesse, completamente (aquele bloco de mármore que a artista tão cuidadosamente havia escolhido na pedreira). A escultura nasce deste diálogo intenso e íntimo com os materiais e com o conhecimento profundo das suas qualidades internas e estruturais (como por exemplo, a capacidade de irradiar luz), o que decorre, também, de um processo de devir-matéria do escultor. Interessantemente, quando a *Musa paradisiaca* começa a trabalhar com fibra de vidro, após algum tempo passado num aeródromo, descobre “this really intense feeling of skin crust, as regenerating surface” (*Musa paradisiaca*, 2017), de forma que as suas esculturas de fibra de vidro nascem dessa vontade da escultura ser uma pele fina em regeneração onde se percebe, ainda, o alongamento das fibras no seu limite de ruptura.

A investigação da *Musa paradisiaca* sobre os materiais tem início, semelhantemente, nesse diálogo com os materiais, que se prolonga na própria escultura, passando esta a falar através dos materiais que a compõem. É, pois, na escolha desses materiais que a *Musa paradisiaca* tem desafiado a tradição escultórica, explorando os próprios limites que a constituem, ou seja, nesse trabalho de conhecimento intenso sobre materiais inusitados que se revelam eles próprios portadores de uma força escultórica, como por exemplo, o breu, o pão ou, a já referida, fibra de vidro, ou ainda, a resina de poliéster. Pensemos, por exemplo, no breu que conhecemos como sendo uma substância viscosa, informe e negra, utilizada para tapar fendas em barcos, à qual a *Musa paradisiaca* doa formas tão definidas quanto aquelas que dizem corresponder à descrição que um objecto tem de si mesmo

transformation of sculpture into an inhabited-sculpture or meeting place. “Places are the idea of someone. There is always an invention of someone. / Yet it is always a partitioned body” (*A festa mais bonita que eu já vi* [The prettiest party I've ever seen], 2011, sound piece, 7’40, with Galeria Quadrum)

This idea appears, even if under another language and formal composition, in *Casa-Animal* [Animal-House] (2017), a sculpture that rescues the condition of it being able to be a monument and at the same time, once inhabited, a stage. The composition refers once again on the architectural imagination, in which images of a shelter (its shape resembles a house drawn by a child) and a chapel merge slightly elevated from the ground so that you access it via metallic stairs. In turn, its controlled scale seems to be ruled by proportions that resembles both an animal stable and an inhabitable capsule, especially when two sides open up to become larger; not a living space but the space of welcoming and meeting, propitiated by an open call directed at the community that will repeat itself in several places, through which the *Casa-animal* can travel and settle, temporarily. Like the series *Como se apanha um fugitivo?* or *Cantinas* (among so many other pieces), *Casa-animal* is a sculpture-place that builds temporary communities.

Sculpture proscribes an investigation into the material

Sculpture has always been a practice focused on the investigation of physical materials, their properties and their limits. Louise Bourgeois, for instance, describes this process when she created *The Sail* (1988), a marble sculpture for the outdoors, in which several holes were formed with extreme care until she hit the centre or the heart of the stone; from the interior, light emanated to the exterior in such a way that it wouldn't just be the light hitting the sculpture but also the light irradiating from the several holes, which in turn would allow the spectator to perceive different motions in the piece. In this process of excavation, Bourgeois always feared that the block of marble would break and fall apart completely — the block of marble that the artist had so carefully chosen at the quarry. The sculpture is born of this intense and intimate dialogue with the materials and with the profound knowledge of their internal and structural qualities (for instance the ability to irradiate light), which also comes from a process of the becoming-matter of the sculptor. Interestingly, when *Musa paradisiaca* begins to work on glass fibre, after some time spent in an aerodrome, they discover “this really intense feeling of skin crust, as regenerating surface” (*Musa paradisiaca*, 2017), in such a way that their glass fibre sculptures are born out of the will of the sculpture to be fine skin in a regenerative process,

e as quais são, depois, pintadas, em que, à semelhança do que sucede nas esculturas de fibra de vidro, a cor é, também ela, um elemento escultórico. Para além de ser luz e energia, a cor torna-se volume, protuberância, concavidade, fluxo e escorrimento, entre outras tantas propriedades.

Segunda a *Musa paradisiaca*, é preciso conhecer as pulsões e a personalidade dos materiais. Quando fazem bustos de pessoas em cola animal, por exemplo, e muitas vezes fixando-os a troncos de árvore, nasce um novo ser, um ser-animal e um ser-árvore, um ser que é uno com a Natureza, partilhando com esta a vontade de se transformar na própria matéria que o fez nascer.

A escultura pode ser tudo, permanecendo sempre escultura

Qualquer matéria maleável pode tornar-se escultura nas mãos da *Musa paradisiaca*. E por matéria entende-se, também, aquela composta por pensamentos, ideias, conversas, dúvidas, desejos... A escultura pode ser tudo, manifestar-se sob materiais muito distintos — estranhos à categoria de escultura até — transformar desejos e palavras em objectos, nascer de múltiplas vozes e diálogos em simultâneo, agregar comunidades espontâneas... que permanecerá sempre escultura: dando uma forma até ao indizível.

where one can still understand the elongation of the fibres at their breaking point.

The investigation of *Musa paradisiaca* into the materials begins, likewise, in such a dialogue with the materials, extending into the sculpture itself which begins to speak through the materials it is composed of. It is, therefore, in the choice of these materials that *Musa paradisiaca* has challenged the sculptural tradition, exploring the very limits it is composed of, that is, in that work of intense knowledge of unusual materials that reveal themselves to be the bearers of a sculptural force — such as pitch, bread or the aforementioned glass fibre, or even polyester resin. Let us consider for instance the pitch that we know as being a viscose substance, shapeless and black, used to plug holes in boats, to which *Musa paradisiaca* gives shapes, so well defined that they correspond to the description that an object has of itself and which are then painted; similarly to what happens in glass fibre sculptures, colour is also a sculptural element. Besides being light and energy, the colour becomes volume, protuberance, concavity, flowing and oozing, among so many other properties.

According to *Musa paradisiaca*, it is necessary to know the drives and personality of the materials. When they make busts of people in animal glue for instance, frequently fixing them onto tree trunks, a new being is born: an animal-being and a tree-being, a being that is one with Nature, sharing with it the will to transform into the very matter that made it come to be.

Sculpture can be anything and always remain sculpture

Any malleable matter can become a sculpture in the hands of *Musa paradisiaca*. By matter, we understand also, that which is composed of thoughts, ideas, conversations, doubts, desires... Sculpture can be anything, manifest under very different materials — strange even to the category of sculpture — transforming desires and words into objects, be born of multiple voices and dialogues simultaneously, aggregate spontaneous communities... and it will always remain sculpture: giving shape even to the indescribable.